

БЛОК И РУССКИЙ СИМВОЛИЗМ

З.Г.МИНЦ

*Александр
Блок
и русские
писатели*

З.Г.МИНЦ

**БЛОК
И РУССКИЙ
СИМВОЛИЗМ**

**ИЗБРАННЫЕ ТРУДЫ
В ТРЕХ КНИГАХ**

З.Г.МИНЦ

*Александр
Блок
и русские
писатели*



«ИСКУССТВО-СПБ»
Санкт-Петербург

Александр Блок в трудах и днях

З. Г. Минц

Крупнейший блоковед нашего времени, Зара Григорьевна Минц (1927—1990) так и не выпустила в свет ни одной своей книги о Блоке в столичном издательстве. Напечатанные в Тарту на ротاپринте, незначительным тиражом, с обязательным бюрократическим подзаголовком-мистификацией «Специальный курс. Лекции для студентов заочного отделения», четыре выпуска ее «Лирики Александра Блока» оказались в свое время лишь в поле зрения самого ограниченного круга читателей — прежде всего, филологов-тартуанцев, а также тех сравнительно немногочисленных сторонних реципиентов, которые тогда, в 60—70-е гг., проявляли обостренный интерес ко всем изданиям кафедры русской литературы Тартуского университета. Небольшие книжки, выведившие изучение творчества Блока на качественно новый уровень, содержавшие первый в нашей филологической науке скрупулезный анализ поэтики стихотворений Блока и структурной организации блоковских циклов, рассмотренных в аспекте идейно-эстетической эволюции автора, представляли закамуфлированными под прикладное учебное пособие. Всегда устремлявшаяся навстречу новым темам и замыслам, перегруженная повседневными деловыми заботами и пренебрегавшая соблазнами личного научного честолюбия (даже самого благородного свойства), Зара Григорьевна так и не успела — или не захотела? — уделить малую толику своих сил на то, чтобы собрать воедино хотя бы небольшую часть своих работ о Блоке и его эпохе. Теперь эту задачу приходится решать без нее.

Александром Блоком З. Г. Минц начала профессионально заниматься еще в студенческие годы¹. Оставшаяся в первую блокадную зиму круглой сиротой, получившая воспитание и образование в детском доме, она поступила на филологический факультет Ленинградского университета в 1944 г., а с 1945 г. начала работу в Блоковском спецсеминаре, организованном Д. Е. Максимовым. В этом уже ставшем легендарным семинаре З. Г. оказалась одной из наиболее активных участниц. В то недоброй памяти время, когда имя Блока было более чем сомнительным и даже опасным, а на слово «символизм» требовалось отзываться площадной бранью, семинар Максимова был своеобразным оазисом подлинной культуры, интеллигентности, знания. В нем начинала формироваться исследовательская школа, которая в последующие, более благоприятные годы получила свое плодотворное развитие и ныне во многом определяет подходы к изучению литературы символистской и постсимволистской эпохи и ее пониманию. «И для того, чтобы создать школу, потребовалось не только много усилий, но и суровая сила любви к поэтической

¹ Об этой поре в ее биографии см.: *Егоров Б. Ф.* Жизнь и творчество Ю. М. Лотмана. М., 1999. С. 51—52; *Каменская В.* О студенческих годах Зары Григорьевны Минц // Блоковский сборник. 14. К 70-летию З. Г. Минц. Тарту, 1998. С. 20—29; *Рейфман П.* Дела давно минувших дней // Вышгород. 1998. № 3. С. 22, 33—34.

культуре начала XX в. которая одна могла объяснить упорную готовность каждый раз с каждым новым второкурсником начинать все заново, вновь проходить весь путь от элементарного раскрытия смысла блоковских строк до глубокого разговора с молодым ученым как с равным, коллегой». Эти слова, сказанные Ю. М. Лотманом применительно к Д. Е. Максимова и возглавляемому им семинару¹, можно с полным основанием, по линии непосредственной преемственности, отнести и к З. Г. Минц, унаследовавшей от своего учителя не только высочайшие профессиональные навыки, но и способность передать их другим, вовлечь других в сферу своих исследовательских интересов, превратить тянувшегося к литературе начинающего студента в филолога-специалиста.

О работе в семинаре Д. Е. Максимова З. Г. Минц рассказала в очерке «Первый блоковский (диалог-воспоминания)», написанном совместно с В. А. Каменской. В нем она сообщает, что именно тогда, по указанию руководителя семинара, впервые познакомилась с блоковедческими работами представителей формальной школы и современных исследователей, генетически связанных с формализмом, что по его же инициативе начала заниматься изучением семантики поэтического образа в стихотворениях Блока: «Дмитрий Евгеньевич тяготел к пониманию лирического текста как строящегося на бинарных или тернарных оппозициях. В 1940-х — начале 1950-х гг. никто из советских литературоведов столь внутренне завершенной концепции строения лирического текста не выдвигал»². Таким образом, уже в студенческие годы у З. Г. Минц не только обозначилась ее главная тема — Блок, но и во многом определились те исследовательские подходы, с которыми позже будут связаны ее наиболее значимые научные достижения. Однако приступить к профессиональному изучению Блока и символистов ей в те годы не довелось.

На 5-м курсе Д. Е. Максимов посоветовал Заре Григорьевне перейти в «идеологически выдержанный» семинар Е. И. Наумова по советской литературе — с тем чтобы написать дипломную работу о поэзии Багрицкого. Учитель предполагал, что такой шаг обеспечит его даровитой ученице начальственную поддержку, поступление в аспирантуру и последующую благополучную филологическую карьеру. Органически не умея плохо работать, дипломантка совладала с Багрицким вполне успешно, — настолько, что сумела тогда же дебютировать в печати: в «Вестнике Ленинградского университета» (1948, № 6), под рубрикой «Студенческие научные работы», появилась ее статья «Раннее творчество Эдуарда Багрицкого» (работа, конечно, всецело принадлежала своему времени, несла на себе все признаки энтузиастической «комсомольской» юности автора, но была профессионально выстроена и последовательна в своей аргументации). Однако оканчивать фи-

¹ Лотман Ю. М. Поэзия науки (К 80-летию Дмитрия Евгеньевича Максимова) // А. Блок и основные тенденции развития литературы начала XX века. Блоковский сборник. 7 (Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 735). 1986. С. 5.

² Биография и творчество в русской культуре начала XX века. Блоковский сборник. 9. Памяти Д. Е. Максимова (Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 857). 1989. С. 16.

филологический факультет Заре Григорьевне пришлось в 1949 г., в один из самых позорных моментов его истории, когда была развернута погромная антисемитская кампания против «космополитов» (ходовой официальный эвфемизм той поры, по негласной инструкции: «чтоб не прослыть антисемитом, зови жида космополитом»). Зара Григорьевна присутствовала на печально знаменитом многочасовом открытом заседании ученого совета факультета 5 апреля 1949 г., на котором были подвергнуты публичному шельмованию университетские профессора, всемирно известные филологи¹, и, конечно, поняла, что ей, да еще с дипломом о «Думе про Опанаса» Багрицкого, поэме, воспевающей коммуниста-комиссара Иосифа Когана, в Ленинградском университете больше делать нечего. И хотя Д. Е. Максимов, выступавший оппонентом на защите ее диплома, приравнял представленную работу к кандидатской диссертации, З. Г. Минц отправилась по распределению в школу рабочей молодежи в Волховстрой.

Там она преподавала русский язык и литературу два года, а затем, выйдя замуж в марте 1951 г. за Ю. М. Лотмана, переехала в Тарту и поступила на работу в Тартуский учительский институт². 1950-е гг. прошли для нее «вдали от Блока»: перспектив для серьезной и честной исследовательской работы над Блоком, не говоря уже о других символистах, тогда не открывалось никаких; даже Д. Е. Максимов, всю жизнь занимавшийся Блоком и Брюсовым, темой своей докторской диссертации, защищенной в 1965 г., в самую «оттепельную» пору, принужден был избрать лирику Лермонтова, а книгу своих избранных работ о Блоке — «Поэзия и проза Ал. Блока» — сумел опубликовать лишь в 1975 г. Преподавание в Учительском институте побудило З. Г. Минц переключиться на изучение детской литературы советского времени; в 1956 г. она защитила в Ленинградском педагогическом институте им. А. И. Герцена кандидатскую диссертацию «Пути развития советской дошкольной литературы (1917—1930 гг.)», в которой анализировались детские стихи Маяковского, а также творчество А. Барто, В. Бианки, С. Маршака, К. Чуковского (всего для подготовки этого исследования ею было просмотрено две с половиной тысячи детских книг). В том же году З. Г. Минц перешла на работу в Тартуский университет, на кафедру русской литературы, с которой оказалась связанной вся ее последующая научная и преподавательская жизнь.

Поначалу З. Г. Минц сосредоточила внимание на литературе первых лет советской эпохи — «древней советской литературе», как сама она определяла предмет своих занятий³; опубликовала ряд работ об А. Н. Толстом, А. И. Тодорском, А. А. Вермишеве⁴. В конце десятилетия она, активно побуждаемая

¹ См.: Азадовский К., Егоров Б. «Космополиты» // Новое литературное обозрение. 1999. № 36. С. 83—135.

² Подробнее см.: Пономарева Г. Начало научного пути Зары Григорьевны Минц (1950-е гг.) // Блоковский сборник. 14. С. 30—42.

³ [Чернов] И. Зара Григорьевна Минц (Штрихи на пути к портрету) // Тезисы докладов научной конференции «А. Блок и русский постсимволизм», 22—24 марта 1991 г. Тарту, 1991. С. 5.

⁴ Библиографические сведения см. в «Списке печатных работ З. Г. Минц», составленном Г. М. Пономаревой (Блоковский сборник. 12. Тарту, 1993. С. 17—28).

Д. Е. Максимовым, возвращается к Блоку: в 1960 г. выходит в свет ее первая статья о поэте («Поэма „Двенадцать“ и мировоззрение А. Блока эпохи революции»), год спустя — подготовленная совместно с Максимовым публикация воспоминаний о Блоке Е. М. Тагер, В. П. Веригиной и Н. Н. Волоховой, в 1962 г. — статья «Ал. Блок и Л. Н. Толстой», положившая начало циклу ее исследований, посвященных анализу связей творчества поэта с классической русской литературой XIX в. Все эти работы были опубликованы в «Ученых записках Тартуского университета» — в серии «Труды по русской и славянской филологии». Постепенно в течение 1960-х гг. Тартуский университет становится, во многом благодаря исследовательскому и организаторскому энтузиазму З. Г. Минц, центром изучения Блока и символистской эпохи в целом. Одиннадцать «Блоковских сборников», комплектовавшихся и редактировавшихся либо ею единолично, либо при ее ближайшем участии, — не просто весомый вклад в блоковедение, это зримое и полноценное осуществление тех исследовательских принципов, которые в изучении русской литературы рубежа XIX—XX вв. стали всемерно утверждаться в нашей стране лишь в постсоветское время.

Подобно максимовскому блоковскому семинару, тартуская школа в 60—70-е гг. реализовывала себя во многом вопреки спускавшимся «свыше» установкам, и это непосредственным образом относится к деятельности З. Г. Минц и ее ближайшего научного окружения. К тому времени Александр Блок из предосудительной и «спорной» литературной величины уже превратился во вполне бесспорную, но известный диктат в трактовке этой величины и определении удельного веса ее составляющих существовал и проявлял себя на каждом шагу. Жизнь и идейно-творческая эволюция Блока почти повсеместно расценивались, по меткому определению Д. Е. Максимова, как «нечто напоминающее победоносно-маршевое восхождение к заранее известным рубежам»¹. От такой «похвалы» Блок страдал едва ли не больше, чем от хулы. Литература о Блоке появлялась в изобилии — книги, статьи, диссертации, — но оставалась, за немногими исключениями, на редкость «непитательной». Усвоившие «классовую» методологию советские литературоведы — *nomina sunt odiosa* — прилежно конвоировали поэта к предустановленному лучезарному финалу, поторапливали на пути, не позволяли оглядываться назад и по сторонам, оттесняли нежелательных спутников, давали в подмогу других, идеологически предпочтительных; и в результате опекаемый подобным образом Блок послушно плелся по расчищенной дороге вслед за своими двенадцатью красногвардейскими апостолами. Вооруженное «передовой идеологией» блоковедение смастерило своего Блока — который не жил, не творил, а осуществлял свой «подвиг», боролся с декадентством, с символизмом, с религиозным мракобесием, с врагами Октябрьской революции, парил гамачом в недостижимых высях над своими ничтожными соплеменниками-современниками.

«Блоковские сборники», подготовленные Зарой Григорьевной Минц, не открывались пространными методологическими декларациями, но всей сово-

¹ Максимов Д. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1981. С. 142.

купностью своего содержания отвергали — молчаливо, но внятно — подобную «исследовательскую» практику, противопоставляя беспринципной демагогии честную, скромную и веселую науку. Они оказались первым в нашей стране серийным изданием, которое видело своей задачей — ни много ни мало — воссоздание подлинного облика Блока и той литературной эпохи, которую он отразил в своем творчестве.

Серия возникла на базе блоковских научных конференций, проходивших в Тартуском университете по инициативе и при активном организационном участии З. Г. Минц. Первая конференция прошла в мае 1962 г., с докладами выступили В. Н. Альфонсов, Д. Е. Максимов, З. Г. Минц, Ю. М. Лотман, В. И. Беззубов¹. Это сравнительно скромное университетское мероприятие послужило первотолчком для комплектования и издания первого «Блоковского сборника», включившего множество статей и публикаций, воспоминания о Блоке и библиографические материалы о нем. Хотя участие Зары Григорьевны в подготовке книги обозначено предельно скромно («корректор З. Минц»), без нее это издание, безусловно, не могло состояться. Сама она выступила в нем как автор двух статей — «Поэтический идеал молодого Блока» и «„Человек природы“ в русской литературе XIX века и „цыганская тема“ у Блока» (вторая — в соавторстве с Ю. М. Лотманом) — и публикатор воспоминаний о Блоке Н. А. Павлович (вместе с И. А. Черновым), В. И. Стражева и С. М. Алянского.

1-й и 2-й выпуски «Блоковского сборника», вышедшие в свет в Тарту, соответственно, в 1964 и 1972 г., — объемистые тома, еще не сведенные, как последующие выпуски, к листажному лимиту «ученых записок», — явились в свое время значительным событием в нашей филологической жизни. Они открывали, по сути, неизвестного Блока — в его живых, органических связях со своим временем, в реальной сложности его творчества, в тех аспектах и ракурсах, о которых многие даже и не подозревали. Впервые в этих книгах можно было прочесть о взаимоотношениях Блока с М. Кузминым, В. Розановым, Е. Ивановым, Л. Семеновым и другими его современниками, вокруг имен которых на протяжении десятилетий существовал заговор молчания. В последующих выпусках З. Г. Минц всемерно стремилась следовать намеченной тенденции: программным можно считать заглавие 3-го сборника — «Творчество А. А. Блока и русская культура XX века». Познание Блока путем изучения его многообразных взаимосвязей с эпохой, духовных и творческих истоков, самих структурных основ его художнической личности, поэтики его произведений — таковы основные направления исследовательских работ, появлявшихся в «Блоковских сборниках». «Контрабандой» в них печатались и статьи о других писателях первой трети XX в. внешне с блоковской проблематикой не соприкасавшиеся, но по существу оказывавшиеся вполне уместными: они уменьшали число белых пятен на географической карте той эпохи, которой всецело принадлежал Блок. Вплоть до второй половины 80-х гг. уважительное обращение к именам литературных изгоев считалось не похвальным изучением малоизвестного,

¹ См.: Хроника научной жизни кафедры. Конференции. Семинары. Доклады // Вышгород. 1998. № 3. С. 221.

а наказуемой инициативой, своего рода партизанским делом чести, доблести и героизма. Последние качества приходилось на самом деле проявлять З. Г. Минц в роли редактора «Блоковских сборников», с подлинной отвагой рисковавшей переводить заведомый литературоведческий «самиздат» в печатное слово. И нам, их участникам, Зара Григорьевна помогает задним числом самоутверждаться: ведь многое из того, что сейчас стало нормой высказывания, мы и раньше позволяли сами себе под сурдинку говорить — со страниц тартуских изданий.

Из всех этих ретроспективных наблюдений не должно, однако, сложиться представление о том, что между «Блоковскими сборниками» и другими советскими книгами тех лет о Блоке и его эпохе прочерчивалась демаркационная линия. Беря в руки тартуские издания, в особенности наиболее ранние, приходится учитывать, что все они проходили через идеологическую цензуру, — и составители их, естественно, вынуждены были реалистически относиться к столь непреложному факту. Но это — лишь одна сторона медали. Другая сторона — внутренняя цензура, те шоры, которые незримо и безотчетно ограничивали кругозор едва ли не всем специалистам по русской литературе, получившим воспитание и образование в сталинскую эпоху, и которые до поры до времени даже не осознавались ими как нечто, мешающее полноте восприятия и глубине осмысления. Последнее обстоятельство нельзя упускать из виду, перечитывая сегодня некоторые статьи З. Г. Минц, в основном относящиеся к первой половине 1960-х гг.; в них в особенности наглядны приметы ушедшего времени. Впрочем, если рассмотреть эти работы в контексте литературоведческой продукции тех лет, то придется отметить, что попытки автора соответствовать негласным нормативным предписаниям, позволяющим отличить работу советского ученого от работы несветского ученого, имеют в основном сугубо ритуальный и достаточно формальный характер.

С годами Зара Григорьевна вообще отказывается имитировать мимику и жесты официального литературоведческого этикета — и даже отваживается на поступки, которые по тем временам — проявление охранительные и карательные инстанции — могли бы в корне изменить ее научную и преподавательскую судьбу. В 1969 г., год спустя после оккупации Чехословакии советскими войсками, в Тарту вышел в свет 2-й выпуск ее «Лирики Александра Блока» с двумя титульными листами — по-русски и по-эстонски, на эстонском титульном листе значилось посвящение — по-чешки: «Mým drahým přátelům — Z. M.» («Моим дорогим друзьям»). Конкретно обращенное к чешским филологам, с которыми З. Г. Минц и Ю. М. Лотман сблизилась во второй половине 1960-х гг., когда они дважды посетили Чехословакию, но, безусловно, провозглашавшее солидарность со всей униженной и распотанной страной, это посвящение кем-то было «поставлено на вид» в ходе утверждения докторской диссертации Зары Григорьевны и едва не сыграло в деле роковую роль¹, — но об этом еще речь впереди.

См.: Рейфман П. История одного посвящения // Блоковский сборник. 14. С. 43—50.

Блоковедческие исследования З. Г. Минц 1960-х гг. и последующего времени правомерно распределить по двум главным руслам, порой пересекающимся и даже сливающимся. Одно из них вбирает в себя работы, анализирующие структуру блоковских текстов (таковы, прежде всего, три выпуска «Лирики Александра Блока», рассматривающие основные блоковские книги и циклы как подчиняющиеся определенным внутренним закономерностям художественные единства), работы, раскрывающие природу символа у Блока, работы чисто теоретического плана, затрагивающие творчество Блока в связи с осмыслением общих культурологических проблем. В большинстве своем эти исследования манифестируют характерные методы и приемы «тартуской школы», представляют собой конкретное, частное развитие тех теоретических положений, которые были определены Ю. М. Лотманом в «Лекциях по структуральной поэтике» (1964) и в последовавших за ними трудах. В другом русле — работы историко-литературные, фактографические, комментаторские, выполненные по большей части в рамках традиционной культурно-исторической методологии. К ним относится, прежде всего, цикл статей, анализирующих преломление в творческом сознании и художественных текстах Блока наследия крупнейших классиков русской литературы. Необходимо отметить, однако, что такое разделение совокупности всех работ З. Г. Минц на два потока в известной степени условно и схематично, что исследовательские наблюдения и находки, обнаруживаемые в статьях историко-литературных, нередко оказываются обусловленными теми или иными положениями статей теоретических, и наоборот. Так, например, сугубо теоретична по своему заданию и исполнению статья «Функция реминисценций в поэтике А. Блока» (1973), ставящая проблему цитации как художественного приема и дающая классификацию различных типов цитирования, раскрывающая механизмы функционирования «чужого слова» в текстах Блока, анализирующая полигенетичность цитат у Блока (связь текста с несколькими исходными контекстами). Но эта статья, чрезвычайно значимая для последующих опытов в области интертекстуального анализа, вместе с тем являет собою своего рода теоретическое послесловие к серии работ автора, писавшихся на протяжении 60-х — начала 70-х гг., в которых рассматривалось освоение Блоком — в том числе и в аспекте цитирования — творчества Толстого, Достоевского, Гоголя, Пушкина.

Упомянутые статьи — почти каждая из которых представляет собой объемное и капитальное многоаспектное исследование, а одна даже была издана в 1973 г. отдельной книжкой («Лирика Александра Блока. Вып. 3. Александр Блок и традиции русской демократической литературы XIX века») — были объединены Зарой Григорьевной в монографическую работу «Александр Блок и русская реалистическая литература XIX века», представленную в виде докторской диссертации. Весь труд состоял из разделов «А. Блок и проблемы культурного наследия в общественно-литературной борьбе начала XX века», «Блок и Достоевский», «Блок и Толстой», «А. Блок и русская революционно-демократическая культура XIX века», «Блок и Гоголь», «Блок и Пушкин». Работы, рассматривавшие роль литературных традиций в творчестве Блока, появлялись и ранее, но преимущественное внимание при этом уделялось воздействию на поэта русских авторов,

числившихся в классиках «второго ряда», — Жуковского, Фета, Полонского, Ап. Григорьева, Вл. Соловьева. «Однако приходится констатировать, — писала З. Г. Минц, обосновывая замысел своей работы, — что в целом проблема до сих никогда не становилась предметом пристального исследования. Между тем вопрос не может быть решен отдельными, даже блестящими экскурсами и глубокими, но частными наблюдениями. Только рассмотрение материала во всей его полноте, выявление того, как от одного творческого периода к другому трансформировался самый облик реалистической традиции в сознании Блока, как одни имена, в соответствии с внутренним развитием поэта, актуализировались и выдвигались на первый план, а другие временно или навсегда отступали, то есть только раскрытие восприятия Блоком реалистической традиции русской литературы как сложного, динамического, внутренне противоречивого процесса, диалектика которого определялась эволюцией поэта, даст возможность противопоставить односторонности сложившихся концепций научно-объективную и обоснованную картину отношения Блока к пути русской литературы». Целый ряд значимых тем и проблем был сознательно обойден. «В постановку вопроса, — указывает З. Г. Минц, — следует ввести некоторое ограничение. Окончательное решение задачи, конечно, потребует включения рассматриваемой проблемы в более широкие научные контексты: „Блок и русский фольклор“, „Блок и древнерусская литература“, „Блок и русская литература XVIII века“, „Соотношение романтической и реалистической традиций в сознании Блока“. Пока эти вопросы не изучены, не может быть решена окончательно и существенная проблема: какое место отводил Блок русскому реализму в общей системе национальной культуры, как оценивал поэт его роль в судьбах России».¹ Не попали в поле зрения и такие важные сюжеты, как «Блок и Лермонтов» и «Блок и Грибоедов», поскольку, согласно убеждению З. Г. Минц, оба этих автора в блоковском сознании принадлежали к миру русского романтизма и тем самым оказывались вне заданных тематических рамок.

Хотя диссертационное исследование и состояло из разделов-статей, писавшихся в разные годы и вполне самостоятельных по своей внутренней логике, только в общей композиции, в последовательности расположения глав, по мысли автора, проявлялась картина эволюции отношения Блока к русской классической литературе: ...мир русской словесности прошлого столетия раскрывался перед Блоком отнюдь не как страницы учебного пособия, организуемого хронологической последовательностью фактов. В сложной диалектике своего внутреннего, самобытного развития Блок поочередно „открывал“ для себя то одного, то другого великого писателя XIX века. Роль этих творческих „встреч“ была для него настолько значительной, что целые периоды его поэтической биографии можно было бы озаглавить — один именем Достоевского, другой — Гоголя, Пушкина и т. д. При этом в соответствии с природой художественного мышления поэта такое имя превращалось для него в глубокий историко-культурный символ, отождествляемый то с будущим России, то с ее темным и противоречивым настоящим

¹ Минц З. Г. Александр Блок и русская реалистическая литература XIX века. Автореф. дисс. на соиск. учен. степ. докт. филол. наук. Тарту, 1972. С. 7—8.

или же с такими широкими и емкими обобщениями, как творчество, история и т. п. Блок медленно и мучительно вырабатывал социально-конкретное и историческое мышление, и это не могло не наложить отпечатка на всю его историко-литературную концепцию. Исследование материала убеждает нас, что если великие предшественники открывались Блоку совсем не в привычном для нас порядке хронологической последовательности, то в этом шестивии искусства прошедшей эпохи перед духовным взором Блока была своя строгая логика: Блок как бы двигался против временного течения русской литературы XIX столетия, восходя к ее истокам, к Пушкину»¹ Такая классификация, в достаточной мере условная, как и любая попытка схематического абстрагирования материала, позволяла осмыслить и объяснить специфику воздействия на Блока того или иного писателя под знаком его духовно-эстетической эволюции. Исследование, проведенное З. Г. Минц, показало, что творчество Достоевского было особенно значимо для Блока в 1902—1905 гг., когда в мироощущении поэта доминировали переживания «мистики в повседневности», что в 1906—1908 гг., в период оформления идей «стихии и культуры», он «находился под знаком» Толстого, что в тот же период он испытал наиболее сильное воздействие писателей-шестидесятников и т. д.; автор обозначает различные этапы в восприятии Блоком традиций, восходящих к тому или иному классику, и характер индивидуального преломления этих традиций в его творческом сознании. «Последним великим спутником творчества» для Блока, как вытекает из исследования З. Г. Минц, становится Пушкин: «Пушкин, порожденный Россией, еще стоящей у порога XIX века, еще не знающей трагических конфликтов пореформенной жизни; Пушкин, не затронутый тем расщеплением личности, невозможностью ее быть самой собою, которые гениально отразил Достоевский; Пушкин, не знавший того конфликта между долгом перед народом и жадной счастья, который мучил позднего Толстого, — могучий, органичный, многогранный и счастливый, как гении Возрождения, — этот Пушкин стал для Блока не только символом прошлого русской литературы, но и ее надеждой в будущем»².

Осуществленный З. Г. Минц масштабный труд, впервые с должной полнотой и подлинной глубиной продемонстрировавший механизм функционирования «чужого слова» в блоковских текстах, исключительно ценен и во всех, аккумулированных им, частных наблюдениях и находках. В нем впервые выявлено огромное количество цитат, реминисценций, аллюзий, устанавливающих конкретные преемственные или полемические связи между стихами и прозой Блока и произведениями русских классиков XIX в. Для успешного прохождения диссертации требуются заверения в ее «практической ценности»; в отношении труда З. Г. Минц такая ритуальная формула с годами обрела самое красноречивое и весомое наполнение: множество выявленных ею скрытых цитат и подтекстов в произведениях Блока ныне нашло отражение в комментарии к академическому Полному собранию сочинений поэта.

¹ Минц З. Г. Цит. соч. С. 14—15.

² Там же. С. 45.

Защита докторской диссертации успешно прошла в Тартуском университете 21 ноября 1972 г. (официальные оппоненты — Д. Е. Максимов, Н. Н. Скатов, А. В. Федоров). По всем внешним параметрам ничто не предвещало последующих осложнений при прохождении в Высшей аттестационной комиссии — сакральном и всемогущем ВАКе; соответствие работы диссертационным требованиям и критериям самоочевидно, тема — вполне «лояльная»: Блок попал уже в официальную обойму «признанных» классиков, рассматривался он в сопоставлении с другими классиками «русской реалистической литературы» («реалистический» — тоже «ясный звук», вполне добропорядочное и благообразное определение). Однако утверждение диссертации затянулось надолго: Зару Григорьевну даже шутя прозвали «бабушкой московского ВАКа». От одного «черного» рецензента, Л. И. Тимофеева, диссертация перекочевала к другому, И. М. Машбиц-Верову, успевшему еще в 1920-е гг. «разоблачить» символизм в лице здравствовавшего тогда Андрея Белого, автору совершенно одиозной (в 1969 г., когда она вышла в свет) книги «Русский символизм и путь Александра Блока», в которой клеймились любые попытки превратить «эпохального поэта» в «декадентствующего хлюпика», а также с пафосом всезнающего невежды изничтожался и весь символизм, вкупе с фрейдизмом, экзистенциализмом, абстракционизмом. Машбиц-Веров, продержав у себя диссертацию более двух лет, представил отзыв на тридцати пяти страницах машинописи, в котором, признавая наличие в ней ценного фактического материала, порицал автора за невладение марксистской методологией (которое, впрочем, назвал бедой всего послевоенного поколения советских литературоведов, — а таких обобщений от него уже никто не требовал). Понадобился еще один «черный» рецензент: им отказался быть, к его чести, П. П. Громов, ранее резко полемизировавший с З. Г. Минц в своей книге о Блоке, и согласился В. Я. Кирпотин, весьма заслуженный вельможа из «красной» профессуры 1920-х гг., но уже не столь бескомпромиссный марксист, как Машбиц-Веров¹. Конечно, все эти мытарства были распланированы и организованы: в столичных идеологических эмпиреях на дух не выносили Тарту, и в особенности проводившиеся там структурно-семиотические исследования; к тому же, разумеется, продолжало жить и побеждать дело борьбы с «космополитизмом» — в скрытой форме, с помощью нового арсенала эвфемизмов. Влиятельный в официальных московских кругах профессор А. И. Метченко, апологет социалистического реализма, автор книги «Кровное, завоеванное» и других кровно-родственных сочинений, публично похвалялся на лекции перед студентами тем, что он поставил заслон на пути «семиотической» диссертации Минц (эти признания хорошо запали в память одному из его бывших слушателей, Н. А. Богомолу). В ход шли и слухи, и клевета: якобы Минц напечатала в Чехословакии антисоветскую статью (наконец сработало на свой лад посвящение чешским друзьям!). С момента защиты диссертации до момента ее утверждения прошло более четырех лет: срок

См.: Лотман Ю. М. Письма. 1940—1993 / Сост., подгот. текста, вступ. статья и коммент. Б. Ф. Егорова. М., 1997. С. 61—62, 64—65, 243—244, 253, 256, 262—265, 268.

удивительный даже для нашей диковинной державы, в которой, как говаривал покойный И. С. Зильберштейн, «и небываемое бывает».

Осенью 1979 г. З. Г. Минц была утверждена также в профессорском звании. Преподавательская деятельность, работа со студентами, подготовка новых специалистов всегда оставались для нее на первом плане. За годы работы в Тартуском университете под ее руководством были написаны и защищены 123 дипломные работы¹. Учениками З. Г. изначально были многие известные ныне исследователи истории русской литературы символистской и постсимволистской эпохи; достаточно перечислить хотя бы имена филологов, защитивших диссертации под ее руководством: П.-М. Марди, В. М. Паперный, С. К. Кулюс, Р. Д. Тименчик, Г. М. Пономарева, А. П. Юлова, Л. В. Спроге, С. Н. Митюрёв, М. В. Безродный, Л. Л. Пильд, А. А. Данилевский, А. Е. Заблоская, Е. Г. Григорьева. Некоторые работы Зары Григорьевны были подготовлены в соавторстве с ее учениками. *Docendo discimus* — уча, учимся, — и действительно, эта крылатая фраза Сенеки оказывается вполне применимой к научно-педагогическому опыту З. Г. Минц: с годами, во многом в ходе общения с учениками, каждый из которых приходил к ней со своим кругом интересов, диапазон ее изысканий расширяется; в поле зрения оказывается уже весь символизм, а также его предшественники и наследники.

И в этом отношении ей не раз приходилось произносить веское первое слово, звучавшее особенно сильно и выразительно на фоне привычного, устоявшегося безмолвия о тех темах и именах, за которые она отваживалась браться. Еще в 1964 г., в первом «Блоковском сборнике», появилась ее статья «Поэтический идеал молодого Блока», проследившая многообразные следы воздействия религиозной философии и мифопоэтики Владимира Соловьева на автора «Стихов о Прекрасной Даме». Десять лет спустя, но еще задолго до той поры, когда имя величайшего русского мыслителя стали произносить в полный голос, в 1974 г., она выпустила в свет в Большой серии «Библиотеки поэта» том «Стихотворений и шуточных пьес» Владимира Соловьева. Не менее дерзновенным было появление в 1981 г. в 4-м «Блоковском сборнике» ее большой статьи-публикации «А. Блок в полемике с Мережковскими», включавшей тексты писем Мережковского и З. Гиппиус к Блоку (современный читатель удивится тому, что публикуемые письма в этой работе не выделены в особый раздел, как обычно делается, а вмонтированы внутрь текста автора-публикатора; это следствие исполнения очередного декретивного бюрократического циркуляра, согласно которому в университетских «ученых записках» — а именно по этому ведомству проходили «Блоковские сборники» начиная с 3-го выпуска — не позволялось давать публикации неизданных архивных материалов).

Работа эта, содержащая скрупулезный, честный и беспристрастный анализ взаимоотношений Блока с писательской четой, сыгравшей весьма значительную роль в его литературном самоопределении, была напечатана в

¹ См.: Список дипломных работ по кафедре русской литературы: 1949—1998. Сост. Г. Пономарева // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. III. К 40-летию «Тартуских изданий». Тарту, 1999. С. 332—371.

то время, когда из исследовательской литературы порой изымались даже нейтральные, мимолетные упоминания самих имен Мережковского и Гиппиус, а непререкаемой нормой были огульные негативные характеристики всей их деятельности. Последнее обстоятельство необходимо сегодня учитывать, вновь обращаясь к исследованию З. Г. Минц: не всё из своих наблюдений и выводов она могла тогда отразить в его печатном варианте. В частности, пришлось скомкать интерпретацию полемики, возникшей между Гиппиус и Блоком по поводу его статьи «Судьба Аполлона Григорьевна» (1915). Публикуемый текст письма Гиппиус, в котором она защищала от блоковских нападок революционную идеологию шестидесятников, правда, говорит сам за себя, но осмысление и толкование его неизбежно влекло крамольным по тем временам заключениям относительно живых преемственных связей между Мережковскими, убежденнейшими врагами большевизма, и теми идеологами, к которым большевики декларативно возводили свою родословную. Зара Григорьевна предпочла в данном случае наступить «на горло собственной песне» — по принципу: *sapienti sat* — ради спасения всей работы. Недомолвки и умолчания, а также отдельные встречающиеся в ней ритуальные высказывания, продиктованные цензурными требованиями и ограничениями, следует расценивать прежде всего как вынужденную дань внешнему диктату, но этого обстоятельства сегодня, пользуясь всеми благами бесцензуры, почему-то не хочет принимать во внимание Н. В. Королева в своих критических пассажах по поводу «Блока в полемике с Мережковскими»¹

После завершения докторской диссертации важнейшим направлением блоковедческих исследований З. Г. Минц стала работа над подготовкой материалов для 92-го тома «Литературного наследства» («Александр Блок. Новые материалы и исследования»), вышедшего в свет в 1980—1993 гг. в пяти книгах, общий объем которых составляет 375 печатных листов. Зара Григорьевна участвовала в формировании этого издания на самых предварительных стадиях, в отборе предназначавшихся к публикации неизданных текстов, в привлечении авторов и в редактировании представленных им рукописей (вся эта работа нашла отражение лишь в одной фразе предисловия «От редакции»: «За помощь в организационной работе по подготовке тома и консультации приносим благодарность доктору филологических наук З. Г. Минц»²). Сама З. Г. подготовила для этого издания переписку Блока с Вл. Пястом (вступительная статья, публикация и комментарии), написала вступительные статьи к переписке Блока с В. Брюсовым и А. Ремизовым, также (в соавторстве с Н. В. Котрелевым) написала вступительную статью к разделу «Блок в неизданной переписке и дневниках современников (1898—1921)». Все эти работы были опубликованы в первых трех книгах издания. Кроме того, в 1-й книге блоковского тома была помещена объемная статья

¹ См.: Королева Н. В. Неизвестные письма А. А. Блока к Д. С. Мережковскому З. Н. Гиппиус в американском архиве // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1994. М., 1996. С. 27, 28.

З. Г. Минц (правомерно назвать ее и небольшой монографией) «Блок и русский символизм» — одно из ее наиболее значительных и, без преувеличения можно сказать, программных исследований.

Впервые в этой работе четко и внятно было определено место Блока внутри символистского направления, — а не дистанцированно по отношению к символизму и не в плане «преодоления», «изживания» символистских заветов. Статью отличает полная свобода от всех привычных аберраций исследовательского зрения; символизм предстает в ней как сложная система художественно-философского мировосприятия, подчиняющаяся в творчестве различных мастеров некоторым общим закономерностям, общим идеям, важнейшей из которых, в трактовке З. Г. Минц, является идея панэстетизма, то есть представление об эстетическом как о глубинной сущности мира и наиболее активной преобразующей силе бытия. Автор прослеживает различные формы осуществления этой идеи у писателей-символистов, предлагает свою, трехэтапную периодизацию истории русского символизма и подробно рассматривает в этой связи идейно-эстетическую эволюцию Блока-символиста. Уже не сводя ее к провозглашенной самим Блоком мифопоэтической триаде — «трилогии вочеловечения», З. Г. Минц выделяет в духовном и творческом пути поэта несколько сравнительно непродолжительных этапов, каждый из которых характеризуется определенным набором дифференциальных признаков — творческих, идеологических, биографических, — отделяющих его от других этапов. Единство развивающейся творческой личности Блока предстает под пером З. Г. Минц как сложная амальгама, вбирающая в себя идеологические универсалии, мифотворчество, поэтику, литературные воздействия, эстетические приоритеты, исторические и социально-политические составляющие, личные контакты.

Далеко не все свои замыслы, связанные с Блоком, Зара Григорьевна успела осуществить; некоторые из них остались лишь частично воплощенными: так, из задуманного большого исследования о Блоке и Вячеславе Иванове была написана лишь одна статья, посвященная взаимоотношениям поэтов в годы первой русской революции. Не все, сделанное ею по Блоку, удастся отразить в собрании ее избранных сочинений — и в силу неизбежной ограниченности объема такого издания, и в силу определенных жанрово-прагматических особенностей написанного. За пределами издания, по второй из указанных причин, остаются, в частности, ее обобщающие работы о Блоке, в которых не только суммируется необходимый минимум информативных сведений о поэте, но и в предельно объективированной форме предстает квинтэссенция того, что автор считает необходимым сообщить о нем читателю, — глава «Александр Блок» в «Истории русской литературы», подготовленной Пушкинским Домом (т. 4. Л., 1983), и статья о Блоке в энциклопедическом биографическом словаре «Русские писатели. 1800—1917» (т. 1. М. 1989). По той же причине нет возможности отразить в цикле избранных сочинений З. Г. Минц ее работу над академическим Полным собранием сочинений Блока, которой она посвятила последние годы своей жизни. Член редколлегии этого издания, она приняла самое активное участие в подготовке первых двух томов, включающих 1-ю и 2-ю книги авторского «канонического» свода «Стихотворений»: в 1-м томе (М., 1997) ею написаны историко-лите-

ратурный комментарий к разделам «Стихи о Прекрасной Даме» и «Распутья», а также вступительные статьи к этим разделам и общая развернутая преамбула («О первом томе лирики Блока»); 2-й том (М., 1997) готовился к печати под ее редакцией (совместно с автором этих строк), она же успела написать для этого тома один из разделов вступительной статьи к комментариям, а также историко-литературный комментарий (с преамбулой) к «Снежной маске». Полное собрание сочинений Блока стали выпускать в свет с большим запозданием против изначально намечавшихся сроков, и Заре Григорьевне уже не суждено было увидеть этих результатов своего труда.

Среди современных блоковедов едва ли можно назвать другого человека, который бы в большей степени способствовал превращению Блока из поэта воспеваемого в поэта изучаемого и уже во многих отношениях изученного. Большинство работ З. Г. Минц о Блоке было написано в годы, не самые благоприятные для его истолкования; они несут на себе отпечаток тех лет, но с ними не уходят в историю. Об этом уже было хорошо сказано вскоре после ее кончины: «Теперь понятно, что время деятельности, творчества Зары Григорьевны границами хорошо совпадает с определенной и, кажется, закончившейся эпохой. В ней Зара Григорьевна — одно из самых достопамятных лиц. И то наследие, которое связано с ее именем, — не придется преодолевать. Это страшный и вредный миф — о неизбежности преодоления, пожирания наследниками — наследства. Добру нужно быть верным, прилежать, служить»¹

А. В. Лавров

¹ *Компелев Н.* Добру нужно быть верными // *Alma mater* (Тарту). 1991. № 3 (5), янв. Спец. вып. С. 1.

*Блок и его
предшественники*

Блок и Гоголь

Изучение художественных произведений возможно в трех аспектах:

1. Социально-генетическом — исследуется отношение внехудожественной, общественно-исторической действительности и произведений искусства, обязанных ей своим происхождением.

2. Внутритекстовом — исследуется внутренняя структура художественного текста.

3. Сопоставительном — исследуется соотношение данного художественного текста и других художественных текстов.

Если в последнем случае перед нами тексты, исторически отнесенные к различным эпохам, то сопоставительная проблема неизбежно переплетается с историко-эволюционной. В этом случае возможны два исследовательских аспекта. Если художественное взаимодействие между авторами различных эпох рассматривать как акт историко-культурной коммуникации, то естественно выделяются два возможных подхода: аспект слушающего и аспект говорящего (адресата и адресанта).

Аспект слушающего состоит в том, что реальный исторический процесс и составляющие его исторически данные художественные тексты будут интересны лишь с точки зрения преломления их в сознании воспринимающего писателя (адресата историко-культурной коммуникации). Активным объектом изучения будут не Пушкин, Гоголь или Достоевский и не история русской литературы как таковая, а *его* Пушкин, *его* Гоголь, *его* Достоевский, *его* концепция истории русской литературы. При таком подходе исследователя будет интересовать не сам по себе объективный историко-литературный процесс, а *отношение* к нему исторически обусловленных его отражений в культурных моделях адресатов коммуникации (вплоть до совершенно мифологизированных). При таком подходе имена писателей, деятелей культуры — Пушкина, Шекспира или Данте — часто превращаются в условные знаки, которыми писатель-адресат кодирует внутренние элементы *своей* идейно-художественной структуры. В этих случаях историческая проблема, по сути, снимается, поскольку история заменяется мифологией, имманентно присущей внутреннему миру изучаемого писателя-адресата. При построении исследования с последовательно проведенной подобной точки зрения мы получим нечто приближающееся к методологии В. Ф. Переверзева 1920-х гг.: объектом

исследования окажется имманентно-замкнутый мир писателя, а вся предшествующая историческая традиция окажется лишь системой знаков, которой закодированы элементы все того же имманентного мира.

Иначе предстанет перед нами картина историко-культурной коммуникации, если мы взглянем на нее с точки зрения отправителя сообщения (адресанта). Тогда, к примеру, нас будет интересовать не своеобразие художественного мира Блока, Белого или Маяковского, не то, сколь различным становился Гоголь в восприятии каждого из них, а «гоголевское» у каждого из этих писателей. При этом «гоголевское начало» будет истолковываться как единый, сам себе равный, исторически данный объект исследования. Если при первом подходе исчезает история, втягиваясь в художественный мир воспринимающего писателя, то при втором (с вульгарной прямоотой проведенном в работах «школы заимствований») исчезает социально-историческое и художественное своеобразие адресата, исчезает в конечном итоге он сам, превращаясь в пассивное вместилище «традиции».

Оба подхода, взятые изолированно и отождествленные с сопоставительным исследованием как таковым, приводят к ошибочным результатам. Оба могут принести известную пользу как частные методики, подчиненные более высокой задаче изучения *активного взаимодействия* текстов в процессе культурного общения.

Взаимодействие художественных текстов и писателей в процессе исторического движения культуры следует рассматривать не как однонаправленный процесс, в котором одна сторона активна, а другая занимает исторически пассивную позицию, а как диалог, процесс двусторонне-активного взаимодействия. При этом передающий выступает по отношению к принимающему в позиции объективной реальности: он не только дает пассивный материал, который воспринимающий кодирует по правилам своей системы, но и постоянно ломает существующие у адресата типы кодов, предлагает новые. Часто получается и обратное — воспринимаемый писатель дает не материал, а код, а в качестве перекодированного материала выступает окружающая действительность, личность и внутренний мир адресата.

При таком подходе изучается диалектическое взаимоотношение обеих сторон культурного контакта, каждая из которых живет и изменяется в процессе диалога.

«Блок и Гоголь» — одна из основных тем, выясняющих отношение крупнейшего поэта начала XX в. к традиции русской прозы прошлого столетия. Связи Блока с Гоголем, быть может, не столь многообразны, как творческие переключки с Пушкиным, не так устойчивы, как интерес к творчеству Достоевского или Л. Толстого. Но значение этих связей не менее существенно. Рецепция гоголевского творчества помогла Блоку сформировать многие кардинальные стороны его воззрений, создать ряд важных образов лирики, драмы и публицистики.

Общеизвестно, что большинство писателей-символистов рассматривало Гоголя как одного из своих основных предшественников. Уже первый символистский журнал «Новый путь» устами Д. С. Мережковского¹ и П. Перцова² объявил Гоголя, наряду с Достоевским, чуть ли не родоначальником течения. Осмысление гоголевского наследия в символистском духе находим

и у А. Белого, и у В. Брюсова, и у многих других. Блок, однако, как мы увидим в дальнейшем, шел и к Гоголю своим, непроторенным путем. Именно поэтому, вероятно, «гоголевское» в его творчестве относительно долгое время почти не привлекало исследователей. До середины 1930-х гг. мы встречаемся либо с чисто импрессионистическими, ничем не мотивированными сближениями³, либо с важными, но тоже не сведенными воедино наблюдениями⁴. Лишь в предельно субъективной, но насыщенной очень тонкими мыслями монографии А. Белого «Мастерство Гоголя» теме «Блок и Гоголь» посвящена отдельная глава, а также весьма существенные упоминания в других частях книги.

Концепция Белого порождена противоречиями его общего подхода к искусству. Социологический метод, к которому искренне стремится Белый, проявляется то как подлинный историзм, то как грубое вульгаризаторство. Влияния фрейдизма порождают то тонкие психологические наблюдения, то крайний субъективизм, переходящий в сведение личных счетов с умершим современником и другом. Интерес к поэтике также может обернуться здесь и важными наблюдениями, — и чисто формальными, нарочито оторванными от содержания штудиями. Наконец, сам способ сочетания всех этих столь разнородных методологических влияний местами поражает цельностью, органичностью, местами же определяет эклектичность, усиливает чувство произвольности выводов.

Глава «Гоголь и Блок», прежде всего, удивляет методологическим несходством со следующей за ней — «Гоголь и Белый». Исходя из вульгарно-социологической концепции гоголевского «социального отщепенства»⁵ и мести «рода» (дворянства) «оторванцу», Белый стремится одновременно и отделить собственное творчество от содержательных влияний гоголевского наследия — и уподобить Гоголю Блока. Поэтому глава «Гоголь и Белый» демонстративно строится только на стилистических наблюдениях⁶. Наивно полагая (или делая вид), что воздействия стиля могут ограничиваться «звукотворением, образом, цветописью и сюжетными моментами»⁷, Белый обесцвечивает эту главу, не сводя блестящих, но разрозненных наблюдений к какому-либо содержательному центру, а свое собственное творчество толкуя как ряд формальных экспериментов. Напротив, глава «Гоголь и Блок» вся строится на сближениях социальной позиции и содержания творчества обоих художников, почти не подкрепленных наблюдениями над текстами. Уже в первых частях книги Белый «просматривает» эволюцию Гоголя сквозь призму развития Блока и даже всего русского символизма в целом. Подобно Блоку (в статье «О современном состоянии русского символизма») и Вяч. Иванову, обнаружившим в развитии этого направления три основные фазы⁸, Белый находит в творчестве Гоголя романтически-утверждающую «тезу» («Вечера на хуторе...»), скептическую «антитезу» («Петербургские повести») и попытки «синтеза» («Мертвые души»). Нередко анализ творчества Гоголя ведется так, как будто речь идет о Блоке или одном из его последователей: «Пискарев побежал за Прекрасною Дамой, а прибежал <...> в Публичный дом»⁹; во второй фазе творчества Гоголя «гипербола осмеяния выглядит каламбуром словечек испытанного остряка»¹⁰ и т. д. Все это подготавливает центральный вывод главы «Гоголь и Блок». Здесь разворачивается параллель между ста-

новлением обоих авторов. Отрывок Гоголя «Женщина», «возводящий женщину в лоно божества, как Софию»¹¹, сопоставляется со «Стихами о Прекрасной Даме»: «Блок посвятил ей свой том стихов; Гоголь же дал малый отрывок-дифирамб»¹². Однако эта (отнюдь не лишенная смысла!) типологическая параллель сразу же получает вульгарно-социологическую и фрейдистскую интерпретацию: отождествляя романтизм с идеологией дворянства, Белый рассматривает дальнейшее творчество и Гоголя и Блока как подсознательную попытку уйти от своего класса, как ряд ничем не восполняемых потерь. Основное сходство авторов Белый находит во «второй фазе» их эволюции: «У Гоголя раздвоена женщина: ангел — ведьма, девушка — старуха. <...> Поэзия Блока — показ изменения облика „ангела“ в „ведьму“ по фазам: „Прекрасная Дама“, „Незнакомка“»¹³ «Генезис Блоковской женщины — в отрывке „Женщина“ и в позеленевшем трупe В<ия>»¹⁴, а «сюжет „Н<евского> П<роспекта>“ с превращением „ангела“ в проститутку стал просто автобиографической лирикой Блока»¹⁵ Параллели между «второй» и «третьей» фазами эволюции художников у Белого порой очень значительны и интересны: таковы замечания об иронии Гоголя и Блока¹⁶, о попытках найти идеал в образе Руси-тройки («Гоголевский образ России и русской тройки влиял на Б<лока>: его обращение к России как к женщине навеяно Гоголем»¹⁷), о темах двойничества и — отчасти — рода («Возмездие»). Однако общая концепция Белого поражает внеисторизмом и субъективностью. От социологизма 1920-х гг. Белый наследует его главное (неразрешимое в рамках вульгарного социологизма) противоречие: *рост* Гоголя и Блока, их превращение в великих художников интерпретируется лишь как ряд «утрат» и «безуспешных попыток». С этим сочетается резко примитивизированное представление о внутреннем мире Гоголя и Блока, акцентировка патологического в них¹⁸. Следует отметить и влияние на Белого блоковских мыслей о Гоголе, подчас не оговоренное в тексте, а также тот психологический феномен, о котором уже упоминалось: желая отгородить от Гоголя себя и связать с ним Блока, Белый подчас прямо передергивает факты. Так, ниже мы увидим, что именно Блок переживал период преимущественно «художнического» интереса к Гоголю в годы, когда для Белого важнее всего был Гоголь-мыслитель, мистически истолкованный! В итоге работа Белого оказывается сочетанием идей глубоких и научно плодотворных с мыслями, нуждающимися в корректровке, «перевертывании с головы на ноги» (ср. интереснейшее положение о типологической близости эволюции, а порой — и с прямыми, не всегда исторически бескорыстными передержками)¹⁹

После Белого тема «Блок и Гоголь» долгое время не была предметом самостоятельного изучения. И лишь сравнительно недавно появились работы И. Крука²⁰. Конкретный историзм подхода, рассмотрение темы «Блок и Гоголь» на фоне более общей проблемы: «Гоголевское наследие в русской культуре начала XX века» — и в связи с общей художественной позицией Блока позволили автору создать методологически целостное исследование, объединить разрозненные наблюдения в систему, вычленив основные линии рецепции Гоголя Блоком (патриотическая тема, проблема народа и интеллигенции, образ колдуна как символ реакции, образы ветра и музыки и др.). Однако из-за условий объема и особенностей постановки вопроса (*главные*

линии творческой переключки) И. Крук не показал становления «блоковского Гоголя», истории прихода поэта-символиста к наследию основоположника «натуральной школы». Отсюда — направленность предлагаемого ниже исследования на эволюцию отношения Блока к Гоголю. Выделив основные этапы этой эволюции, мы постараемся рецепцию Гоголя на каждом из таких этапов представить в виде целостной системы, определяемой общим характером творчества Блока данного периода. Смена этапов рецепции Гоголя должна будет, на наш взгляд, дать представление о важных сторонах блоковского «пути между революций».

* * *

Два предварительных замечания к теме. Чтобы выяснить сущность отношения Блока к наследию Гоголя на каждом из этапов блоковской эволюции, недостаточно собрать материал, относящийся к теме. Необходимо учесть, что каждый объект размышлений поэта, даже самый отвлеченный (типа «реализм», «творчество Гоголя» и т. д.), принимает в его сознании, так сказать, образоподобный, сенсорно-представимый характер²¹. Такими «символами-категориями» (Д. Е. Максимов) становятся и *сами имена писателей* (ср. блоковские выражения: «собственные имена русской литературы», «веселое имя: Пушкин» и др.). Сказанное, однако, вовсе не означает, что речь идет о простой нечеткости значений, о простом размытии границ логических понятий. Гораздо важнее позитивная сторона процесса: отвлеченные понятия типа «творчество Гоголя» и др. в статьях Блока начинают подчиняться тем же законам, что и образы в собственном значении слова. Основным для исследователя окажется, видимо, то, что значения их будут определяться не только внетекстовым отношением к тем или иным историко-литературным концепциям (оно, конечно, тоже важно) и не внутритекстовыми логическими определениями и оценками (их может и не быть), а *типом художественного отношения* к другим образам и «образам-понятиям» текста, даже публицистического, эпистолярного и т. д. Мы увидим, например, что свое неповторимое значение «имя Гоголь» получает в блоковских произведениях, лишь сталкиваясь с другими «символами-категориями» — такими, как «Пушкин», «Достоевский», «Л. Толстой», а также с образами типа «Россия», «девятнадцатый век» и т. д. Смена «символов-категорий» (ср. «Гоголь — Лермонтов» в «Безвременье», «Гоголь — славянофилы» в статьях о народе и интеллигенции и т. п.) и изменение типов отношения между ними и даст нам эволюцию «блоковского Гоголя».

Второе. Интерес к тому или иному автору у Блока, как правило, активно отражается в его творчестве: появляются не только новые принципы художественной организации текста, но и многочисленные цитаты, реминисценции и т. д. Такие цитаты, однако, вовсе не «зеркальное» отражение «влияний», а скорее знаки той традиции, которую они представляют, «ключ к шифру» (Блок) — тому языку, на котором их можно понять. Цитата — часть художественной системы того или иного автора, и чтобы раскрыть ее значение, надо выяснить не только «откуда она», но и каким законам подчиняется цитация в его творчестве, каковы ее эстетические функции²². Так, например, понять смысл цитации у Блока невозможно, не учитывая особых свойств

всех «чужих слов» в его лирике, их сложной «вязи» — метафорических и иных отношений к другим цитатам и нецитатам. Особенно следует помнить, что «чужое слово» в творчестве позднего Блока, как правило, «полигенетично» (В. М. Жирмунский), то есть восходит *одновременно к нескольким* разным источникам, получая свой общий смысл лишь в отношении ко всем им (и во всем объеме своих внутритекстовых связей). <...> Роль полигенезиса в понимании художественного смысла цитаты у Блока очень велика: достаточно сказать, что это — один из источников создания той «бездонной многозначности» произведения, которую мы постоянно ощущаем в его лирике. И найти «негоголевское» в таком, казалось бы, «совсем гоголевском» образе, как «тройка», означает не увести решение вопроса в сторону от темы статьи, а постараться ответить на него наиболее точным образом.

* * *

Имя Гоголя не было в семье Бекетовых предметом такого единодушного восторга и преклонения, как имена Пушкина или Л. Толстого. Не было оно и таким яблоком раздора, выявлявшим «старое» и «новое» в литературных вкусах семьи, каким стало для Бекетовых имя Достоевского. Но Гоголя здесь, конечно, любили и хорошо знали. В своей «Автобиографии» Ал. Блок указал, что бабка его «встречалась с Гоголем» (VII, 11)* Мать поэта, по свидетельству М. А. Бекетовой, «из русских классиков <...> особенно любила Льва Толстого и Достоевского, а затем Гоголя»²³

В жизни Блока-ребенка Гоголь играл, однако, значительно более заметную роль. По крайней мере, общее наблюдение Бекетовой: «Чтением в гимназические годы Блок не очень увлекался. Классиков русских не оценил, даже скучал над ними»²⁴ — на Гоголя явно не распространяется. Так, в анкете «Признания», заполненной шестнадцатилетним Блоком летом 1897 г., творчество Гоголя упомянуто трижды: «Мои любимые писатели-прозаики — русские: *Гоголь*, Пушкин <...> Мои любимые поэты — русские: Пушкин, *Гоголь*, Жуковский <...> Мои любимые герои в художественных произведениях: Гамлет, Петроний, *Тарас Бульба*» (VII, 429—430). По числу упоминаний Гоголь и Пушкин далеко «обгоняют» остальных русских классиков.

Раннее возникновение интереса к творчеству Гоголя, хорошее знание его произведений *с детства* — факт, который исследователю необходимо учитывать. Если некоторые классики (например, Достоевский) были впервые по-настоящему «открыты» Блоком-юношей, то Гоголя и Пушкина ему «открывать» не пришлось. Это имеет для изучающего вопрос и свои минусы. Мы можем, например, хорошо проследить по письмам и дневникам молодого Блока, что и когда более всего поразило его в творчестве Достоевского или Вл. Соловьева, упоминания же Гоголя и Пушкина будут неизмеримо более скудными, хотя знает их Блок подчас ничуть не хуже. Просто радость «пер-

* Здесь и далее все ссылки на произведения А. Блока, кроме специально оговоренных, даются в тексте, по изданию: Блок А. А. Собр. соч.: В 8-ми т. М.; Л., ГИХЛ, 1960—1963; римской цифрой обозначен том, арабской — страница. Курсив в цитатах принадлежит З. Г. Минц и специально не оговаривается.

вооткрытия» уже давно прошла, а время нового, более углубленного интереса наступит позже.

Другой любопытный момент «Признаний» — то, что Гоголь упомянут и в числе «любимых прозаиков» (перед Пушкиным), и как «любимый поэт» (на втором месте и до Жуковского). Внешним образом это объяснимо отношением к «Мертвым душам» как «поэме» в точном смысле слова. Но, думается, дело не только в буквальном понимании подзаголовка. Творчество Гоголя для Блока и по существу будет во многом восприниматься как «поэтическое». Отсюда, в частности, совершенно различное воздействие на Блока прозы Л. Толстого и Достоевского, с одной стороны, и Гоголя — с другой.

Л. Толстой, по-видимому, для Блока «наиболее прозаик»: увлечение его творчеством формирует, как правило, общие представления Блока о мире и об искусстве. В поэзии Блока «толстовское» — это, чаще всего, *тема* и общий *оценочно-эмоциональный* подход к ней.

Находясь «под знаком Достоевского», Блок несколько иначе впитывает в себя его творчество: интерес к постановке общих вопросов неотделим здесь от обильных цитат и реминисценций из Достоевского²⁵. Однако эти цитаты обычно очень точно передают публицистическое, философское и т. п. содержание мыслей («Не надо чахлой жизни — трех мне мало», «В тайне — мир прекрасен» и т. д.), не стараясь сохранить то «сцепление понятий» (Л. Толстой), которое одно способно передать значение художественного образа в его целостности.

Совершенно иначе воспринимает Блок Гоголя. Даже тогда, когда речь пойдет о воздействии на прозу Блока гоголевской публицистики, мысли Гоголя будут неотделимы для поэта от неповторимой специфики их выражения. Не случайно Гоголь более всех русских прозаиков формирует *стиль* блоковской публицистики. И в лирику Блока «гоголевское» всегда попадает либо как та или иная стилевая установка (например, на фольклоризмы), либо как «мотивы», воссоздающие непосредственность гоголевского видения мира («ветер», «тройка», «музыка» и т. д.), либо, наконец, как способ организации каких-то низших уровней текста. Так в лирике Блока обычно отражается лишь увлечение поэзией.

* * *

Ранняя лирика Блока в целом далека от гоголевской традиции. Правда, А. Белый тонко подметил типологическое сходство романтически-шеллингианского культа женщины у молодого Гоголя (отрывок «Женщина» в «Арабесках») и символического культа Вечной женственности у автора «Стихов о Прекрасной Даме»²⁶. Однако сам этот отрывок (к нему следовало бы, конечно, добавить образ Аннунциаты в «Риме») не ассоциируется у Блока «первого тома» с общим обликом гоголевского творчества. И генетических связей пока не возникает.

«Блоковский Гоголь» начинает играть известную роль лишь в последних разделах «Стихов о Прекрасной Даме». В это время Блок перечитывает (возможно, под влиянием семьи Соловьевых) Гоголя, о чем сообщает в письме А. В. Гиппиусу от 13 августа 1901 г.: «Перечитал очень много Гоголя и

пришел в совершенный восторг. Отныне буду любить его и чтить, чего прежде²⁷ не делал по недоразумению» (VIII, 23). Интерес к Гоголю возрастает к периоду «Распутий» (1902—1904), однако началом, активно формирующим видение мира у Блока, гоголевская традиция становится лишь в лирике 1904—1906 гг. В это время формируется тот новый художественный метод Блока, который он сам — со ссылкой главным образом на Достоевского — называет «мистицизмом в повседневности» и «мистическим реализмом».

Метод «мистического реализма», как он сформировался в творчестве и сознании Блока, сложен и противоречив. Он предполагает, с одной стороны, решительное переключение интереса на реальную, объективную действительность, окружающую художника, причем главную роль начинают играть темы «о здесь и сейчас» — изображение современности, «повседневности». В поэзию широко входят быт, политика, события социальной жизни («Из газет», «Митинг», «Повесть» и др.). С другой стороны, эпитет «мистический» указывает на способ интерпретации и оценки изображаемого. Быт, политика, картины социального неравенства — все это рассматривалось, в духе Вл. Соловьева, не как основа человеческой жизни и характера, а как следствие и форма выявления духовных начал бытия. Материальный мир — «антитезис» развития духа, превратившегося в собственную противоположность. Поэтому если сфера «небесного» — это мир «Истины, Добра и Красоты», то «земное» — царство лжи, зла (страдания) и уродства. Правда, в творчестве Блока одновременно появляется и противоположное стремление к «реабилитации плоти», к высокой оценке земного мира. Поскольку материя — неизбежная фаза в развитии «духа», материальный мир не может не иметь и некоего высшего смысла, хотя бы и загадочного для людей, утраченного ими («Мы — забытые следы / Чьей-то глубины» — II, 10) или им недоступного («Мы ли — пляшущие тени? / Или мы бросаем тень? <...> Не пойму я, что нас манит...» — II, 248). Так возникает прославление земного мира как «воплощенного» (динамичного, страстного и т. д.), а также типичная для лирики Блока 1903—1906 гг. декадентская «эстетизация зла». Однако в любом случае: проклинаемый в тонах апокалипсических пророчеств («Невидимка») или прославляемый за земную силу и страстность («Гимн»), «этот» мир чаще всего оказывается ареной действия «инфернальных» сил.

Но «мистический реализм» (даже в тех произведениях, где он выразился наиболее полно) — не просто художественный адекват философско-эстетических воззрений Блока 1904—1906 гг. Как и всякое подлинно художественное решение, метод блоковской лирики оказывался шире любых философских, этических, эстетических и т. п. интерпретаций. Он содержал в себе потенциальные возможности стать *языком* — средством выражения *разных* мироощущений.

На молодого Блока произвела сильное впечатление статья Мережковского «Судьба Гоголя». Многие мысли и образы этой работы отозвались в статьях и высказываниях Блока. Так, он воспринял мысль Мережковского об отце Матвее как виновнике гибели Гоголя (см. примеч. 93), резко переосмыслив ее и перенес акцент на политический смысл столкновения писателя и реакции; в «Безвременье» и в «Дитя Гоголя» используются образы Гоголя-колдуна и др., восходящие к Мережковскому. Однако даже в 1904—1906 гг. Блок, в

отличие от «петербургских мистиков», более всего интересуется Гоголем-художником, хотя и осмысляет его творчество в символистском духе.

Рассматриваемый как язык искусства, «мистицизм в повседневности» оказывается наделенным характерной чертой: «правильные» тексты на этом «языке» строятся путем постоянного комбинирования «реальных» (имеющих черты бытового правдоподобия) и «нереальных» (мистических, фантастических и т. п. — всегда лишенных бытового правдоподобия) образов и ситуаций. При этом, в отличие от романтизма типа Жуковского, за «бытовым» и «нереальным» не закреплено постоянных оценок (например, «бытовое», как уже говорилось, отнюдь не всегда низменно-пошлое, — ср. типичный оксюморон: «Средь этой пошлости таинственной»; «нереальное» также может быть и «небесным», и «инфернальным», причем в каждом из этих случаев возможны и прямо противоположные авторские оценки изображенного, и их полное, нарочитое снятие). Поэтому в дальнейшем главный конструктивный принцип подобных текстов: «монтаж» деталей, образов и сцен разной степени правдоподобия — легко может полностью утратить мистическое содержание (ср., например, «Песню Судьбы»). Это — путь от «мистического реализма» к условному искусству XX в. которое может быть и абсолютно чуждым мистике.

Сказанное позволяет определить генезис многих сторон блоковской лирики периода первой русской революции. Интерес к объективной действительности, в том числе к быту и социальным вопросам, ведет Блока к традициям русской прозы XIX в. Однако линия социально-бытовая, социально-психологическая и т. п. (Л. Толстой, повесть и роман 1840—1860-х гг.) пока не притягивает поэта. Ей приписывается узконатуралистическая устремленность. Значительно ближе Блоку реалистические произведения, включающие в себя элементы условности, фантастики. Большая степень обобщенности дает возможность истолковать их «синтетизм» (Б. В. Томашевский) как символизм, а вполне реалистическим (по значению) символам — приписать не только бытовой, социальный и т. п. смысл, но и значения, касающиеся «миров иных». Так возникает интерес к линии русского реализма, ведущей от пушкинских «Медного всадника» и «Пиковой дамы» к творчеству Гоголя и Достоевского. Для блоковского творчества 1903—1906 гг. характерно появление полигенетических образов, ведущих *одновременно* к Пушкину, Гоголю и Достоевскому. Таковы, к примеру, все повороты «петербургской темы» в творчестве Блока, а также и другие образы и сюжеты, о которых пойдет речь в дальнейшем.

Однако «пушкинское», «гоголевское» и «достоевское» не только слиты в творческом сознании Блока. Они вместе с тем и разграничиваются. С известной степенью упрощенности разграничение это можно представить так. Осмысление земного мира как игры «инфернальных» сил или же как борьбы их с христианским «положительно-прекрасным» началом — основа «мистического реализма» как художественного *миросозерцания* — ведет Блока обычно к образам и сюжетам Достоевского. Сам же способ построения текста как чередования «бытовых» и «фантастических» образов и сцен — основа «мистического реализма» как художественного *языка* — связан у поэта всегда с традицией Гоголя (и более того, совершенно факультативен для рецептов

Достоевского). Разумеется, указанное противопоставление не абсолютно. Блок периода «Города» воспринимает и Гоголя как писателя «мистического», акцентируя внимание на романтических элементах его мирозерцания и нередко осмысляя его метафоры как имеющие прямой смысл. Но все же главная линия воздействия Гоголя на Блока 1903—1906 гг. связана с освоением *принципов* чередования «фантастического» и «бытового».

Блок, с одной стороны, обращается к созданию «картин» внешнего, объективного мира: к природоописаниям («Пузыри земли»), сценам городской жизни («Город») и т. д. С другой — именно эти «объективные картины» насыщаются фантастическими (для самого поэта — мистическими) образами, вкрапленными, как и у Гоголя, в самые «реальные», «бытовые» описания:

Утро. Тучки. Дымы. Опрокинутые кадки.

В светлых струйках весело пляшет синева.

По улицам ставят красные рогатки.

Шлепают солдатики: раз! два! раз! два!

В переулке у мокрого забора над телом

Спящей девушки — трясется, бормочет голова;

Безобразный карлик занят делом:

Спускает в ручеек башмаки: раз! два!

Башмаки, крутятся, несутся по теченью,

Стремительно обгоняет их красный колпак...

(«Обман», 1904; II, 147)

Поясним мысль. Сами «чертенята», «карлики», «молчальницы» и «осенницы» лирики этих лет имеют слишком широкий генезис — от фольклора до его самых различных интерпретаций у романтиков начала XIX в. и символистов (особенно у близкого теперь Блоку А. Ремизова). Но стремление увидеть, *как* плывут в ручье дьявольские башмаки и колпак и *что* в это время делают на улице «солдатики», восходит, думается, ближайшим образом к Гоголю. Именно гоголевскими воздействиями (учитывая, конечно, и хорошее знание творчества Гоголя и любовь к нему) можно объяснить сочетание резко возросшего интереса к быту и людям с образами «низшей мистики».

Сам мир народной фантастики представлен в вариантах, также близких Гоголю. В «Пузырях земли» более осязателен дух «Вечеров на хуторе близ Диканьки». Он виден и в совсем не страшном «захудалом черте», который стал «тише вóд и ниже трав» (II, 10), подобно побежденному Вакулой черту в «Ночи перед Рождеством», и в забавных «чертенятах и карликах» из «Старушки и чертенят» (II, 20), и, главное, в общем ощущении красоты и доброты природы, своеобразно дополняемом всей этой смешной «нечистью» («Болотный попик» и др.). Другой вариант фольклорно-фантастических образов — не иронический, а поэтический — тоже представлен в «Пузырях земли» и тоже родствен «Вечерам» (ср., например, страдающую «несказанной болью» «русалку больную» в стихотворении «Осень поздняя. Небо открытое...» и грустную русалочку в «Майской ночи»).

Но наиболее близка к Гоголю и наиболее важна для творчества Блока 1903—1906 гг. третья группа фантастических персонажей — тех, изображение которых окрашено в жуткие тона *inferno* и которые рисуются как носители

и источник зла. Генетически они связаны гораздо теснее с «Миргородом: «Петербургскими повестями» и особенно важны для цикла «Город» (хотя встречаются и в других: ср. «гоголевское» в образах стихотворения «Ивановская ночь» — II, 96).

Урбанистическая тема вообще воспринималась символистами как унаследованная от Пушкина, Гоголя и Достоевского. Уже отойдя достаточно далеко от культурной атмосферы 1900-х гг., Г. Чулков писал о «своем Петербурге как «Петербург» „Пиковой дамы“ и „Медного всадника“, гоголевского „Невского проспекта“ и „Шинели“, Петербурге Достоевского». Родство с Гоголем именно в этом плане ощущали и Д. С. Мережковский, В. В. Розанов, и В. Брюсов, и многие другие. Самостоятельность Блока, которую увидим ниже, проявилась в данном случае не в самом обращении к традиции, а в ее трактовке, вначале близкой к общесимволистской, но постепенно все больше с ней расходящейся.

«Город» Блока глубоко родствен «Петербургским повестям», и это родство — не только в отмеченной А. Белым близости женских образов. Прежде всего, важно сходство общего отношения к теме. «Город» Блока, как и, например, «Невский проспект» Гоголя — не просто место действия, «среды», пассивное географическое окружение героев. Типичная для Гоголя высокая оценка активности социальной среды, понимание ее решающей роли в формировании характера и судеб героев определяют прием превращения «среды» в персонаж, в действующее лицо произведения. Подобная мысль и средства ее выражения усваиваются и Блоком. Это видно уже из самой поэтики названий (и «Невский проспект», и «Город» в заглавии фигурируют как субъекты действия; ср. также «Петербург» А. Белого; ср. «Urbi et orbi», где город, напротив, выступает как косвенный объект, подразумеваемый в качестве субъекта автора, «поэта-пророка», а в роли прямого объекта — его «слово» — творчество, обращенное к «городу и миру»). Петербург и в тексте выступает как персонаж. Таковы, к примеру, у Гоголя постоянные олицетворения Невского проспекта типа: «О, не верьте этому Невскому проспекту <...> Он лжет <...> этот Невский проспект»²⁹ (3, 45—46)³⁰. Таков у Блока Петербург стихотворений «Город в красные пределы...» «Петр» (в рукописи первоначально названный «Город говорит» и построенный от первого лица как монолог города — см. комментарий В. Н. Орлова: II, 414) и др. В качестве персонажей могут выступать и различные детали городского пейзажа, например очень часто встречающиеся и у Гоголя, и у Блока образы фонарей (ср. также особую роль в «Городе» образа Медного всадника, восходящего к Пушкину сквозь призму концепций «гоголевского Петербурга»).

Следует отметить одну особо важную для Блока особенность гоголевской интерпретации «среды». Как и во всем русском реализме XIX в., социальная (в частности, городская) среда постоянно оказывается, так сказать, «отрицательным полюсом» текста; именно она характеризуется несправедливостью, жестокостью, безобразием, противопоставленными правде, добру и красоте.

* Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. М.; Л. Т. 5. С. 139. Далее ссылки на это издание даны в тексте, с указанием тома и страницы.

человеческой природы. Но у Гоголя тема эта получает и очень существенный индивидуальный поворот. Само положение, при котором среда (почти фиктивное в своей абстрактности, «мертвое» начало) может определять характер и судьбу живого, реального человека, представляется Гоголю странной и противоестественной аномалией, одним из главных проявлений ненормальности современной жизни. «Странное» соотношение неживого (среда) и живого (личность) порождает в его творчестве и общий интерес к оппозиции «живое ↔ мертвое», и специфическую сюжетную ситуацию, в которой «дьявольски» злая среда («судьба») оказывается субъектом, а герой-человек — объектом действия. Вместе с тем понимание античеловеческого как по существу мертвого (хотя и умеющего принимать облик живого), а человеческого — как в самой сущности своей живого порождает в Гоголе надежду на конечное торжество исконно живой жизни.

Блок, только начинающий путь к социальной теме, еще острее ощущает все аномалии современности как «странность». В духе своих еще не преодоленных мистических представлений он объясняет «странное зло» города прямым вмешательством «инфернальных сил», в том числе и сил самого города, притворяющегося скоплением предметов лишь днем, а ночью проявляющего свою дьявольскую силу и способность управлять жизнью живых людей.

Он спит, пока закат румян.
И сонно розовеют латы.
И с тихим свистом сквозь туман
Глядится Змей, копытом сжатый.

Сойдут глухие вечера,
Змей расклубится над домами.
В руке протянутой Петра
Запляшет факельное пламя и т. д. (II, 141)

В такой трактовке Медного всадника собственно «пушкинское» начало (соотношение «целого» и личности) оказывается оттесненным тем, которое сформировано гоголевской идеей противостояния среды и человека — «мертвого» и «живого». Что касается веры в конечную победу «живого», то в первых стихотворениях «Города» она ощутима еще мало, зато впоследствии сыграет в творчестве Блока огромную роль.

Отбор деталей городского антуража, их интерпретация и оценка у Блока часто до мелочей близки к гоголевским. В городском окружении персонажей Гоголь в качестве его главного признака чаще всего подчеркивает *иллюзорность, обманчивость* («О, не верьте этому Невскому проспекту... *Все обман, все мечта, все не то, чем кажется!*» — 3, 45). Для «Города» Блока тема «обмана» также оказывается одной из основных:

Так заманчив *обман* (II, 148)

Нет, опять он *обманул* (II, 202)

На *безысходные обманы*
Душа напрасно понеслась (II, 204)

Блистательная *ложь* (II, 182) —

и т. д., вплоть до названий стихотворений — «Обман», «Напрасно» (ранний заголовок стихотворения «Ты смотришь в очи ясным зорям... — см. В. Н. Орлов, II, 426).

Символами этой «обманности» у обоих авторов чаще всего выступают витрины (с их *показным* блеском) и особенно фонари (придающие всему *ложное* освещение).

У Гоголя: «окошки магазинов» с их роскошью (3, 14), «заманчивый, чудесный свет» (3, 15) — «обманчивый свет» фонаря (3, 18); «но и *кроме фонаря, все дышит обманом*» (3, 46). Обман этот имеет дьявольскую, inferнальную природу: ночью «сам демон зажигает лампы для того только, чтобы показать все не в настоящем свете» (3, 46).

У Блока:

<...> Блеснут витрины и тротуары

<...> Фонарь маянций (II, 141);

<...> В электрическом сне наяву (II, 159).

В поэме «Ее прибытие»:

<...> Ты нам мстишь, электрический свет

Ты — не свет от зари, ты — *мечта от земли* (II, 54).

А в набросках поэмы, приведенных В. Н. Орловым, свет фонарей также сближен с «дьявольским» апокалипсическим символом неизбежной гибели «городов»:

<...> В магической глуби зажжен,
Ты горишь, электрический взгляд
Городов и последних времен (II, 395).

Фонарь — почти неперенное окружение героев и в «Петербургских повестях», и в «Городе». Даже там, где образ этот не одушевлен и не наделен прямо «магическими» свойствами, он — незримый участник драматических коллизий городской жизни (ср. у Гоголя отрывок «Фонарь умирал... у Блока — «Обман», «Повесть», «Легенда» и др.). На этом образе отчетливо видна одна очень важная для Блока особенность гоголевской прозы. Частые повторения некоторых (вполне предметных и реальных) деталей у Гоголя, включение их в ситуации, где, казалось бы, они не играют решающей роли, заставляют искать в них второй, метафорический смысл. Совершенно очевидно, что для поэта-символиста именно этот переносный смысл воспринимается как основной. С темой «обмана» связано и типовое время действия и «Петербургских повестей», и «Города» — вечер или ночь. У Гоголя: «Он лжет во всякое время, этот Невский проспект, *но более всего тогда, когда ночь сгущенной массою наляжет на город*» (3, 46). Ночь — время и обманов («Невский проспект»), и страшных превращений («Портрет»), и вообще всяких злых дел (ограбление в «Шинели» и т. д.). Ср. у Блока:

Плащами всех укроет мгла

<...>

Пускай невинность из угла

Протяжно молит о пощаде! (II, 141)

Девушке страшно <...>
<...> *Темный вечер ближе* (II, 146).

Был театр окутан мглою (II, 155).

и т. д. и т. п. Ночь или вечер — время действия всех сюжетных стихотворений «Города», также связанных с темой обмана («Обман»), превращений («Петр»), зла («Обман», «Легенда», «Повесть»).

Но ложь города потому и страшна, что сочетает с «дьявольской» злобой внешний блеск, красоту. Это и яркость красок, и шумы города (Гоголь: «...весь город превратился в *гром и блеск*» — 3, 46; Блок: «*блеснут витрины*» — II, 141; «*музыка блеска*», «были улицы пьяны от криков» — II, 159 и т. д.). В цветовой гамме города у обоих авторов особую роль будет играть красное, а в звуковой — голоса: и то и другое свяжется с женскими образами циклов (см. ниже, с. 40). Но пожалуй, ярче всего «блеск» города проявляется и у Гоголя, и у Блока в его динамизме — выражении его «магической» силы. В гоголевском Петербурге к вечеру «шаги всех ускоряются», люди бегут (3, 15), и бег этот порой превращается в полет («он *летел* так скоро» — 3, 16; «тротуар *несся* под ним», «он *взлетел* на лестницу» — 3, 19). У Блока: «*бегите все!*» (II, 141); весь город — в бешеном танце-погоне.

Мчатся бешеные дива
Жадных облачных грудей
<...>
Пляшут огненные бедра
Проститутки площадной,

И на башне колокольной
В гулкий пляс и медный зык
Кажет колокол раздолбный
Окровавленный язык (II, 149).

Однако и динамика города — одна из форм его «обмана». Это не то исполненное смысла и поэзии движение к цели, которое будет воспето Гоголем в образе тройки и сыграет важнейшую роль в творчестве Блока 1906—1908 гг. Это движение к псевдоцели, к обманной цели: «В это время чувствуется какая-то цель или лучше *что-то похожее на цель* <...> Шаги всех ускоряются (3, 15). Ср.:

На безысходные обманы
Душа напрасно понеслась (II, 204).

Недостижимая цель безумного «бега» городской жизни также рисуется в сходных тонах. У Гоголя это или страсть, погоня за женщиной, обманым видением красоты и чистоты («Невский проспект»), или погоня за деньгами («Портрет») и чинами («Нос», «Записки сумасшедшего»). Последняя из этих тем Блока пока не интересует (она возникнет позже, в «Страшном мире», и тоже в контексте, близком к гоголевскому:

Но надо, надо в общество втираться,
Скрывая для карьеры лязг костей <...> (III, 36).

Зато две первые: тема яркой, динамической, подчас злой страсти («Петр», «Гимн», «В высь изверженные дымы...», «Иду — и все мимолетно...», «Неви-

димка») и тема денег («Легенда», где мотивы денег и страсти совмещены образе проданной любви: «Был любовный напиток — в красной пачке кредиток» — II, 168 и др.) — занимают важнейшее место в проблематике «Города»

Сходные характеристики города дополняются и сходством обитателей «гоголевского» и «блоковского» Петербурга. Герои и «Петербургских повестей» и «Города» отчетливо делятся на две группы: на жертв зла и его носителей. Жертвы городской жизни у Гоголя также бывают, грубо говоря, двух типов: один из них вошел в критическую, научную (а отчасти и художественную) литературу под именем «маленького человека», второй — «мечтателя». Полного разграничения их ни у Гоголя, ни у его последователей нет («маленький человек» может быть и «мечтателем», как это чаще всего бывает, например, у раннего Достоевского). Однако речь идет все-таки о разных вариантах одного социального явления. «Мечтатель», как правило, — бедный интеллигент, и несправедливость среды по отношению к нему проявляется как нанесение духовного ущерба — утрата веры в мир и в людей (Пискарев). «Маленький человек» лишен признака интеллигентности (хотя отнюдь не лишен духовности!), и несправедливость среды проявляется здесь как нанесение материального ущерба (Акакий Акакиевич), впрочем, как и в первом случае, связанного прежде всего с чувством униженного человеческого достоинства.

Оба эти типа представлены и в «Городе». «Маленький человек» нарисован в тонах, типологически близких к Гоголю (бедность, страдание от униженности). Однако сходство здесь иногда бывает слишком общим, восходящим, по сути, ко всей традиции русского реализма XIX в. или, по крайней мере, к линии «Гоголь — Достоевский» (ср., например, типичный и для «Петербургских повестей», и для «Бедных людей» образ бедняка, работающего ночью при скудном свете:

О, если б не было в окнах
Светов мерцающих!
Штор и пунцовых цветочков!
Лиц, наклоненных над скудной работой! (II, 162)

Что касается образа «мечтателя», то роль его в блоковском цикле огромна, а генетическая связь с гоголевским творчеством безусловна. Однако связь эта чаще всего полемическая, и потому ее удобно будет рассмотреть ниже.

Персонажи, рисуемые как носители зла (и в этом смысле совпадающие по функции с «окружением», средой), у Блока еще ближе к традиции «Петербургских повестей». Как и у Гоголя, здесь также могут быть выделены пошляки (пассивные носители зла, изображаемые в тонах иронических) и герои «инфернального типа». Гоголевскому Пирогову, в смысле общей концепции характера, у Блока соответствуют «испытанные остряки», которые, «заламывая котелки, / Среди канав гуляют с дамами» (II, 185). Правда, Блок (в известной мере под влиянием Достоевского, а также упомянутой статьи Мережковского о Гоголе) еще больше разрушает грань между этими двумя разновидностями персонажей: оксюморонный образ «пошлости таинственной» (II, 188) утверждает, что самое обыденное (пошлое) и есть самое странное, аномальное, то есть — для периода «Города» — самое мистически-непознаваемое и страшное. Но все же и для Блока сохраняется гоголевское отличие Пирогова от ростовщика из «Портрета». «Пироговы» окружены бытом, вещами:

<...> Углами торчала мебель, валялись окурки, бумажки,
Всех ужасней в комнате был красный комод (II, 139).

Сами они по-гоголевски неотличимы от вещей: «Над грудой рюмок, дам, старух» (II, 180). Их характеристики — самодовольство («испытанные острия») и скука («они скучали и не жили», «над скукой их обедов чинных» — II, 180; ср. знаменитое гоголевское: «Скучно жить на этом свете, господа!» — 2, 276). Тон их изображения хотя и не так последовательно ироничен, как у Гоголя, однако включает в себя элементы иронии или сатиры («Сытые»). От Гоголя идет и представление о пошлом мире как предельно неярком, лишенном примет, сером (ср. «Повесть», где у людей «серые, покорные» лица, где «каждый <...> не молод и не стар» — II, 163, и характеристику Чичикова: «Не красавец, но и не дурной наружности, ни слишком толст, ни слишком тонок, нельзя сказать, чтобы стар, однако и не так, чтобы слишком молод» — 6, 7).

Персонажи «инфернального типа»: Змей и Петр («Петр»), «пьяный красный карлик» («Обман»), «карлик» («В кабаках, в переулках, в извивах...»), «оборотень» («Иду — и все мимолетно...»), «Третий» («Легенда»), Невидимка из одноименного стихотворения и др. — ближе всего к рассматриваемой традиции. И сама мысль о «дьявольской» (противопоставленной человеческой норме) природе зла, и ее художественная реализация прямо ведут (по крайней мере, в русской культуре) именно к Гоголю. Правда, блоковские характеристики и более лаконичны, и менее разнообразны. Из огромного арсенала гоголевских средств изображения этих героев Блок выбирает главным образом следующие:

1. «Инфернальные» персонажи полностью уподоблены собственному окружению, среде (поэтому все приведенные выше признаки города полностью исчерпывают и их характеристики). Более того: они, по всей вероятности, не что иное, как персонификация «среды» («города», «судьбы») — но не отвлеченно-аллегорическая, а чувственно-образная, ярко эмоциональная. Сочетание «нечеловеческой» сущности и «человекоподобного» (социально активного) поведения этих героев подчеркивает одну из важнейших и для Гоголя, и для Блока художественных идей — мысль о том, что законы, управляющие современным миром, бесчеловечны, а человеческое — в «маленьких людях» — загнано и забито.

2. Одна из важнейших примет рассматриваемых образов — их постоянные изменения, превращения (не случайно и то, что для Блока такой герой — «оборотень»). За этой характеристикой стоит идущее от Гоголя и очень существенное для демократически-антропологического мышления противопоставление. «Человеческое» мыслится как наполненное положительным и неизменным содержанием, «дьявольское» же (античеловеческое) — как лишенное всякого содержания — «пустое», и за неимением «лика» принимающее разнообразные «личины». У Блока это представление пропускается сквозь призму непреодоленного еще мистицизма: высокий, небесный идеал всегда един и неизменен (ср. у Вл. Соловьева: «Все, кружась, исчезает во мгле, / Неподвижно лишь солнце любви») — земное, материальное связано с изменениями (и «изменой»: «...но страшно мне: изменишь облик Ты» — I, 94). При этом именно изменение — знак внутренней пустоты: «иная» (то

есть «изменившаяся») героиня — непременно «безлика» (I, 142). Так антропологическая метафизичность гоголевского взгляда на мир и мистическая метафизика «соловьевства» создают предпосылки для создания сходных образов.

Сам «механизм» таких превращений у Гоголя представлен очень ярко, у Блока же едва намечен. Однако и тут есть черты любопытного сходства. *В принципе* «превращения» героев «инфернального» типа как будто бы не имеют никаких ограничений. Как тонко заметил А. Белый, здесь все может быть заменено всем, и именно в такой «непредсказуемости» — эмоциональный эффект страшных образов «Вия». Однако, по сути дела, и правила, и перечень «изменений облика» даже для «Миргорода» и «Петербургских повестей» найти нетрудно; у Блока же вообще будут постоянно реализовываться лишь четыре-пять основных возможностей. Сюжет «изменения» должен строиться так, чтобы явление сменилось своей полной, абсолютной противоположностью и всегда в направлении: «заманчивой обман» ↔ ужасная, злая сущность (или: мечты, иллюзии ↔ действительность)³¹.

Для блоковского «Города» и лирики этого периода важны будут такие сюжеты:

а) чистота ↔ разврат («прекрасная дама» ↔ «падшая звезда» — проститутка); сюжет этот, как показал А. Белый, и в целом, и в деталях во многом ведет к «Невскому проспекту». Для «Города» он — один из основных (наиболее полно представлен в «Ты смотришь в очи ясным зорям...» и в не вошедшем в прижизненные издания стихотворении «Маска открыла блестящие зубы... 1906»);

б) прекрасное внешне ↔ злое, несущее гибель. Сюжет этот, по сравнению с «Невским проспектом» (где «незнакомка» — все же *невольная* причина гибели Пискарева), резко усилен:

Вольная дева в огненном плаще

<...>

...И она тебя кольцом неразлучным сожмет

В змеином логовище (II, 165);

в) живое ↔ мертвое; А. Белый указал на источник этого сюжета в «Вие» (красавица ↔ «позеленевший труп»). В цикле «Город» он ярче всего выражен в стихотворении «Клеопатра»;

г) мертвое ↔ имеющее силу живого (ср. оживление трупа в «Вие», мертвецов в «Страшной мести», «Портрет» и т. д.). У Блока это — «Петр», «Еще прекрасно серое небо...» и др.

Иногда мотивы «оживления» кажутся непосредственно восходящими к «Вию». Ср., например, стихотворение «Я живу в глубоком покое...» (введенное в раздел «Разные стихотворения» «второго тома» лирики):

Раздавив похоронные звуки

Равномерно — жутких часов,

Он *поднимет* тяжкие руки,

Что висят, как петли веков (II, 40);

ср. ассоциации, вызванные звукописью: «звуки, руки» — «веки»);

д) человекоподобное ↔ «никакое» (ср. полное исчезновение портрета в финале повести). Для Блока этот сюжет — один из важнейших; полнее всего представлен в «Обмане»:

Безобразный карлик занят делом:
Спускает в ручеек башмаки <...>

<...>красный колпак.

<...> Еще мгновенье —

Плывут собачьи уши, борода и красный фрак (II, 147).

Из сюжетов, связанных с «изменением облика», для Блока совсем не типична характерно-гоголевская ситуация превращения прекрасного в безобразное (красавица ↔ ужасный труп): блоковская Клеопатра («Открыт паноптикум печальный...») прекрасна и после смерти. О причинах этого будет сказано ниже. Совсем нет в «Городе» сюжетов, связанных с «изменением облика» недемонического героя под влиянием действительности, — с его падением (ср. Чартков) или пробуждением человеческого (Поприщин). Все «недемоническое» (человеческое и «небесное») представляется Блоку 1904—1906 гг. неизменным. Зато часто встречается почти отсутствующая у Гоголя ситуация: связанное с высокой идеей ↔ кощунственно насмехающееся над ней («И казался нам знаменем красным / Распластавшийся в небе язык» — II, 160). Связанное с Гоголем лишь общей структурой, это противопоставление особенно важно для Блока периода «антитезы».

3. Другая особенность «инфернальных» героев у Гоголя и Блока — та, что фантастическое здесь почти всегда (за исключением рассмотренных выше случаев) связано с деформацией представлений о реальном времени и пространстве. Наиболее простые формы такой деформации: гипербола и литота — неоднократно рассматривались исследователями Гоголя. Часты они и у Блока (ср. особую роль литоты в образе карликов, а также подчеркивание «фигуры умаления» уменьшительными суффиксами: «чертенята», «попик», эпитетами: «карлик маленький», «согбенный карлик», — характеристиками действия: «тихо съезжившись, карлик приник» и т. д.). Гиперболы встречаются реже; ср., однако: «Змей расклубится над домами», язык — знамя и т. д. Можно отметить и иные формы такого сдвига «реального» времени и пространства, например наделение персонажа одновременно несовместимыми³² характеристиками (живая и мертвая — одновременно! — панночка «Вия»; ср. у Блока:

<...> И воет, как брошенный пес,
Мяучит, как сладкая кошка (II, 170), —

где оба действия можно считать не чередующимися, а одновременно присутствующими «Невидимке»). Особенно типичное для Гоголя пространственное со-вмещение части и целого («Нос») также встречается нередко и в «Городе» (ср. полное совмещение карлика в «Обмане» с его «собачьими ушами», «бородой» и одеждой — обычная гоголевская метонимичность). Эти и многие другие смысловые смещения привлекают внимание к художественному пространству и времени, которые у Блока и в дальнейшем (уже вне проблем «мистического реализма») будут формироваться под явным воздействием Гоголя.

Но в «Петербургских повестях» и в «Городе» есть еще один, и весь важный, образ — образ Женщины. Героиня-женщина не случайно не может быть отнесена полностью ни к «маленьким людям», жертвам города, ни «инфернальным» носителям зла: она и то и другое одновременно, это самый сложный, противоречивый и вместе с тем «синтетический» образ гоголевского и блоковского Петербурга. Роль его огромна. Женщина и есть та единственная цель, которую удастся обнаружить в страстно-напряженной динамике городской вечерне-ночной жизни. Движение героев здесь почти всегда либо «пискаревское» почтительное следование за женщиной, либо «пироговское» преследование ее.

Бегите все на зов! На лов! (II, 141)

Я другую за тонкую талию

Обнимаю и мчусь по блистательным залам

<...>

Ты бежишь от меня, пропадая за далью

<...>

Предо мною несешься — куда? (II, 326) и т. д.

Описание городских женщин у Блока часто до деталей близко к гоголевскому (особенно в «Невском проспекте»). Подчеркиваются одни и те же детали одежды (плащ), выделяется общая символика красного («яркого»), притягательный динамизм движений и одежды (у Гоголя: «Развевался яркий плащ ее», «плащ красавицы» — 3, 16; «Незнакомка летела по лестнице» — 3, 19; ср. у Блока: «Вольная дева в огненном плаще» — II, 165; «Вот красный плащ, летящий мимо» — II, 204). Женщины города неотразимо прекрасны («красавица» «Невского проспекта»; ср.: «Красота этих женственных ликов!» — II, 159), их прелесть наводит на мысль о «божественной» природе героинь. У Гоголя: «Прелестное существо, которое, казалось, слетело с неба прямо на Невский проспект» — 3, 16; у нее «божественные черты» — 3, 18; Блок: «Как лицо твое похоже / На вечерних богородиц» — II, 177 и др.). И Гоголь, и Блок постоянно оценивают красоту как проявление высшей гармонии; отсюда постоянное подчеркивание музыкальности и голоса («Зазвучал, как арфа, голос» — 3, 20; «Весь город полон голосов, / Мужских — крикливых, женских — струнных» — II, 141; «Вот женский голос, как струна» — II, 204), и вообще всего облика, одежды и т. д. («Как музыкален шум ее шагов и простенького платья!» — 3, 29; «шелками черными шумна» — II, 187).

Но «божественная прелесть» — лишь одна сторона этого образа. То, что сущность красавицы скрыта от гоголевского героя и от лирического героя «Города», подчеркивается ее общим наименованием — «Незнакомка» (Гоголь, 3, 18—20; Блок — «Незнакомка», а также аналогичное название стихотворения «Там дамы щеголяют модами...» во втором томе «Собрания стихотворений», 1912 г.). В дальнейшем героиня описывается при помощи уже известного нам приема «превращения». Ее невинность и скромность оказываются обманом, сама она — проституткой, «вольной девой»; ее жилище, казавшееся храмом, — публичный дом (ср. у Блока: «Здесь ресторан, как храмы, светел, / И храм открыт, как ресторан» — II, 204).

В отличие, однако, от «превращений» «карликов» и «чертенят», изменение облика не отменяет первых впечатлений от «незнакомки»: она и в падении остается красивой и привлекательной («Никогда жалость так сильно не овладевает нами, как при виде красоты, тронутой тлетворным дыханием разврата» — 3, 22; для Блока притягательность «падших дев» — один из главных мотивов цикла). Женский образ строится не на фантастических (несовместимых), а на оксюморонных (противоречивых, сложно сосуществующих) характеристиках. Основа такой «оксюморонности» для Гоголя — антиномия врожденно-прекрасного и извращенного «дьявольской» социальной средой. Блок постепенно движется к близкому пониманию действительности, однако в 1904—1906 гг. оно чаще всего преломляется сквозь призму соловьевского мифа о вечной женственности, плененной земным хаосом и ждущей грядущего освобождения. Тем не менее его характеристики противоречий женщины сегодняшнего города близки к Гоголю и в некоторых деталях (ср., например, оксюмороны «жалкая наглость» — 3, 21 и «наглая скромность» — II, 28 и др.), и, главное, в общей концепции образа. Женщина — не просто противоречивый характер, а *наиболее яркое выражение противоречий жизни*: самое прекрасное и высокое ее начало в потенции и самое жалкое «падшее» создание в реальности (ср. у Гоголя: «Женщина, эта красавица мира, венец творения, обратилась в какое-то странное, двусмысленное существо» — 3, 21; у Блока:

Мы знали знаньем несказанным
Одну и ту же высоту
И вместе пали за туманом,
Чертя уклонную черту.
Но я нашел тебя и встретил
В неосвященных воротах — II, 183).

Однако при всех очень существенных чертах и типологической, и генетической близости к Гоголю художественное видение мира у Блока отличается рядом важнейших особенностей.

С одной стороны, в «Городе» еще отчетливо заметны следы мистического мироощущения (хотя и преображенного интересом к реальности) и декадентский субъективизм. Они определяют *выборочный* интерес к наследию Гоголя (ср., например, малую актуальность для этого периода «Мертвых душ») и трактовку его, подчас смещенную в символистском, мистическом духе (ср., например, по существу, разное истолкование противопоставлений «живого» — «мертвого», «неподвижного — изменяющегося» и др. у Гоголя и Блока). Круг социальных проблем, волнующих Блока, значительно уже, решение их подчас лишь отдаленно и смутно намечается, заглушенное эстетизированным «всеприятием» «магических видений» городской жизни, открывшейся перед героем. Четких этических оценок изображаемого у Блока, в отличие от Гоголя, нет.

Но «Город» и другие стихотворения, так или иначе связанные с наследием Гоголя, имеют и иного рода специфику. Декадентское «всеприятие» и ослабление этического пафоса у Блока было сопровождением и следствием двух основных событий его духовной жизни 1903—1906 гг.: начавшегося отхода от «соловьевства» и сочувственного интереса к событиям революционной

действительности. Поэтому явное, в сравнении с «Петербургскими повестями» ослабление критического пафоса было связано не только с «эстетизацией зла», но и, прежде всего, с «восторгом мятежа», увиденного в жизни города:

Действительно, изображение «заманчивых обманов» у Блока дано в «вершенно ином, не гоголевском, эмоциональном ключе, для Гоголя основное — разоблачение обмана (путь, ведущий в конечном итоге к толстовскому «срыванию масок»). У Блока господствует чувство красоты и яркости «обманной» жизни.

Лирический герой «Города» — вовсе не «Пискарев», как полагает А. Белый. Более того, поскольку Блок действительно находится под впечатлением образов и ситуаций «Невского проспекта», у него появляется даже стремление более или менее осознанно отделить свою точку зрения от «пискаревской». Так, первые варианты стихотворения «Ты смотришь в очи ясным зорям...» (1907—1908) и заголовком («Напрасно»), и ситуацией, и отношением к герою:

За кем плетешься ты, бродяга?
Чей плащ перед тобой во мгле?
Кому, кому еще, бедняга,
Ты хочешь верить на земле! (II, 425—426) —

создавали образ, очень близкий к гоголевскому «мечтателю» — «беззлойной» жертве городского зла. Однако в окончательном варианте стихотворения хотя и есть тема «напрасных», «безысходных обманов», но господствует утверждение красоты и поэтичности вечерней городской жизни.

В других (более ранних) стихотворениях это различие еще заметней. Гоголевский Пискарев начинал с перенесения своих иллюзий в реальную действительность и погиб от «вечного разлада мечты и существенности». Лирический герой Блока начинал (еще за пределами «Города») с романтического противопоставления «голосов миров иных» и «суетливых дел мирских». Спускаясь в мир, он заранее знает о его злой, «инфернальной» природе. Критика мира, его романтически-максималистское неприятие для лирического героя Блока подразумевались сами собой. Новое же состояло в том, чтобы увидеть какой-то «высокий» смысл «суеты». И он отыскивается (уже в период «мистического реализма») в яркости и красоте жизни, а главное — в том, что материальный мир «воплощен», существует реально, а не в мечте и, наделенный динамичностью и силой, является залогом того, что и «мечта» может стать «существенностью» (ср. начало стихотворения «В кабаках, в переулках, в извивах... поэму «Ее прибытие» и стихи о революции)³³.

Это же различие — в столь важном для обоих авторов женском образе. Обнаружение «обмана», пошлой и развращенной сущности «незнакомки» — конец, гибель Пискарева. Для лирического героя «Города» главное — не увидеть «обман» (он понятен и так), а осознать ценность земного, «падшего», увидеть и в нем отблеск «небесного» или же какой-то еще новый высокий смысл:

Я измерял твой путь в печали,
Когда ты падать начала

<...>

*И этот взор — не меньше светел,
Чем был в туманных высотах!* (II, 183)

Смотрю за темную вуаль
И вижу берег очарованный
И очарованную даль... (II, 186) и т. д.

Для Гоголя-эпика прощание с романтизмом «Вечеров» связалось с темой гибели «мечтателя». Блок-лирик заставил своего «мечтателя» переродиться внутренне, свел его на «горестную» и прекрасную землю. Для обоих авторов путь на этом не закончился (в противоположность утверждению А. Белого!); напротив, гибель или внутреннее преодоление «мечтателя» было лишь началом пути.

Следы рецепций гоголевского творчества заметны (хотя меньше, чем в «Городе») и в других произведениях Блока этого периода. Отчетливее всего отзвуки «Невского проспекта». Мотив «двойничества» у Блока вообще имеет слишком широкий генезис, чтобы говорить именно о Гоголе: здесь и немецкие романтики, и Гейне, и русская лирика, и Достоевский... Но подчеркивание «двойничества» в противопоставленных друг другу образах художника (поэта) и пошляка, раскрытие этого мотива в очень непохожих внешне и все-таки родственных сценах, связанных с отношением к женщине, во многом близко к структуре «Невского проспекта», к параллельным сценам и образам Пискарёва-Пирогова. Так, в «Ночной фиалке» герой-мечтатель «медленно идет» по городу, «и, кажется, друг мой со мной» (II, 26). Друзья видят в одном и том же совершенно разное:

<...> друг другу чужие,
Разное видели мы (II, 26).

Друг — пошляк:

Он видел извозчищи дрожки,
Где молодые и лысые франты
Обнимали раскрашенных женщин.
Также не были чужды ему
Девушки, смотревшие в окна
Сквозь желтые бархатцы... (II, 27)

Подобно Пирогову, он лишен иллюзий относительно «раскрашенных женщин» и «девиц» и, подобно ему же, отправляется в погоню за одной из красавиц (II, 27). Лирический герой наделен поэтическим зрением — ему и среди пошлости городской жизни «доступны виденья», и, как Пискарёв, он ищет свой «безмятежный и чистый цветок» (II, 28) и идет за ним³⁴.

Эти же две параллельно развивающиеся сюжетные линии определяют и композицию лирической драмы «Незнакомка». «Незнакомка» Гоголя, «казалось, слетела с неба на Невский проспект» (3, 16). Для блоковской рецепции русской драматической прозы XIX в. в эти годы вообще весьма характерно истолкование метафор как символов, имеющих и «вторую» («мистическую») реальность.

Его «звезда Мария» действительно «падает с неба» прямо в город, находя там своего «Пирогова» («господин в котелке») и «Пискарёва» («Поэт»).

Интересно, что дальнейший поворот сюжета не только расходится с гоголевским, но и обнаруживает некоторые, хотя и весьма неярко выраженные, черты полемики и с Гоголем, и с Достоевским. То, что «звезда Мария» не узнана, что понята лишь одна сторона ее сущности (в «падшей звезде» увидели «падшую», но не увидели «звезду»), становится упреком «кроткому», по-пискаревски «беззлобному» герою, лишь в пьяном сне понявшему, кого он видел и кого потерял³⁵

Вопрос о влиянии Гоголя на драматургию Блока должен стать предметом отдельного исследования. Следует, прежде всего, учесть, что ориентация на гоголевскую традицию для Блока-автора «лирических драм» не была случайностью или процессом чисто интуитивным. В письме В. Брюсову от 25 апреля 1906 г. находим развернутое и очень важное рассуждение о роли «гоголевского» смеха в современной литературе: «Современная мистерия немножко кукольна: пронизана смехом и кувыркается. Хочется, чтобы все больше смеялись (где-то Гоголь рождается) и даже чтобы явился целый отдел в литературе, о котором в истории было бы сказано: „новый элемент добродушного издевательства“» (VIII, 153). Приведенное размышление — яркий пример общего подхода Блока этих лет к гоголевскому драматургическому наследию. Здесь и яркая субъективность в понимании «гоголевских начал» (сатира Гоголя — «добродушное издевательство»), и вместе с тем отчетливая тяга к традиции. Гоголевский смех Блок смело сближает с собственной иронией «второго тома», хотя очевидно, что природа комического в драматургии Гоголя и в лирике и драмах Блока глубоко различна. Существенно, однако, что поэт улавливает «освободительные», дедогматизирующие начала гоголевского смеха (столь важные для него самого в период отхода от «соловьевской» мистики), а также его созидательный характер.

Общее соотношение драматургии Гоголя и Блока как целостных систем весьма сложно. Очевидно, с одной стороны, что лирические драмы 1906 г. с их подчеркнутой условностью, весьма скупым и всегда окрашенным в тона «романтической иронии» бытом, схематично-однолинейным сюжетом и образами весьма далеки от гоголевского театра. Не только более или менее прямые предшественники «лирических драм» (театр и проза немецкого романтизма, «шуточные пьесы» Вл. Соловьева), но и такие произведения, как «Каменный гость», «Русалка», «Пиковая дама» или даже «комедии» Козьмы Пруtkова, безусловно, в целом ближе к «Балаганчику» и «Королю на площади», чем «Ревизор» Гоголя (не говоря уже о «Женитьбе»). С другой стороны, однако, близкое знакомство и любовь Блока к гоголевскому творчеству, равно как и роль Гоголя в общем развитии русской драматургии, делают невозможным предположить и полное игнорирование этой традиции.

Скорее всего, речь идет о резком переосмыслении системы. Без выяснения «механизма» такого переосмысления всякие параллели будут казаться грубой натяжкой. Отдельные его закономерности (превращение метафор в символы, усиление их «второго» — более обобщенного — смысла, истолкование темы социального зла у Гоголя как частного проявления «магии» и т. д.) мы уже отмечали. В драматургии переосмысления значительно резче, чем в лирике, так как здесь у Блока вообще гораздо заметнее тяга к условности. Блок как бы «не видит» общего бытового колорита и живого психологизма гоголевских

комедий, вырывая из них лишь те конкретные детали и ситуации, в которых заметнее элемент условности («немая сцена» в «Ревизоре», прыжок Подколесина в окно и др.). Но и эти сцены, включаясь в новый контекст, меняются до неузнаваемости, утрачивая всякую «реальную» (социально-бытовую, психологическую и т. д.) мотивацию и приобретая лишь обобщенно-символический смысл, к тому же весьма далекий от всего круга гоголевской проблематики. Такова, к примеру, сцена «онемения» мистиков в «Балаганчике», преобразованно варьирующая финал «Ревизора»: «Мистики в ужасе откинулись на спинки стульев. У одного беспомощно болтается нога. Другой производит странные движения рукой. Третий выкатил глаза» (IV, 12)³⁶.

Такова же сцена с выпрыгивающим в окошко Арлекином по отношению к концовке «Женитьбы» и т. д. Можно предположить и еще более опосредованные отзвуки гоголевской драматургии, например мистическое и ироническое истолкование сюжета «Женитьбы» как трагедийно-«перевернутой» ситуации с Невестой, ждущей Жениха и находящей множество отнюдь не идеальных «женихов». В таком виде сюжет близок и к «Балаганчику» (Колумбина ↔ мистики, Пьеро, Арлекин) и к «Незнакомке» («звезда Мария» ↔ поэт, астроном, господин в котелке)³⁷. Наконец, совершенно особый круг проблем может связать комедии Гоголя и иронию «Балаганчика» (отчасти об этом см. ниже). Все это — более или менее частные аспекты общей и очень важной темы: Гоголь и пути отхода Блока от мистики «первого тома»³⁸.

* * *

Совсем иной круг проблем и творческих поисков свяжет Блока с гоголевской традицией в 1907—1908 гг. (точнее — в период с осени 1906 г. по весну 1909 г.). Увлеченность «мистическим реализмом» сменится интересом к творчеству писателей-реалистов уже без эпитета «мистический» (статья «О реалистах», запись в записной книжке в 1907 г. и др.). Преимущественное внимание к эстетизированным сторонам современной городской жизни (и эстетизированной «политике») уступает место напряженным поискам ответов на вопросы социальные, социально-этические и исторические. Остро встает проблема национальных судеб и национального характера. Гоголь «Петербургских повестей» уступает место Гоголю «Мертвых душ» и преломленных сквозь призму этой «поэмы» «Вечеров» и «Миргорода» («Страшная месть», «Тарас Бульба»).

«Новый Гоголь» заметнее всего в статьях Блока (где мы впервые сталкиваемся и с собственно-стилевыми воздействиями). Однако рецепция гоголевского творчества отразилась и в его лирике, особенно в «Фаине» и первых произведениях цикла «Родина», и в драматургии («Песня Судьбы»). Новое сближение с Гоголем «предсказано» уже в статьях 1905 г. Еще до прямого обращения к гоголевскому критическому наследию Блок перекликается с ним во многих существенных мыслях. Таково представление об огромной роли живописи в развитии культуры, причем роль эта — в умении соединить «чувственное с духовным» (Гоголь, 8, 11), помнить «о близости к реальной природе» (Блок, V, 20). Таково и блоковское обращение к стихии народно-поэтического творчества («Поэзия заговоров и заклинаний», 1906 г.), нахо-

ских песнях») и в художественной практике «Вечеров на хуторе близ Диканьки», и др.

Однако непосредственное проникновение гоголевских мыслей и образов в критическую прозу Блока начинается со статьи «Безвременье» (ноябрь 1906 г.). Сложная символика образов статьи, имеющих чаще всего литературное происхождение, определена впервые предпринятой Блоком попыткой восстановить распадавшуюся для «декадентского» сознания «связь времен» — наметить основные линии родства между современной литературой и реалистическим (хотя и истолкованным пока в символическом духе) наследием XIX в.³⁹ Имя и образы Гоголя играют в этой статье важную роль. При этом, однако, «гоголевское» так прочно вплетено в общую образную «вязь», что понять его смысл (и даже просто обнаружить) не всегда просто.

Гоголь назван в числе «трех демонов» русской литературы прошлого⁴⁰ — трех писателей, наиболее прямо, по мнению Блока, связанных с современностью: «Предо мной вырастают два демона, ведущие под руки третьего — слепого и могучего <...> Это — Лермонтов, Гоголь и Достоевский» (V, 76). Главное отличие «зрячих демонов» от «слепого» — то, что они не верили в мгновенное «воплощение» своих высоких идеалов, четко отделяя «видения» от реальности. Достоевский — утопист, мечтающий о немедленном наступлении «вечной гармонии» (V, 79). Но *прежде времени* никакие «воплощения» (реализации) невозможны: «Он мечтал о Боге, о России, о восстановлении мировой справедливости, о защите униженных и оскорбленных и о воплощении мечты своей. Он верил и ждал, чтобы рассвело. И вот перед героем его <...> действительно рассвело <...> самое страшное лицо, воплощение хаоса и небытия: лицо Парфена Рогожина <...> Таков был результат воплощения прежде времени: воплотилось небытие» (V, 78—79). В итоге не только герои Достоевского, но и сам он обречен на гибель: «Достоевскому снится и вечная гармония; проснувшись, он не обретает ее, горит и сгорает» (V, 79). «Зрячие демоны», творчество которых выступает как внутренне родственное, не гибнут именно потому, что инстинктивно чувствуют время. Им ведомо дуновение безумия, «падучей», от невозможности «воплотить» думу, но они могут и отделить себя и бытие от «дум» — и не погибают: «Лермонтов и Гоголь ведали приближение этого смерча, этой падучей, но они восходили на вершины или спускались в преисподнюю, качая только двойников своих в сфере падучей; двойники крутились и, разлетаясь прахом, опять возникали в другом месте <...> А колдуны смотрели с вешей улыбкой на кружение мглы⁴¹, на вертящийся мир» (V, 79). Несмотря на идущее от символистской критики подчеркивание романтических и «мистических» элементов в творчестве Лермонтова и Гоголя (все образы их творчества — «двойники» писателей; романтическое неверие в «бытие» отождествляется с реалистическим чувством преждевременности «воплощения» и т. д.), блоковское понимание творчества Гоголя очень интересно. Он впервые ставит вопрос о чувстве времени, в конечном итоге — истории, об отличии гоголевского реализма от утопии Достоевского.

В статье виден интерес к новым сторонам наследия Гоголя: «Петербургские юности» не упомянуты, зато широко представлены образы «Миргорода», связывающие его творчество с украинской природой («Гоголь зарывался в

необозримые ковыли степей украинских», «лежал себе в ковылях и думал одну долгую думу» — V, 77, 78), а через нее — с народом и историей. На первом плане оказываются теперь образы «Страшной мести» (ср. пространную цитату — V, 77—78) и «Тараса Бульбы». И если первое из этих произведений дает возможность осмысливать проблемы исторические и национальные в духе «мистического реализма», то второе выдвигает их, так сказать, «в чистом виде», на материале историко-бытовом.

Отзвуки обеих повестей в «Безвременье» многочисленны и не всегда лежат на поверхности. Так, И. Т. Крук⁴² указал на связь образа со сценой пляски обезумевшей пани Катерины. К «Страшной мести» восходит и описание Днепра (V, 77), к «Тарасу Бульбе» — полигенетичный образ: «Мать-казачка билась о стремя сына» (V, 77; ср.: «Она [мать] схватила его [Андрея] за стремя <...> и с отчаянием во всех чертах не выпускала его из рук своих» — 2, 52) и т. д. Есть и другие мотивы, не столько восходящие к отдельным произведениям Гоголя, сколько важные для его творчества в целом, ближайшим образом — для «Мертвых душ». Наиболее существенными для будущей эволюции Блока окажутся три ряда таких образов.

1. Образы «пространства», «дали». И у Гоголя, и у Блока образы эти неотделимы от характеристик России — огромной, бесконечной. Подчеркиваются *равнины*, усиливающие это чувство бесконечности (Гоголь: «Открыто — пустынно и ровно все в тебе» — 6, 220; Блок: «бесконечная равнина» — V, 72), внешняя бедность и нищета «пространств» (Гоголь: «Ничто не обольстит и не очарует взора» — 6, 220; Блок: «путями нищей России», люди «обнищали так же, как великий простор, который обнажился вокруг них» — V, 74) и вместе с тем их величие⁴³. Величие определено уже самими географическими масштабами родины (Гоголь: «Необъятный простор» — 6, 221; Блок: «бесконечная», «бескрайняя», «нет конца и края» — V, 73). Блок интуитивно следует за «географическим материализмом» гоголевской мысли (ср., например, статьи из «Арабесок» — «Мысли о географии», «О преподавании всеобщей истории» — 8, 28, а также раскрытие этих идей в «Тарасе Бульбе», «Мертвых душах» и др.). Если человек сформирован средой, то гигантские просторы Руси должны породить соответствующий им богатырский характер (Гоголь: «Онемела мысль перед твоим пространством. Что пророчит сей необъятный простор? Здесь ли, в тебе ли не родиться беспредельной мысли, когда ты сама без конца? Здесь ли не быть богатырью, когда есть место, где развернуться и пройти ему?» — 6, 221; Блок: «Взор <...> расточился в пространстве», где «бредут» «русские люди <...> — потомки богатырей» — V, 73).

Общим для Гоголя и для Блока оказывается и сам прозаизм «пространство», и его контекстное наполнение поэтическим эмоциональным содержанием⁴⁴. Наконец, просторы Родины в «Безвременье» имеют те же, что и у Гоголя, уже не собственно пространственные приметы. Так, у обоих авторов образ простора всегда связан с песней (Гоголь: «...слышится и раздается немолчно в ушах твоя тоскливая, несущаяся по всей длине и ширине твоей, от моря и до моря, песня» — 6, 221, «ямщик <...> затянул песню» — 6, 277; Блок: русские люди «поняли песню о вечном круженье» — V, 72, «Пляшет Россия под звуки длинной и унылой песни» — V, 74). Иногда это песня

колокольчика, изображение которой у Блока почти дословно совпадает с гоголевским (ср.: «Чудным звоном заливается колокольчик» — 6, 247; «где-то вдали заливается голос или колокольчик» — V, 74), иногда — песни ветра, вьюги и т. д. Уже одно перечисление этих мотивов («песня» — музыка, «ветер», «дали») позволяет говорить о том, что речь идет о каких-то самых основных для позднего Блока поэтических представлениях.

2. Образы пути. В творчестве Блока роль их чрезвычайно значительна⁴⁵ Но и о Гоголе — особенно о Гоголе «Мертвых душ» — можно сказать то же самое. У обоих авторов путь связан с важнейшим для них понятием *цели* (смысла существования). Отсюда уже отмечавшиеся исследовательской традицией противопоставления: «путь — отсутствие движения» и «путь к цели — бесцельный путь»⁴⁶. В целом, однако, образы «пути», «дороги» эмоционально и у Гоголя, и у Блока окрашены положительно (Гоголь: «Какое странное, и мнящее, и несущее, и чудесное в слове: дорога» — 6, 221; «Боже! Как ты хороша подчас, далекая, далекая дорога!» — 6, 222; Блок: «Привычный, далеко убегающий <...> путь» — дорога «блаженных существ», идущих, «добровольно сиротя», по «вечным путям» родины). Правда, финал «Безвременья» дает теме новый поворот, однако и теперь, и в дальнейшем образ этот сохранит родство с гоголевским.

3. Образы времени. Их родство с гоголевскими проявится в основном позже — сейчас они более всего связаны и с цитацией, и с полемическим переосмыслением апокалипсического: «Времени больше не будет» (ср.: «Времени больше нет» — V, 70 и 75; «нет ни времени, ни пространств» — V, 74, а также символику заглавия). Однако мысль о том, что само время может стать предметом художественного или художественно-публицистического изображения, безусловно, возникла и под воздействием хорошо знакомой Блоку публицистики Гоголя.

Все эти ряды образов имеют, как легко заметить, общую особенность. Все они, не будучи по сути метафорами — олицетворениями («просторы» и «дали» Гоголя связаны с зримым обликом родины, с ее реальными свойствами), близки к олицетворениям, так как отображают в конкретной, сенсорно воспринимаемой форме достаточно абстрактные понятия и категории («пространство», «время», «цель» и т. д.). Именно объединение глобально-обобщенного, почти философских категорий (точнее — философских «символов-категорий»)⁴⁷ и конкретно-зримого особенно близко Блоку, идущему от «универсального» мифа младших символистов к реальности, истории, но всегда ищущего в «явлениях» их общий смысл.

Вместе с тем и «просторы», и «пути» хотя и являются у обоих писателей самостоятельными образами, однако, как уже говорилось, входят в состав единого и столь важного для Гоголя и Блока образа родины. Правда, в «Безвременье» он не раскрыт еще с гоголевской полнотой, как это будет в статьях о народе и интеллигенции и в цикле «Родина». Однако проблема «безвременья» — это, по существу, вопрос об исторических судьбах России. Да и сама «тысячелетняя Россия» Блока (V, 74; ср.: «Все, что ни есть в тебе, обратило на меня <...> очи» — 6, 221), «нищая Россия» этой статьи уже и теперь близка к гоголевской «Руси».

Очень важен для проблематики «Безвременья» финальный образ статьи, также сложно соотношенный с Гоголем. Это дважды упомянутый «всадник на усталом коне, заблудившийся ночью среди болот» (V, 75). «Беззвучно протекает счастье всадника» (V, 82), убаюканного ночной трясинной. Но Блок видит и счастье, и ужас вечного круженье, становящегося последней характеристикой «безвременья», его бесперспективности. И поэт говорит «безвременью» четкое «нет»: «Да не будет так».

Почему же «безвременье» символизирует именно этот «всадник»? В самой статье образ почти не раскрыт, зато понимание его генезиса, его привнесенных в текст значений, многое разъясняет.

«Всадник» — один из ярко выраженных «полигенетичных» образов Блока. При этом каждая из генетических линий выявляет какие-то важные его аспекты. Ближайший источник образа — персонаж из произведения друга Блока, Евг. Иванова, «Всадник. Нечто о городе Петербурге». Именно этот Всадник заблудился, «и остановился он случайно в густом неведомом лесу, среди мшистых, топких берегов»⁴⁸ Но «у мшистых, топких берегов», в «лесу, неведомом лучам», останавливается Петр I из «Медного всадника». Да и сам герой Евг. Иванова — это «Всадник Медный». Так в статье «Безвременье» входит тема русской государственности и ее отношения к «убогой финской Руси». Но в чем смысл изображения Медного всадника как заблудившегося среди болот? Нетрудно увидеть, что и у Иванова, и у Блока образ этот — реминисценция из Достоевского. В любимом Блоком «Подростке» читаем: «А что, как разлетится этот туман и уйдет кверху, не уйдет ли с ним вместе и весь этот гнилой, склизлый город, подымется с туманом и исчезнет, как дым, и останется прежнее финское болото, а посреди его, пожалуй, для красы, бронзовый всадник на жарко дышащем, загнанном коне?»⁴⁹ Здесь к образу Всадника присоединяется оценка его и его города как «фантастического», призрачного, внутренне чуждого России и потому могущего каждую минуту исчезнуть, как сон. Но и исчезновение городов, цивилизации, которое в «Безвременье» изображается как факт совершившийся («города больше нет») или, по крайней мере, неизбежный, Блоку не представляется последним, окончательным идеалом. Толстовские патриархальные идеи, сыгравшие столь важную роль в формировании демократизма Блока, никогда не были для него приемлемы полностью. И потому Всадник — уже без «города»! — наделяется чертами ужасного колдуна из «Страшной мести» и его грозного мстителя, а самой последней мукой оказывается круженье Всадника по болоту. Подобно колдуну, он потерял дорогу и видит лишь бегущую вместе с ним звезду («Звезды, казалось, бежали впереди перед ним» — I, 276; «И звезда движется вместе с конем» — V, 75). Подобно гоголевскому Петру, он должен сидеть «вечно на коне своем» (I, 282; ср. у Блока: «Пусть вечно... протекает счастье всадника» — V, 82). Так «гоголевские» черты всадника помогают Блоку уточнить основное настроение «Безвременья»: исчезновение городов — не счастье (ведь и «тишина», говорится там же, может быть, соткана «жирной паучихой» — из Достоевского). Не менее ужасен всадник, потерявший город, совместивший в себе страшную жертву и страшное возмездие: «Да не будет так» (V, 82).

Публицистика Блока между «Безвременьем» (октябрь 1906 г.) и следующей, во многом «гоголевской», статьей — «Народ и интеллигенция» (ноябрь 1908 г.) указывает, прежде всего, на постоянное сближение общих позиций и направления поисков, на рост того типологического родства, которое одно может стимулировать и генетические связи. Упоминание имени Гоголя, равно как и заметные то в одной, то в другой статье прямые образные переклички, интересно здесь не столько само по себе, сколько как знак этой растущей внутренней близости.

Основное начало, объединяющее творчество Гоголя и публицистику Блока, — это, как и в «Безвременье», все углубляющийся интерес к русскому национальному характеру, его специфике, историческим судьбам и исторической роли. В статье «Девушка розовой калитки и муравьиный царь», также написанной в конце 1906 г., у Блока впервые отчетливо звучит «славянофильское», как он сам впоследствии скажет, противопоставление Запада и России⁵⁰ Истоки этого якобы «славянофильства» (достаточно сравнить поэзию Блока и Хомякова, чтобы увидеть все глубочайшее несходство их художественных принципов) — прежде всего, в блоковской антибуржуазности. Увидев «грандиозный кабак современной европейской культуры» (V, 89⁵¹), Блок ищет противоядий в национальных и патриархальных основах русской крестьянской жизни. Это, конечно, сближает его и со многими писателями XIX в., в той или иной мере близкими к славянофильству (Гоголь, Тютчев), и с «почвенничеством» Достоевского. Но те же поиски подводят Блока и к отнюдь не «славянофильскому» Толстому, оставляя его одновременно во многом равнодушным к самим основам славянофильской публицистики.

Композиция и образная система «Девушки розовой калитки...» подчинена одному центральному противопоставлению «неподвижного рыцаря — Запада» (V, 89) и русского «корявого и хитренького мужичонки» (V, 91), характерно объединяющему национально-географические (Германия — Русь, Запад — Восток) и социальные (рыцарь и мещанин — «мужичонка») приметы. Из целого ряда антитез особенно «по-гоголевски» звучат такие:

1. Западная жизнь — это внешнее господство красоты и гармонии («нет цветов лучше роз и георгинов; как жизнь прекрасна среди таких цветов!» — V, 86), но внутренне она мертва («песенка жизни спета» — V, 92). Русская жизнь, напротив, нища и неприглядна с виду (у России «в прошлом такая безобразная история» — V, 90; да и теперь — «стоит ли смотреть на это небо, серое, как мужицкий тулуп, без голубых просветов, без роз небесных», где «от края и до края — чахлый кустарник» — V, 91); но она прекрасна в существе своем («золото, золото где-то в недрах поет» — V, 91). Такое понимание России чрезвычайно близко Гоголю «Мертвых душ», а концепции «западного начала» родственны и публицистике Гоголя, и — может быть, более всего — изображению Франции в «Риме».

2. Запад ищет «недостижимую, совершенную красоту» (V, 88), и поиски эти постепенно порождают «сверкающие груды отвлеченных идей» (V, 89). Русский идеал — не небесный, а вполне достижимый, воплощенный, земной (и символ его — «корешок» — V, 91). И это противопоставление типологически очень близко Гоголю, который также видит в «идеальности» Запада безжизненную отвлеченность — «страшное царство слов вместо дел» (3, 227),

а в русской жизни склонен всячески подчеркивать «реальность» идеала, не утрачивающего одновременно своего высокого характера. Все подлинно национальное — от народных песен⁵² до деятельности Костанжогло и Муразова — связано именно с таким идеалом реальной, «земной» деятельности, где на первых порах «и неба не видно».

Вообще, столь важное для Блока понятие поэтического идеала в рассматриваемой статье принимает отчетливо «гоголевский» облик, резко отличающийся и от «романтизма» «Стихов о Прекрасной Даме», и от «анормативности» многих произведений 1904—1906 гг. Искусство вне высокой нормы невозможно; но подлинный идеал, находимый в национальной жизни, — не бесплотная идеальность, а пафос «реальности», земли, «корешка» (ср. у Гоголя в «Арабесках» критику «идеальности отвлеченной», трактуемой как «перевес мысли» — 8, 112, — и блоковское: «груды отвлеченных идей»; ср. там же прославление земного и вместе с тем высокопрекрасного: «Нам жалка наша милая чувственность, нам жалка прекрасная земля наша» — 8, 112 — и блоковские «землю» и «мужичонку»).

3. Западная жизнь, омертвевшая внутренне, обращена к прошлому, — с образом России связаны мысли и о вечном, и о будущем. С одной стороны, «бедная русская легенда развивается непрестанно» (V, 92), для нее, как в «Безвременье», — «само время остановилось» (V, 93). С другой — легенда эта «создает жизнь» (V, 92) и людей будущего: «Когда-нибудь они придут и заговорят на *новом* языке» (V, 94). Совершенно очевидна связь этого идеала *будущей* России с общей тональностью положительного пафоса «Мертвых душ».

Следует, однако, указать на ряд обнаружившихся уже здесь существенных различий в общей позиции писателей. Во-первых, это концепция западной и русской истории. Гоголь, увидевший «ярмарку» современной ему европейской буржуазной культуры, склонен был (особенно в период «Арабесок») противопоставлять ей и русское, и западноевропейское средневековье («О средних веках», «О движении народов в конце V века», «Взгляд на составление Малороссии» и др.: ср. также: «Тарас Бульба» и «Рим»). Этот взгляд, восходящий к романтическому пониманию средних веков (хотя ему и не адекватный), Блоку «второго тома» чужд. Значительно ближе ему позднее и постромантическое отрицание средневековья (ср., например, нашумевшую в свое время речь Вл. Соловьева «Об упадке средневекового миросозерцания», а также сложное отношение к «средневековью» и его романтическим апологиям у Достоевского). Отсюда и разный подход к образу «рыцаря» и «рыцарскому» мироощущению. Для Гоголя они навсегда остаются синонимами поэтичности, яркого, «богатырского» расцвета личности («колоссальность исполинская, почти чудесная, отвага» — 8, 17), «рыцарского» благородства и альтруистического служения идеалу. Блок, глубоко ощущавший поэзию рыцарского служения (воплощенную для него ярче всего в пушкинском «рыцаре бедном»), отдал ей дань в последних разделах «Стихов о Прекрасной Даме». В 1904—1908 гг. для него этот образ не только «пройденный этап», но и предмет тонкого иронического пародирования. Бесспорная и для Блока периода «антитезы» поэтичность рыцарской романтики расценивается теперь как служение «древней сказке» (II, 176), внутренне мертвому идеалу. Да и

сам «рыцарь» уже давно мертв («Девушка розовой калитки...»); он растерял все атрибуты рыцарства: и щит, и меч («Ночная фиалка»); он «спит», а может быть, и сам «только снится» («Снежная маска»).

Различное отношение к «рыцарю» проявилось и в другом. «Рыцари» Гоголя всегда прямо или косвенно противопоставлены людям меркантильного расчета (ср.: «Тарас Бульба»). Для Блока 1904—1908 гг. «рыцарь» может быть и простой маской героя буржуазно-мещанского типа. По крайней мере, романтический «пажик», искавший «das Ewig-Weibliche», проделывает весьма характерную эволюцию, приняв за «прекрасную Елену» дочь привратника (V, 88) и открыв, после женитьбы на ней, булочную на Bürgerstraße⁵³. Как увидим ниже, это разное отношение к средневековью во многом определит различие не только этических, но даже и политических концепций Гоголя и Блока.

Другое важное различие состоит в понимании сущности «земного» идеала и путей его реализации. С одной стороны, Гоголь-реалист гораздо зорче и конкретнее чувствует биение окружающей жизни. «Милая чувственность» для него не отвлеченный эстетически-философский символ; «земное» воспринимается во всем многообразии четко различимых бытовых, социальных и т. п. проявлений. Для Блока «второго тома» «земное» — часто еще область скорее эмоциональных притяжений, чем внимательных наблюдений художника. Поэтому разные стороны «земного» могут быть отображены в ярких символах (вроде «корешка» или «мужичонки»), но сравнительно редко предстают в виде развернутых объективных «картин» действительности.

Вместе с тем, однако, это бесспорное преимущество художника-реалиста для позднего Гоголя парадоксально оборачивается его слабостью. Утопический идеал нравственно-этического совершенствования, рецепты «практической деятельности» Гоголь II тома «Мертвых душ» и «Выбранных мест из переписки с друзьями» также будет пытаться изобразить в «реальных» тонах детализированных описаний. Стремление к детализации здесь будет только усиливать утопические и реакционные тенденции. Блок не стремится увидеть свой «земной», народный идеал и пути его реализации в деталях. Он лишь намечает их в самых общих чертах, чаще ставит вопросы, чем отвечает на них. И именно это в дальнейшем избавит его от прямого воздействия утопизма «Выбранных мест...».

То же и в других статьях 1906—1907 гг. Интерес к проблемам русского национального характера у Блока растет непрерывно. Он проявляется и во все более резкой критике «мелкотравчатой» европейской жизни и порожденных ею характеров (V, 195), и в размышлениях о национальных особенностях русской литературы и искусства, об их недоступной для Европы «жизненности», стремлении претворить слово в жизнь («О театре» — V, 247 и др.), и в рассмотрении истории русской культуры под углом зрения «национального» вопроса — одного из самых «насустных в наше время» («Письма о поэзии» — V, 294). Повсюду в постановке этого «насустного вопроса» видны отзвуки если не прямых гоголевских воздействий, то мучительных раздумий на темы, возникшие уже в творчестве Гоголя.

Подходит Блок к кругу «гоголевских проблем» и с других сторон. Это прежде всего постоянно увеличивающееся внимание к реализму, его роли в

истории и в современном развитии русской культуры. Реализм вызывает у Блока новый круг размышлений, весьма родственных публицистике и художественному творчеству Гоголя (о гуманистическом подходе к человеку и к социальным вопросам — ср.: 3. к. 94, о соотношении среды и характера — V, 125—126, о «пользе», общественно активной роли искусства — статья «Три вопроса» и т. д.). Такое понимание реализма уже не требует эпитета «мистический»: оно сосредоточено на вполне «земных», исторически и национально-конкретных явлениях.

Естественно, что в статьях этих лет Блок очень часто обращается и к гоголевским образам и мыслям о его творчестве. Таково, к примеру, очень важное размышление о пассивности современного интеллигента, его неспособности к борьбе. Иронически рисуя в статье «О реализме» образ убоявшегося реальной жизни «культурного человека», Блок пишет «от его лица»: «Попробуй, прояви себя в чем бы то ни было — станешь хамом, лакеем, Хлестаковым, и все вокруг провалится, и будут отовсюду глядеть только „свинные рыла“» (V, 118). За упоминанием Хлестакова и цитатой из концовки «Ревизора» («свинные рылы вместо лиц» — 4, 93) стоит действительно гоголевская мысль о двух родах деятельности: «фантастической» и настоящей. Начинает мелькать и гоголевский образ тройки (V, 111) и другие, впоследствии столь важные для стихов о России.

Часто упоминается и имя писателя. Так, в статье «Литературные итоги 1907 года» Блок среди важнейших современных изданий рекомендует читателям «такие достойные всякого внимания книги», как «Очерки по истории русской литературы» С. А. Венгерова со статьей о Гоголе и монографию Д. Н. Овсяннико-Куликовского «Гоголь» (см.: V, 218). Любопытен при этом сочувственный отзыв об «академической» науке, ранее не привлекавшей Блока, и об исследованиях открыто демократической направленности, ранее третиравшихся как «либеральные».

Блок пишет и о современном звучании творчества Гоголя, отмечая воздействие гоголевского языка и сатиры на Ф. Сологуба (V, 160, 285). А главное, Блок считает, что произведения Гоголя живут и сейчас, причем в самой ценной для художника аудитории — народной. Приведя в начале статьи «О театре» (февраль — март 1908 г.) «Грозу» Островского и гоголевскую «Женитьбу» как образцы «древней» литературы (V, 256), Блок затем говорит об успехе этих пьес на сцене народного театра (см.: V, 273). За рассуждениями на эту тему неотступно встает мысль о том, что «древнее» искусство (ироническое обозначение искусства XIX в. данным глазами «интеллигентного» обывателя) сейчас во многом важнее, ценнее «нового» («декадентского»).

Так подходит Блок к статьям о народе и интеллигенции, где мысли и образы Гоголя становятся одной из важнейших «составляющих». Неоднократно варьируясь, выступая то в виде прямых цитат, то в форме пересказов, то как порой опосредованные отзвуки мотивов и стиля, они формируют важные стороны мировоззрения Блока.

Следует напомнить, что искусство и публицистика XIX в. в целом никогда не были так близки Блоку, как в конце 1907 — начале 1909 г. «Откройте сейчас любую страницу истории нашей литературы XIX столетия, — пишет

Блок, — будь то страница из Гоголя, Лермонтова, Толстого, Тургенева, страница Чернышевского и Добролюбова, страница из циркуляра министра народного просвещения эпохи «цензурного террора» пятидесятых годов, страница письма одного литератора к другому <...> — и все вам покажется интересным, насущным и животрепещущим; потому что нет сейчас, положительно нет ни одного вопроса среди вопросов, поднятых великой русской литературой прошлого века, которым не горели бы мы» (V, 334—335; подчеркнуто А. А. Блоком). То сопоставляемые с современностью, то противопоставляемые ей по принципу большей гражданственности, действительности (ср.: V, 307—308 и др.), идеи и образы искусства XIX в. не сходят со страниц статей Блока конца 1908 — начала 1909 г.

«Деятнадцатый век» вовсе не предстает перед Блоком в нерасчлененно-аморфном виде. Об этом непрерываемо свидетельствует *новый* (хотя и давно подготавливавшийся) подбор имен, решительное предпочтение прозы и драмы лирике, постоянный интерес к писателям-реалистам и к революционно-демократической публицистике, резкое сокращение упоминаний столь любимых прежде поэтов-романтиков и лириков середины XIX в. Но дело не только в этом. Демократическое и реалистическое искусство прошлого века для Блока не конгломерат, а сложная система, в которой каждый из великих художников играет свою, особую роль (при этом, конечно, функции и «роли» могут и совмещаться). Иногда такое разграничение функций проводится по жанрам (ср., например, сопоставление искусства и публицистики: «Если над любой страницей Гоголя ваша душа вспыхнет *полным вдохновения*, то на любой странице Добролюбова она захлебнется от нахлынувшей *волны дум*» — V, 335). Чаще же, однако, речь идет о чисто содержательных разграничениях.

В чем же заключена для Блока особая, индивидуальная функция «гоголевского» начала в реалистическом и демократическом искусстве XIX в.? Думается, специфика его может быть раскрыта в двух рядах противопоставлений.

В наследии прошлого Блока привлекает обращенность к «жгучим» общественным проблемам, острая критика «устоев» современной жизни, борьба с ними. Но критика эта бывает двух родов. С именами Л. Толстого и революционных демократов у Блока связывается чаще всего комплекс социальных и политических идей, направленных на борьбу с реакционными классами, с «феодальными» сторонами русской жизни, церковью и правительством. Гоголя и Достоевского Блок воспринимает с другой стороны: они — критики «европеизма», буржуазности и их духовного носителя — «либеральной интеллигенции», оторвавшейся от народа и национальных традиций⁵⁴. Оба направления критики одинаково важны, но постановка вопроса о народе и интеллигенции часто заставляет Блока акцентировать линию «Гоголь — Достоевский».

Однако критика для Блока имеет смысл лишь как часть позитивной программы. Положительные идеалы русской литературы прошлого века для Блока также составляют сложную, многогранную систему. Так, с именами Толстого и революционных демократов⁵⁵ у него связан идеал «антропологической» «нормы», прекрасной и *простой* («естественной») природы человека. Такая «природа человека», по существу, едина; все усложнения, как и все

конкретизации человеческого характера, — плоды истории, цивилизации, извращения и отклонения от «нормы». Гоголь, Достоевский и Пушкин связаны в сознании Блока с иным решением проблемы. Их идеал жизни (и искусства) — идеал высокой сложности.

Он может оборачиваться и пушкинской «гармонией», и мучительными, но «живыми» противоречиями Достоевского, и стремлением сочетать яркие противоречия в некое единство. Такая постановка вопроса приводила Блока к историзму — интересу к сложности жизни, ее противоречиям и конкретной специфике не только как к «ошибкам» цивилизации, но и как к наметкам и «пробам» будущего.

Обе концепции оказываются для Блока весьма плодотворными. Часто он колеблется между ними или стремится их сочетать. В рассматриваемый период Блоку очень близка толстовская и революционно-демократическая устремленность к простоте и «естественности». Она доходит порой до ощущения правоты «разрушения эстетики» (V, 261 и др.) как одной из форм уклонившегося от «норм» бытия. По этой же причине Блок 1907—1908 гг. сравнительно редко обращается к наследию Пушкина, которое начнет играть важную роль в его творчестве с середины 1909 г. Не очень привлекает его теперь и психологическая сложность Достоевского. Лишь в одной области антропологический и демократический идеал Блока стремится к конкретизации, к сочетанию «нормы» и неповторимой специфики. Это — сфера «национального». Его размышления о «норме» жизни, о будущем в эти годы носят и демократически-нормативный, и ярко выраженный национальный характер. В этой-то связи в сознании Блока на первый план опять выступает творчество Гоголя с его яркой национальной окрашенностью и постоянным интересом к русскому характеру.

Статьи о народе и интеллигенции более всего связаны с поздним Гоголем — с «Мертвыми душами» и «Выбранными местами...» Блоковская рецепция «Мертвых душ», образ тройки-России не раз привлекали внимание исследователей. Связи же с «Выбранными местами...» или замалчивались, или рассматривались, но выборочно, отнюдь не в полном объеме (И. Т. Крук). Между тем они не менее важны, чем отзвуки «Мертвых душ».

Перед нами яркий парадокс, загадка. Самое реакционное произведение Гоголя дает значительное число тем и образов для наиболее революционных статей дооктябрьского Блока. Наивно предполагать, что выяснение подобного вопроса непременно связано с «реабилитацией» «Выбранных мест...» (хотя советская наука уже в 1930-х гг. справедливо поставила вопрос о необходимости целостного изучения этого произведения и его социальной природы)⁵⁶ Столь же необоснованной была бы боязнь, что обнаружение связей с поздним творчеством Гоголя станет свидетельством «реакционности» Блока (хотя в порядке непосредственно-эмоциональной полемической реакции такое мнение высказывалось и возникновение его объяснимо)⁵⁷ Речь идет именно о выяснении того, как могло возникнуть тяготение Блока к произведению, столь чуждому ему в политическом и ряде других не менее важных аспектов.

Здесь весьма своеобразный случай полного «перераспределения системы» (нечто сходное мы наблюдали на отношении драматургии Блока к Гоголю).

Блок отбрасывает, как *для него* несущественные, такие важнейшие стороны гоголевских взглядов, как монархизм, высокая оценка православия и даже официальной церкви, идеализация помещичьей практики, утверждение единства целей дворянства и народа и т. д. При этом игнорирование социальных и политических воззрений Гоголя вовсе не означает «аполитичности» и «асоциальности» блоковских настроений. Даже беглый взгляд на статьи о народе и интеллигенции достаточен для понимания, что никогда еще Блок не давал столь четких, хотя скорей эмоциональных, чем логических, определений своих социально-политических симпатий и антипатий.

Разгадка, по-видимому, в том уже отмечавшемся обстоятельстве, что Гоголь (а тем более его «Выбранные места...») для Блока 1907—1908 гг. — не самостоятельный, отдельный предмет критического рассмотрения, а часть единой сложной системы — «передовая культура XIX века». В этой цельной системе социально-политические аспекты мировоззрения представлены, вообще, *не Гоголем*, а потому у Гоголя они могут рассматриваться как «второстепенные», «несущественные» (мысль абсурдная при ином, более привычном для нас подходе, когда в качестве предмета рассмотрения выступает творчество Гоголя или тем более его отдельные произведения, как в знаменитом письме Белинского). В Гоголе же для Блока неповторимо воплощены иные стороны демократической культуры XIX в. — ее народность, национальный характер идеала. Их он и ищет, «не видя» (не считая «значимыми элементами системы») иных, как не интересует его, к примеру, то или иное решение проблемы национального характера у Добролюбова.

Совершенно ясно, что как научный этот подход к «Выбранным местам...» несостоятелен, — но Блок на него и не претендует. Ясно и то, что такая точка зрения не противоречит (в прямом смысле этого слова) взглядам Белинского, а, скорее, оказывается несопоставимой с ними: у Блока и Белинского разные предметы рассмотрения.

Что же конкретно привлекает Блока в публицистике позднего Гоголя и перекликается с ней?

Прежде всего, глубокая неудовлетворенность современной жизнью, то «беспокойство» (8, 227), которое доходит порой до чувства катастрофичности: «Непонятной тоской уже загорелась земля; черствей и черствей становится жизнь; все мельчает и мелеет, и возрастает только в виду всех один исполинский образ скуки, достигая с каждым днем неизмеримейшего роста⁵⁸ Все глухо, могила повсюду. Боже! пусто и страшно становится в твоём мире!» (8, 416). Цитированный отрывок из «Выбранных мест...» не случайно приведен в первой же статье анализируемого цикла — «Народ и интеллигенция» (ноябрь 1908 г., V, 326; коммент. — V, 745). Он в высшей степени созвучен блоковскому чувству неблагополучия, «трагедии России» (V, 324), которым проникнуты все статьи 1908 — начала 1909 г. Гоголевскому: «Все глухо, могила повсюду» — эмоционально соответствует блоковское: «Вокруг уже господствует тьма» (V, 328). «Жуткое» в современной жизни (см.: V, 319 и др.) Блок чувствует еще ярче и постоянней Гоголя.

«Эсхатология» Гоголя имеет, однако, и еще один поворот. Это не только ужас настоящего, но и убежденность, что переход к будущему неизбежно связан с великими и страшными катаклизмами. Гоголь «Выбранных мест...

чаще всего их попросту боится. Но он же — парадоксально — возлагает на них и тайные надежды, видя в «потрясениях» «богатырскую» природу России и противопоставляя их мещански-плавному ходу европейской истории. Русская история, пишет он, развивалась «не правильным, постепенным ходом событий, не медленно-рассудительным введением европейских обычаев», а «богатырскими *потрясениями*» (8, 369). Происходит очередное переосмысление. Для Блока несущественно, что такими словами автор «Выбранных мест...» характеризует деятельность «царя-преобразователя» (8, 369). Но сама идея великого потрясения, ее стихийно-природный облик (*«огонь излетел вдруг из народа»* — 8, 370) становятся для поэта зримыми формами грядущих «невиданных мятежей» революции. Образ «огня», возникший у Блока уже раньше и в *иной* связи (ср. в статье «Михаил Александрович Бакунин», июль 1906 г.: «Займем огня у Бакунина! Только в огне расплавится скорбь, только молнией разрешится буря!» — V, 34), в статьях о народе и интеллигенции становится одним из основных, придающих им «пророческое» звучание. Ассоциируясь с землетрясением в Калабрии и Сицилии (15 декабря 1908 г.), он определяет символику статьи «Стихия и культура», образы двух близких стихий — природной («подземной») и народной («земной»): «Под нами — громяющая и огнедышащая гора», пламя которой несет, быть может, очищение, а быть может, гибель; и *огонь* «рвется наружу из-под „очерпевшей лавы“» (V, 359).

Гоголевское противопоставление европейского и русского исторических путей для Блока еще важнее: оно отзовется не только в статьях о народе и интеллигенции, но и в более поздней (вплоть до 1918—1919 гг.) публицистике, приняв облик критики «европейского» либерализма и апологии русского пути как революционного.

Среди объектов самых суровых и горьких «обличений» позднего Гоголя выделяется образ «девятнадцатого века». Критика ограниченности «гордого ума» «человека девятнадцатого века» (8, 414, 413) в «Выбранных местах...» также отмечается Блоком как тема глубоко родственная (см.: «О „человеке девятнадцатого века“, о котором писал Гоголь» — V, 326). Следует, однако, сразу же отметить, что критику «века» — и в аспектах гораздо более важных для Блока — мы находим и в других произведениях Гоголя, не отмеченных печатью реакционности. Таков, к примеру, образ «века» в статье «Скульптура, живопись и музыка» из «Арабесок». Здесь он носит открыто антибуржуазный характер и строится на противопоставлении живой человеческой души, чувств — и «духа меркантильности». В «наш XIX век» «все составляет заговор против нас; вся эта соблазнительная цепь утонченных изобретений роскоши», «дробь прихотей и наслаждений», порождающая «меркантильные души», «этот холодно-ужасный эгоизм, силящийся овладеть нашим миром» (8, 12). В повести «Рим» также встречаем мысли о «низкой роскоши XIX столетия» (3, 235), о его «торговом, низком расчете» и их следствии — «ранней при- тупленности еще не успевших развиваться и возникнуть чувств» (3, 236).

Совершенно очевидно, что все эти характеристики у Блока совмещаются и что самое важное для него здесь — антибуржуазный пафос. Решающую роль сыграет образ «века» в поэме «Возмездие» (см. ниже, с. 75).

Символами индивидуалистической нечувствительности «века» к запросам живой жизни, его отрешенности от народа и истории у Блока являются два «символа-категории»: «ирония» и «сон». Оба они близки к гоголевским.

«Иронии» посвящена отдельная статья, где «провокаторское» осмеяние всего, утрата критериев добра и зла рассматриваются как порождение «индивидуализма» (V, 349). Блок видит лечение этой «болезни духа» в «священной формуле» «отречения» от эгоизма, находимой у Гоголя, Ибсена и Соловьева. Но и сам образ *разлагающей* иронии, противопоставленной сознательно смеху, опирающемуся на русское народное мировосприятие, во многом идет от Гоголя (ср. в «Театральном разезде» и в «Развязке „Ревизора“», с одной стороны, образы смеха, порождаемого «желчным, болезненным расположением», и «легкого смеха, служащего для праздного развлечения», — 5, 169, — с другой, — характерный для «русской земли» — 4, 132 — созидающий смех, «который весь излетает из светлой природы человека» и основан на ненависти к злу — 5, 169).

Образ сна, которым спит, не чуя приближения исторического возмездия, современная интеллигенция, полигенетичен. Его эпитет «аполлинический» имеет указанный Блоком источник — Ницше (V, 353). Но по содержанию образ этот очень близок и к гоголевскому образу «летаргического сна», находящего на обреченную гибели культуру (8, 32), «богатырского сна», которым уснул «век», и т. д.

Критика «века» у Гоголя — часть его общей, родственной славянофильству «антизападнической» программы. Она поворачивается и отрицанием буржуазных начал европейской жизни, и упреками русской интеллигенции в «европеизме» и отрыве от народа. И здесь опять характерное переосмысление. Упреки Гоголя прогрессивной демократической общественности ничуть не влияют на блоковскую очень высокую оценку революционных демократов (см.: V, 334—335, 337—338 и др.). Они, сохраняя всю свою силу, *переадресовываются либеральной интеллигенции начала XX в.*, посетителям религиозно-философских собраний, участникам вымышленных «Собеседований любителей интеллигентного слова» (V, 334), топящим в море речей реальные страдания и мучительные проблемы русской жизни. При этом Блоку, как и Гоголю, в целом чужда теоретическая сторона славянофильских программ, но очень близка критика «западничества». «Западные» начала, отразившиеся в русской жизни, науке, искусстве и т. д., понимаются Гоголем и Блоком почти одинаково. Критика буржуазной, мещанской тяги к «материальному» оборачивается у обоих боязнью материализма (Блок развивает здесь в равной мере и идеи Достоевского и Вл. Соловьева). Материализм отождествляется с вульгаризаторским «сведением истории к политической экономии» (V, 351). Идущему от просветительства XVIII в. рационализму ставится в вину схематизм и упрощенность примитивных истин «голового разума»: ему противопоставляется апология «души», эмоциональных сторон жизни и пафос «органической» сложности, диалектических антиномий (ср., например, прославление противоречий и умения их увидеть у Гоголя: «Глядите разумно на всякую вещь и помните, что в ней могут быть две совершенно противоположные стороны» — 8, 277 — и статью Блока с характерным названием «Противоречия»). Отношение к научному мышлению, мечты об «органиче-

ском» знании у Блока будут развиваться под явным воздействием Гоголя (как и Достоевского, а позже — Ап. Григорьева). Да и те философские воззрения, которые ближе всего к публицистике Гоголя: идеализм и диалектика гегельянства, пантеизм «русского Шеллинга» — наиболее родственны и Блоку, при всей его нелюбви к философским системам вообще и несмотря на более поздние («соловьевство» и т. д.) наслоения.

Критика «западных начал» обнаруживает во многом и близость этических воззрений. Если осуждение «материальных устремлений» ведет к апологии эмоциональной жизни, то быющий в глаза эгоизм буржуазного мира порождает мысли об альтруизме и «антииндивидуализме» русского национального характера. Сам этот характер будет пониматься обоими авторами по-разному, но эгоизм Европы и европеизированной русской интеллигенции, трагический тупик индивидуализма Блок оценивает вполне «по-гоголевски».

Однако, как уже отмечалось, Блок стремится не только описать болезнь, но и указать — хотя бы в самых общих чертах — лечение. Здесь — новая цепь переключек и новый ряд переосмыслений идей позднего Гоголя.

В положительной программе «Выбранных мест...» Блока привлекает многое, — но привлекает последовательно и сильно. Это, прежде всего, идея приобщения интеллигенции к России и к русскому народу: «„Нужно любить Россию, нужно проездиться по России“, — писал перед смертью Гоголь» (V, 325). Письма «Нужно проездиться по России» и «Нужно любить Россию» обильно цитируются Блоком в «Народе и интеллигенции» (V, 325—326)⁵⁹ Приобщение к нации рассматривается им в духе, полемическом по отношению к либеральному «народолюбию», которое «с екатерининских времен проснулось в русском интеллигенте» «и с той поры не оскудевало» (V, 322). При этом смысл блоковского противопоставления «народолюбия» и подлинной любви к родине — не столько гоголевский, сколько родственный Добролюбову (особенно важна для Блока работа «Русская сатира в век Екатерины») и Чернышевскому (особенно важно — «Не начало ли перемены?»). Речь идет о том, что народ — не пассивный объект, а субъект истории, что основой контакта с ним не может быть жалость и всепринятие («Не значит ли понять все и полюбить все — даже враждебное, даже то, что требует отречения от самого дорогого для себя, — не значит ли это ничего не понять и ничего не полюбить» — V, 322; подчеркнуто А. А. Блоком). Именно на такую — весьма далекую от «Выбранных мест...» — основу накладывается гоголевская мысль о том, что в слиянии с народом заинтересована, прежде всего, сама интеллигенция. Она погибает в атмосфере индивидуализма и может спастись от неминуемой гибели только сблизившись с народом, который, напротив, носит в себе неистребимую «волю к жизни» (V, 327). В таком духе и истолковываются дважды повторенные слова Гоголя о том, что современный человек должен «умертвить всего себя *для себя*, но не для нее [родины]» (V, 326; то же в статье «Ирония» — V, 349; коммент. — V, 747). «Умертвить себя» — возродиться, преодолев индивидуализм, — это тот путь, лишь встав на который можно надеяться и быть полезным народу. Но, повторяем, в статьях 1907 — начала 1909 г. Блока более всего волнует другая сторона вопроса — то, что лишь близость к народу может принести спасение «культуре».

Второй родственный Блоку поворот темы «путей к идеалу» — это упоминавшийся пафос немедленной практической деятельности. Здесь также большинство «рецептов» вовсе не привлекает его. Блок совершенно чужд гоголевской увлеченности мелкими административными усовершенствованиями, идеями улучшения отношений помещика и крестьян и т. д. и т. п. Духовный и общественный максимализм, пронизывающий статьи о народе и интеллигенции, по существу, враждебен консерватизму гоголевского идеала «службы» (ср.: 8, 301 и др.). Лишь две мысли Гоголя интересуют поэта. Это, прежде всего, мысль о необходимости для русского интеллигента немедленно изменяться нравственно, встав на путь «духовной диеты». Нам уже пришлось говорить, что Блоку теперь одинаково близки две по сути враждебные этические системы: этика «отречения» и самоограничения и прославление яркой, многогранной личности. Первая связана с темой о путях интеллигента к народу и наиболее близка к Гоголю «Выбранных мест... и к позднему Толстому, вторая — с образом самого народа. Здесь Блок сторонится «толстовского» аскетизма и его представлений о «нормальной» простоте народного характера. Образы людей из народа наделены признаками яркой страстности, сложной противоречивости и силы. Известную параллель к ним можно найти в гоголевских мыслях о «богатырской» природе русского национального характера («Здесь ли не быть богатырю» — 6, 221) и готовности Руси к подвигу («В России теперь на всяком шагу можно сделаться богатырем» — 8, 291 и др.).

В связи с этим и сложность постановки вопроса о *подлинной* любви к народу. Любовь «ко всему», считает Блок, не есть настоящая любовь, а лишь интеллигентское «народолюбие». Сами люди из народа (например, Горький) любят народ и Родину иначе — «ограниченной» любовью — «требовательно и сурово», «не обожествляя» (V, 321). Но так любить может лишь тот, что *уже пришел* к народу. Современному же интеллигенту Блок может адресовать совсем иные слова Гоголя: «Если только возлюбит русский Россию, — возлюбит и *все, что ни есть в России*», — слова «о сострадании как начале любви», любви христианской, к которой «ведет Бог» и путь к которой — через духовный «монастырь» (V, 325—326), то есть через все то же критикуемое им «народолюбие». Противоречие двух родов любви и — шире — двух типов этики решается как антитеза пути и цели, идущей к России интеллигенции и самой народной России. В каком-то смысле это противоречие идет от Гоголя, с его тяготением и к аскезе, и к «богатырству». Но у Блока оно приобретает совершенно иной смысл, да и «богатырство» Блок видит в ином — в революционных потенциях народа.

Разновидность идеи «духовной диеты» — мысль об общественном долге художника. Отбрасывая, по обыкновению, монархические и клерикальные истолкования Гоголя, Блок вдохновляется его страстным желанием претворять слова в жизнь (Гоголь: «Опасно шутить писателю со словом» — 8, 232; Блок: «Есть у всех нас тайная надежда, что не вечна пропасть между словами и делами, что есть слово, которое переходит в дело» — V, 319)⁶⁰. Привлекают Блока, конечно, и мысли о патриотизме как одной из главнейших идей русской литературы (ср.: 8, 250 и др.). Вполне вероятно, наконец, что Блока вдохновляет и творческий пример Гоголя и Л. Толстого — великих худож-

ников, обратившихся к публицистике, попыткам прямого воздействия на современников.

Наконец, говоря о соотношении положительных программ «Выбранных мест...» и блоковской публицистики, нельзя не заметить одной, но очень важной черты. Желаемый мир «завтра», мир уже достигнутого идеала — это патриархальный мир, роднящий и Гоголя и Блока с утопиями Л. Толстого⁶¹. Впрочем, как мы уже отмечали, идеализация патриархальных отношений никогда не была приемлемой для Блока полностью, а ответы на вопросы, связанные с социальной стороной мирозерцания, Блок вообще мало склонен искать у Гоголя.

Так реакционная утопия Гоголя (воспринятая сквозь призму утопических идей Достоевского и Л. Толстого) парадоксально формирует блоковскую революционность и устремления к демократии, не только утрачивая в его статьях реакционность, но и почти переставая быть утопией. Из «программы действий» она превращается в тревожные размышления о трагическом «сегодня» и самых общих путях в «завтра».

Последнее отличие от «Выбранных мест...» Блок, по всей вероятности, чувствовал острее всего. Пафос «Выбранных мест...» в целом для него слишком благодушен и нормативен. И не случайно в самых драматических местах своих раздумий он обращается не к Гоголю-публицисту, а к Гоголю-художнику.

«Мертвые души» ярче всего представлены пять раз упоминающимся образом тройки — в финале «Народа и интеллигенции», в заключительной главке статьи «Вопросы, вопросы и вопросы» («Тройка»), в «Иронии» — с характерной ссылкой на революционно-демократическую трактовку образа⁶², в «Стихии и культуре» с пониманием образа также в духе Гл. Успенского («Россия — набегающая гоголевская тройка» — V, 353) и, наконец, в статье «Дитя Гоголя» — одной из завершающих цикл.

Следует отметить, что образ этот сложен, и сложность его видна уже в его «полигенетичности». Казалось бы, чисто «гоголевский», он обнаруживает и иные черты сходства, прежде всего — с «Медным всадником» (ср., например: «Над нами <...> готовы опуститься тяжелые копыта» — V, 328 — и:

Куда ты скачешь, гордый конь,
И где опустишь ты копыта?).

Отсюда наслоение на гоголевский образ, страшный, но более всего — исполненный ярких надежд на будущее, иных, более трагических настроений. С одной стороны, понимая неизбежность и *заслуженность* «возмездия», которое несет Русь-тройка отошедшей от нее «культуре», Блок не может не ощущать драматизма ее (и своей) гибели («бросаясь к народу, мы бросаемся прямо под ноги бешеной тройке, на верную гибель» — V, 328). С другой — сама эта тройка оказывается исполненной не только благостных, но и темных сил. Особенно характерна запись Блока, которую В. Н. Орлов считает первым вариантом «Вопросов, вопросов и вопросов»; здесь «полет» тройки — это полет «в пропасть», а спасение Руси связано с тем, кто «кротким словом остановит взмыленных коней, смелой рукою опрокинет демонского ямщика» (З. к., 118, коммент. — 543). «Демонский ямщик» — также, по всей вероятности, опосредованное отражение «Медного всадника». Впрочем, оконча-

тельный текст статьи содержит иную — исполненную светлой веры — трактовку образа. Так гоголевский образ у Блока становится внутренне более сложным, противоречивым, тая в себе крайности (спасение — гибель) и вызывая то сложное отношение «любви-ненависти», которое поэт в дальнейшем будет считать типической чертой народно-революционного отношения к миру.

Наиболее богато вся гамма основных для Блока гоголевских образов представлена в юбилейной статье «Дитя Гоголя» (март 1909 г.). Основная ее концепция — полностью в духе публицистики Блока этих лет. Блок, прежде всего, отмечает «непобедимую внутреннюю тревогу» Гоголя (V, 376), его постоянную муку, связанную с тем, что писатель, «отрекшись от прелести мира», от всего «сегодняшнего», «носил под сердцем плод» — мечту о «новой родине» (V, 376, 378).

Устремленность в будущее, «ослепительное видение» ничего не изменило «в действительной жизни» («Здесь — осталась прежняя, хомяковская „недостойная избранья“ Россия <...> Там сверкнуло чудесное видение» — V, 378)⁶³ Но роль Гоголя, «первого, приподнявшего завесу» над Россией будущего (V, 379), первого певца национального характера, — великая и пророческая роль. Сам он «сломился», «изведав все унижения тоски и серую всероссийскую мразь» настоящего, но «дитя Гоголя» «глядит на нас из синей бездны будущего и зовет туда» (V, 379). Гоголь оказывается для Блока не только самым национальным, но и одним из самых современных писателей прошлого.

Статья пересыпана цитатами из Гоголя и «осколками» гоголевских образов. Здесь и «Портрет», и «Записки сумасшедшего», и уже ранее цитировавшееся Блоком лирическое отступление из «Мертвых душ», и «Набросок драмы из украинской истории», и статьи из «Арабесок» (см. коммент.: V, 751)⁶⁴.

Из самых важных для творчества Блока назовем, во-первых, образ колдуна: «Душа его гляделась в другую душу мутными очами старого мира» (V, 376). Сопоставление Гоголя с колдуном из «Страшной мести» содержалось уже в «Безвременье»; о его близости к символике статьи А. Белого «Луг зеленый» исследователи уже писали⁶⁵ Теперь, однако, «колдун» и «мутные очи» проясняют свое значение — это «мутные очи старого мира», страшная часть «России» <...> В «Песне Судьбы» мы встретимся с трансформацией этого же образа — Стариком, которому отдана Фаина — блоковская «сегодняшняя» Русь.

Другой образ (параллельный «трейке») — «свист ветра» (V, 378). Восходящий к «Мертвым душам» и финалу «Записок сумасшедшего», он ближайшим образом отражается в «Снежной маске» (1907) и «Песне Судьбы», а затем ведет нас к «ветру» поэмы «Двенадцать» и статьям 1918—1919 гг.

И наконец, еще одна первостепенная для Блока группа образов связана с темой музыки («В музыке мирового оркестра, в звоне струн и бубенцов, в свисте ветра, в визге скрипок — родилось дитя Гоголя» — V, 379). Построенная по очень характерному для Блока принципу «монтажа» (соединение «звнящей в тумане струны» из «Записок сумасшедшего», «звона бубенцов» и колокольчиков из «Мертвых душ», скрипок из «Сорочинской ярмарки» и

т. д.), тема эта навсегда станет для Блока аккомпанементом другой, более общей, — темы России и русской истории.

Следует отметить, что круг гоголевских реминисценций в статьях 1907 — начала 1909 г. несколько иной, чем в «Безвременье». Правда, по-прежнему очень важны и мотивы пространств, и понятие пути (ср. статью «Душа писателя», февраль 1909 г. — V, 369 и др.). Но новые, получившие актуальность после «Безвременья» образы гораздо более конкретны, зримы. В этом смысле можно говорить о частичном сближении и общих художественных систем писателей, чего раньше не было.

Вместе с тем блоковские образы по-прежнему художественно не адекватны гоголевским. Так, Блок обычно берег образы одноплановые и конкретные, превращая их в многозначные и обобщенные символы (ср. в «Шинели»: «Он шел по выюге, свистевшей в улицах <...> ветер, по петербургскому обычаю, дул на него со всех четырех сторон, из всех переулков» — 3, 167 — и «ветер» в «Песне Судьбы» и «Двенадцати»; ср. также размышления о музыке в статье из «Арабесок» — и значение образа в блоковских словах: «Все кончается, только музыка не умирает» и т. д. — V, 379). Таким образом, и здесь, несмотря на известное сближение художественных позиций (особенно заметное в сравнении с периодом «Города»), перед нами не пассивное «совпадение», а процесс активного «перевода» из одной образной системы в другую.

В заключение — несколько слов о влиянии гоголевского стиля на публицистику Блока. Здесь, с одной стороны, следует упомянуть интерес к специфической лексике Гоголя, его ярко индивидуальному словоупотреблению. Примером может служить хотя бы словечко «питательный» по отношению к идеям, искусству и т. д. (Гоголь: «*Питательно его душе*» — 8, 358; «никакой новый журнал не может дать теперь обществу *пищи питательной* и существенной» — 8, 423; Блок: «Для меня при этом гораздо вкуснее старая русская *жвачка*, чем новая, и думаю, что она гораздо *питательнее*» — V, 339 и др.)⁶⁶. Значительно важнее воздействия гоголевского стиля, поэтического синтаксиса и интонаций. Не вдаваясь подробно в этот, лингвистический по существу, вопрос (он требует специальных исследований), отметим:

1. Появление у Блока сложных периодов, основанных на синтаксико-грамматических повторах, «ритмизирующих» фразу («...век, который бросил... который похоронил...»; «он страдал обратной болезнью, он не умел улыбаться, он не владел...» — V, 347 и др.);

2. Появление особого рода повтора (так называемого полиптотона) — идущих от фразы к фразе нагнетаний одного и того же слова (словосочетания) в разных грамматических формах («Есть священная *формула*... эту *формулу*... *эта формула*» — V, 349 и т. п.).

Резкое возрастание роли риторических вопросов также связано с ориентацией на лирические отступления Гоголя (ср. также характерное название статьи «Вопросы, вопросы и вопросы»). Нетрудно убедиться в том, что до статей о народе и интеллигенции поэтический синтаксис блоковской прозы был иным. Общеизвестна и роль риторических вопросов, периода и полиптотона в прозе Гоголя⁶⁷.

Драма и лирика Блока 1907—1908 гг. также очень близки к рассмотренному кругу проблем и образов. «Песня Судьбы» (1907—1908) дает полный

их набор. Здесь те же мучительные поиски решения конфликта между «стихией» и «культурой», поиски путей к России. Особенно родствен круг образов пьесы и статьи «Дитя Гоголя» (ср. в черновом варианте седьмой картины слова Германа: «Тебя, Фаина, тебя, Россия, *пошу я под сердцем*» — IV, 447, совпадающие с характеристикой Гоголя в этой статье; эпиграф к пьесе также повторяется, в чуть измененном виде, в «Дитя Гоголя» — V, 378)⁶⁸. Правда, в «Песне Судьбы» можно найти «сплав» мотивов, как восходящих к более ранним рецепциям Гоголя (ср. Фаину и Незнакомку «Города», образы «далей» и др.), так и предсказывающих «гоголевские» элементы лирики 1910-х гг. (например, тему «человека» и др.). Но среди «гоголевских» господствуют все же (как и вообще в структуре пьесы, уже не раз привлекавшей внимание исследователей) образы, встречающиеся в статьях о народе и интеллигенции («ветер» — IV, 120, 143; «музыка» — IV, 120, 145; «тройка»⁶⁹ — IV, 150), родственные этим статьям мысли (ироническое изображение «силы ума» — IV, 123; отрицание Фаиной «слов» — IV, 160—161, 163 и др.) и персонажи. Напомним, что и само определение жанра «Песни Судьбы» — «драматическая поэма» — навеяно гоголевской «*поэмой*» «Мертвые души». Из новых мотивов следует выделить сцену в уборной Фаины. Построение ее близко к «Развязке „Ревизора“» и «Театральному разъезду» — от общей композиции и темы (действующие лица обсуждают качества Фаины как актрисы, ее репертуар, выявляя одновременно свое общее отношение к целям искусства и к носителю авторской точки зрения — «человеку в очках») до некоторых характерно переосмысленных деталей (ср. гоголевский образ искусства как «бича в руках»; «а смех разве не бич?» — 4, 135 — и бич в руках Фаины и в «Песне Фаины»). Сцена эта соединяет гоголевские размышления и статьи Блока о театре.

Отзвуки «Записок сумасшедшего» — в бреде Германа: общем стиле монолога и особенно в упоминании матери (ср. Гоголь: 3, 214 и Блок: IV, 164). Вообще, стиль и поэтический синтаксис монологов Германа и «человека в очках» еще ближе к лирическим отступлениям и публицистике Гоголя, чем это было в рассмотренных выше статьях.

Два образа привлекают особое внимание. Это старый Спутник Фаины и мотив «дома». Первый, как отмечала исследовательская традиция, — трансформация образа колдуна из «Страшной мести» (выделены признаки внешней усталости, слабости и необъяснимой, загадочной власти над сильной и прекрасной Фаиной — Россией). Обычное указание на связь с А. Белым недостаточно. Образ этот порожден сложнейшими жизненными (Победоносцев, Витте)⁷⁰ и литературными (Гоголь, преломленный сквозь призму «Хозяйки» Достоевского⁷¹; роман Брэма Стокера «Маркиз граф Дракула» и др.) ассоциациями. Новым (по сравнению с произведениями 1904—1906 гг.) здесь оказывается отсутствие прямых мотивов «колдовства», попытка психологической мотивации и намеки на возможность истолкования образа как политического символа.

Образ «дома», неразрывно связанный с темой пути, интересен иным. Здесь впервые возникает (еще очень неотчетливая) художественная полемика с Гоголем.

Оба писателя высоко ценят героя динамического, идущего «своим путем», причем для обоих путь важен как приводящий к цели. Но для Гоголя фактически на всю жизнь остался актуален сюжет «Ганса Кюхельгартена»: в конце пути — возвращение домой. О доме и матери мечтает измученный Поприщин. «Домом» повеяло на Чичикова, когда он встретился с Костанжогло («Чичикову сделалось так приятно, как не бывало давно. Точно как бы после долгих странствований приняла его уже родная крыша и, по свершении всего, он уже получил все желаемое и бросил скитальческий посох, сказавши: довольно» — 7, 74). Дом в «Песне Судьбы» так же высоко поэтичен, как и у Гоголя: он такое же воплощение доброты, уюта и высокой чистоты. Но функция его иная: Герман должен покинуть дом (IV, 110, 148), и он *никогда* туда не вернется. Цель его — Фаина-Русь, и окончательная встреча Германа с Фаиной неразрывно связана с образами необъятных русских просторов. За разной интерпретацией «дома» уже теперь, по существу, встают различия мировоззренческие: отношение к «старому» патриархальному миру, к смыслу эволюции героя и, в конечном итоге, к путям и целям истории. В дальнейшем линии художественной полемики заметно расширятся.

Из произведений 1907—1908 гг. интересен и неосуществленный замысел драмы, зафиксированный 19—20 ноября 1908 г. в записной книжке. Герой ее, с одной стороны, напоминает писателя в «Дитя Гоголя»: он «надеется на какую-то Россию, на какие-то вселенские ритмы страсти» (З. к., 120). Вместе с тем, однако, герой — современный интеллигент, не имеющий силы идти «гоголевским путем» — к народу: он «изменяет каждый день и России, и страстям. И *не понимает* преследующей и мучительной для него формулы Ибсена и Гоголя. Или лучше: понимая (как и все), не принимает. Испорчен (интеллигент)» (З. к. 120—121; о статье «Ирония» как источнике слов «формула Ибсена и Гоголя» — см. коммент., З. к., 544).

В лирике Блока 1906—1908 гг. также идет возрастание и усложнение линий творческой переклички с Гоголем. Последние (хронологически и композиционно) стихотворения «Города» (так называемый «Чердачный цикл») неожиданно и резко уводят от Гоголя «Невского проспекта» к Гоголю «Шинели», преломленной сквозь призму «Бедных людей» Достоевского и урбанистической поэзии Некрасова. «Демоническое» зло исчезает, сменяясь показом вполне «земных» страданий от холода и голода. «Демонический» герой уступает место «маленькому человеку», жертве социального неравенства и унижений.

В «Фаине» уже известный круг образов из статей и «Песни Судьбы» («тройка» — II, 254, «дали» — II, 265, «вьюги» — II, 268⁷², «песни» — II, 279—280) дополняется еще одним, очень важным для Блока 1910-х гг., мотивом — бешеной, исполненной динамизма скачки (ср.: «И какой русский не любит быстрой езды»), превращающейся в «полет» тройки (II, 265) и «летающую» в пляске героиню (II, 278). Образ этот, возникший уже в «Снежной маске» и упомянутый в драме и статьях, теперь получает иную — национальную — окраску. Главное же — в «Фаине» образ героини национальной впервые утрачивает черты публицистические (статьи) и аллегорические («Песня Судьбы»), приближаясь к центральным персонажам зрелой лирики Блока. Именно от «Фаины» идет путь к поэзии Блока конца 1900—1910-х гг.

Блок «третьего тома» связан с Гоголем прочно и многообразно. Но теперь сам тип отношений несколько изменяется. С одной стороны, многие образы, в момент своего возникновения открыто и *подчеркнуто* связанные с Гоголем, теперь живут на страницах блоковских произведений новой жизнью, входя в новый круг настроений, часто совсем не гоголевских, и «полигенетически» подключаясь к иным традициям. Так, например, образ «мирового оркестра», музыки как духовной основы бытия первоначально возникает у Блока под впечатлением событий 1905 г., преломленных сквозь призму трех литературных источников: «Происхождения трагедии из духа музыки» Ницше (законспектированного Блоком в записной книжке в 1906 г.), интерпретации ницшеанских идей в символистской критике (прежде всего — у Вяч. Иванова) и воспринятых через прозу и публицистику Гоголя романтических концепций музыки как наиболее «духовного» искусства. Заклучая статью «Дитя Гоголя» цитатой из «Арабесок» («Скульптура, живопись и музыка»), Блок прямо указал на генезис образов «музыки мирового оркестра», «звона струн и бубенцов», «визга скрипок» в своем творчестве. Для поздней лирики Блока все они первостепенно важны (ср. особенно «вопли скрипок» — III, 12; «скрипки вой» — III, 55; стихотворение «Голоса скрипок» — III, 192, цикл «Арфы и скрипки»⁷³ и др. «струны» — «Натянулись гитарные струны...» и др. — также проходят сквозь все творчество 1910-х гг. что касается образа «мирового оркестра», то он в значительной мере определяет круг поэтического мировосприятия не только в поэзии, но и в публицистике Блока 1910-х гг., в том числе и послеоктябрьской). Однако теперь образы эти подчас уже очень далеки от Гоголя. Сохраняя истолкование «музыки» как духовного «полета на воссоединение с целым» (V, 379), как пути личности к народу и нации, Блок 1910-х гг. понимает «музыкальность» значительно более многопланово. И как размышления Ницше об экстатически-«ночной», «дионисийской» природе музыки «растворяются» в вагнеровских идеях героического (для Блока — революционного) «музыкального» мироощущения, так и гоголевские мысли об отношении «человека XIX века» к народу объединяются с иными: с пантеизмом мироощущения Баратынского и Тютчева, с «органическим» восприятием жизни Ап. Григорьева и др., под воздействием которых формируется блоковское: «все — музыка».

Вторая особенность отношения позднего Блока к наследию Гоголя заключается в следующем. В период статей о народе и интеллигенции для Блока наиболее существенно непосредственно-эмоциональное переживание гоголевских текстов (даже нехудожественных). Его-то поэт хочет донести и до читателя. Отсюда обилие цитат и разнообразных реминисценций из Гоголя. Они должны воссоздать на страницах блоковских произведений 1907—1908 гг. сам «образ Гоголя» и «образ гоголевского творчества».

В 1910-х гг. Блок, конечно, не утрачивает и такого отношения к традиции. Но Гоголь на него воздействует в эти годы чаще всего своим общим подходом к искусству, своим (по-новому, сравнительно с периодом «Города», осознанным) художественным методом. Непосредственное же ощущение образно-сюжетной «гоголевской стихии» отодвигается подчас на задний план. При таком восприятии основным носителем «гоголевского» становятся не образы и мотивы, а глубинная структура произведения. Сами же цитаты и ремини-

сценции получают, наряду с прежней, новую функцию. Это как бы опознавательные сигналы, указывающие читателю на общий «ключ» к произведению, на направление общих поисков.

И наконец, последняя — быть может, самая существенная — черта рецепции Гоголя Блоком 1910-х гг. состоит в том, что восторженно-целостное восприятие его творчества сменяется более расчлененным и объективным. Блок видит и те стороны, которых прежде как бы не замечал. Создаются предпосылки для полемики с многими, весьма существенными сторонами гоголевского наследия.

Итак, прежде всего следует обратиться к общим особенностям мироощущения позднего Блока.

«Облечение» идеями русского демократического искусства XIX в. оставило сильнейший след в творчестве поэта и тогда, когда он, после поездки в Италию (1909), во многом отошел от вопросов, волновавших его в статьях, драматургии и лирике 1907—1908 гг. В 1907—1908 гг. Блок почувствовал одну из основных идей русского реализма XIX в. — представление об исконной доброте и «нормальности» человека, разрушаемой несправедливым и «позорным» строем современной жизни. Но именно в лирике «третьего тома» ярче всего обнаруживается вера поэта в антропологически-«нормальную» основу всего «человеческого»; его высокий, некогда воспринимавшийся как «небесный», «мир иной» — теперь мир реализованных потенций «человека»:

<...> мир иной,
Неописуемо-прекрасный
И человечески-простой (III, 525).

Такой гуманистический подход к миру стал достоянием русской демократической литературы XIX в. в значительной мере под влиянием творчества Гоголя⁷⁴. Однако для Блока он был в не меньшей мере связан и с именем Л. Толстого. Более специфичны, с точки зрения интересующей нас темы (хотя тоже неотделимы от рецепции творчества Л. Толстого и Достоевского), следующие «повороты» блоковских мыслей о природе человека:

1. Образ «нормального» прекрасного человека связывается с образом Христа. Гоголь в столь хорошо известных Блоку «Выбранных местах...» (точнее, в послесловии к ним — «Авторской исповеди») пишет: «Венцом всех эстетических наслаждений во мне осталось свойство восхищаться красотой души человека везде, где бы я ее ни встретил» (8, 454). Но образ «красоты души человека» у Гоголя неотделим от Христа: «Я пришел ко Христу, увидевши, что в нем ключ к душе человека» (8, 443); именно под впечатлением Христа «в мыслях моих чем далее, тем яснее представлялся идеал прекрасного человека» (8, 444). Весьма близкий подход и у Достоевского, и у Толстого (напомним, что и блоковский образ «полигенетичен»). Но решительное неприятие Блоком антитезы: «Христос ↔ сложная и во многом „темная“ природа человека» у Достоевского и чуждость Блоку толстовской этической доктрины сближают блоковского Христа-«человека» более всего с творчеством Гоголя.

Тема «человека» у Блока очень долго будет связываться с евангельскими реминисценциями. «Се человек», — произносит Друг «со свойственной ему

серьезностью» (IV, 130), когда Фаина бьет Германа бичом по лицу (ср. Ев. от Иоанна, XIX, 5)⁷⁵ В «Страшном мире»:

Раздался голос: *Ecce homo!* (III, 30)

Разумеется, такая трактовка более всего — блоковская. От Гоголя она резко отличается, прежде всего, полным отсутствием клерикальных симпатий, да и вообще теистичности (здесь Блок ближе к Толстому). Кроме того, Блок — лирик, и прочувствовать образ он может, лишь «кошунственно» объединив его с лирическим «я» «третьего тома». «Се человек» превращается в:

Но я — человек (III, 46).

Да. Ты — родная Галилея
Мне — невоскресшему Христу
<...>

Сын Человеческий не знает,
Где приклонить ему главу (III, 246)⁷⁶.

Но мысль о «красоте души» человека как сопоставимой с образом Христа ближе всего к Гоголю.

2. Прекрасный «человеческий» образ у Блока близок к Гоголю и в ином смысле. Он не только «общечеловечен», но — как уже говорилось — национально окрашен. «Национальное» теперь полностью переходит из сферы мыслей Блока в самую ткань его художественных образов. Как и у Гоголя, оно глубоко поэтично и связано с фольклором. Родство это особенно заметно в первых стихотворениях цикла «Родина», хронологически совпадающих со статьями 1907 — начала 1909 г., хотя и приобретших здесь новый смысл от соседства с позднейшей лирикой. Тут и лирический образ России, как существа живого и прекрасного, и гоголевский звон «колокольчика» (III, 247; образ ведет и к стиху из «Утра» Никитина: «Далеко-далеко колокольчик звенит», и к лирике Пушкина), и гоголевские «очи», которыми Русь глядит на героя, и уже известные нам характеристики родины как страны беспредельных просторов (Гоголь: «Да и ступай считать версты, пока не зарябит тебе в очи» — 4, 246; Блок: «Мелькают версты» — III, 588 и др.; пропущено также сквозь призму пушкинского: «версты полосаты»; Гоголь: «от моря и до моря»; Блок: «За море Черное, за море Белое» — III, 259 и т. д.), и, конечно, полет тройки и песня ямщика (III, 255). Есть и новые, сравнительно со статьями, образы (ср.: Гоголь: при мыслях о родине «главу осенило грозное облако, тяжелое грядущими дождями» — 4, 221; Блок: ...И словно облаком суровым, / Грядущий день заволокла» — III, 252; связано и с эпитафией из «Дракона» Вл. Соловьева). Но главное, конечно, не в этом, а в общем совпадении «нормы» и основ национально-русского характера, в установке на показ этих национальных особенностей (ср. народно-поэтические истоки лексики и ритмов цикла «Родина»), в попытках воссоздать народную точку зрения на мир как единственно верную (ср.: «Божья мать, / Утоли мои печали...» и др.). С Гоголем (и Тютчевым) роднит Блока и пронизывающая его творчество мысль о том, что черты будущей (идеальной и — одновременно — «нормальной») России сквозят в облике Руси сегодняшней, а потому без любви к этой «черной» стране нельзя полюбить и ее «высокую» и светлую сущность

(ср. «Грешить бесстыдно, непробудно... во многом, впрочем, более близкое к Достоевскому, и др.).

3. «Человечески-простое» для позднего Блока имеет еще одну характерную особенность. Его «человек», по сути, вовсе не «прост» (в отличие от позднего идеала Толстого). Лишенный черт аскетизма и «опрошенности», блоковский «человек» близок Гоголю тем, что в нем постоянно подчеркнуты, с одной стороны, красота, с другой — родственные красоте сила, героика, «богатырство». Не только реальная измученная Россия, но и «Русь моя, жизнь моя», для Блока — страна великих сил, постоянных «битв» с врагом. Отсюда, кстати, и постоянное обращение обоих писателей к патриотической героике «Слова о полку Игореве». У Гоголя мы находим переключки со «Словом» и в описаниях боя в «Страшной мести», и в характеристиках Украины в «Арабесках» (жизнь ее «повита и взлелеяна» битвами — 8, 46) и Руси в «Мертвых душах». У Блока «Слово», наряду с «Повестью о Куликовской битве», — важнейший источник образов в «На поле Куликовом» и во всем цикле «Родина», причем, как и у Гоголя, «бой» не только страшен, но и — более всего — прекрасен, героичен. Он аккомпанемент и темы исторического прошлого, и темы будущего России.

4. Наконец, важнейшей чертой поэтического идеала «нормальной» жизни и у Блока, и у Гоголя оказывается то, что он, в отличие от толстовского, наделен признаками постоянного движения. Гоголевская Русь-тройка отражается не только в «тройках» поздней лирики Блока, но и во всей ее структуре, в пафосе вечной скачки («Покоя нет! Степная кобылица / Несется вскачь» — III, 250 и др.), непрестанного становления. Следствием оказывается очень важный поворот блоковского творчества 1912—1915 гг.

Стихотворение «Новая Америка», замысел пьесы о человеке, нашедшем уголь⁷⁷ (ср. также образы руды, рудокопа в 1910-х гг.), многочисленные размышления Блока о нужности деятельного участия в современной жизни (например, попытки сотрудничать в газетах и т. д.) связывают часто с влиянием Терещенко. Не вдаваясь в решение биографической стороны вопроса, отметим, что все вообще жизненные воздействия у Блока вызывали многочисленные ассоциации с явлениями из других областей жизни или из области культуры (ср.: «Я привык сопоставлять факты из всех областей жизни, доступных моему зрению в данное время, и уверен, что все они вместе всегда создают единый музыкальный напор» — III, 297). И лишь «обросшее» такими ассоциациями впечатление получало для поэта достаточно общий смысл, позволявший превратить его в образ-символ (всегда поэтому «полигенетичный»).

Разговоры с Терещенко о развитии отечественной промышленности, думы о России, соединяющей «голос каменных песен» и будущую «великую демократию», не могли не вызывать у Блока ассоциаций со столь хорошо знакомыми ему мыслями и образами позднего Гоголя (например, с образом Костанжогло)⁷⁸. Не случайно «Новая Америка» широко использует гоголевские образы («страшный простор», «непонятная ширь» — III, 268; «полет» на лошадях с характерным: «Дальше, дальше» — III, 269, повторяющим гоголевское: «Мимо, мимо»; наконец, упоминания «татарской крепии», «фески турецкой», степей, где «пестреют бунчуки», — III, 269, переключившиеся с

«Гарасом Бульбой» и включающие «Малороссию» в единую картину «„невесты“ России»). Не случайны и идущие в русле «блоковского Гоголя» переключки со «Словом о полку Игореве» («Не шеломами черпают Дон» — III, 269).

В итоге представление о «прекрасном мире» у Блока (как отчасти и у Гоголя) не только связывается с абстрактным признаком динамизма, но и напитывается историзмом. Не случайно этот «прекрасный мир» совсем по-гоголевски «ориентирован во времени»: это и времена «первого человека», «сгоравшего божественным» (III, 55), и вместе с тем «грядущее», «новый век» (ср. особенно «Ямбы»), причем (в отличие опять-таки от Толстого) интерес к патриархальному прошлому у Блока значительно меньше, чем к «нови» будущего. Не утрачивая известной доли отвлеченно-антропологической нормативности, представления о единой и прекрасной «природе человека», блоковский идеал не отбрасывает историю, а склонен включить в себя способность к историческому движению как один из признаков «человеческого мира»⁷⁹ А малая, по существу, связь с практическими рецептами гоголевских утопий, при общем внимании к мечтам Гоголя о будущей России, позволяет говорить о том, что утопия позднего Гоголя для Блока — «мост» от абстрактного демократического антропологизма к историзму.

Если «мир иной» связан с реализацией высоких потенций человека, то «страшный мир» (как и у Гоголя) — их извращение. Для Блока 1910-х гг. остается первостепенно важной эта мысль, усвоенная им уже раньше — в период статей об интеллигенции и народе. Она отражается не столько в прямых высказываниях Блока, сколько — и это самое важное — в структуре художественного образа. В людях современных, жителей «страшного мира», постоянно подчеркивается *неисконность* их зла и зла их жизни. «Нормальное», доброе, человеческое сквозит порой и в их облике. При этом именно прекрасное изображается как исходное, первооснова, а все страшное, злое — как результат позднейших наслоений. Так рисуется Блоку и история общества⁸⁰ — путь от «первого человека» к людям «двадцатого века», и история его класса, «рода», и история личности, и история его — блоковской — жизни и поэзии как типичного пути современника (ср. цикл «Возмездие» и др.).

Такой подход к миру определяет глубинное родство творчества Блока 1910-х гг. с традициями реалистического искусства XIX в.⁸¹ Каково же теперь место Гоголя в блоковских произведениях, связанных с темой «страшного мира»?

«Гоголевское» заметно ощутимо уже в постановке вопроса о природе зла. Образ того, что можно назвать «источником зла», у Блока теперь характерно дwoится. В злом, «анормальном» по-прежнему просвечивают черты дьявольского, «инфернального» (зло — «тень Люциферова крыла», как сказано в «Возмездии»). Но по сравнению с лирикой «второго тома» роль таких «инфернальных» образов заметно изменена. Мистическое в них изображается так, что образ может быть воспринят и как метафора, как художественный символ ужасного с «человеческой» точки зрения, бесчеловечного, а не в прямом смысле слова «дьявольского» (ср., например, образ «дьявольского бала» — III, 10). Достаточно простого читательского сопоставления, напри-

мер, стихотворения «Обман» и цикла «Пляски смерти», чтобы убедиться, что «пьяный красный карлик» — это «текстовая реальность», в то время как «мертвец» «Страшного мира» — прежде всего обобщенный художественный символ этого мира. Кроме того, значительное число произведений «третьего тома» вообще не связано с мистической концепцией зла, давая его социальные, психологические и т. п. мотивировки.

Но именно такой внутренне двойственный подход оказывается особенно близким гоголевскому творчеству. Ведь и Гоголь колебался между социальным и религиозно-моралистическим объяснением причин «искажения» человека, склоняясь чаще к первому.

Так создается сложное изображение современности: «зло» рисуется то как социальное, то как «дьявольское», то в сочетании тех и других аспектов, а сквозь изображение «ужасного мира» просвечивает прекрасный и «человечески простой».

Следует напомнить, наконец, что само зло предстает перед Блоком, как и перед Гоголем, чаще всего в виде морального ущерба. Правда, теперь Блок гораздо зорче видит бедность («детей в Париже, иль нищих на мосту зимой» — III, 93), голод и холод, ему не «нипочем, что столько нищих» (З. к. 94) — и в этом велика роль традиций русской литературы XIX в. в том числе и Гоголя. Но самое тяжелое и страшное в «Страшном мире» — это унижение человека; даже сама бедность оборачивается униженностью («вновь унижен бедный» — III, 39). И это тоже глубоко «гоголевский» поворот темы⁸².

Рассмотрим очень показательное в этом плане стихотворение «Унижение» (1911). Ряд деталей здесь дает прямую отсылку к многократно цитировавшемуся «Невскому проспекту». Пискарев, прибежавший в публичный дом, с ужасом наблюдает: «Мебели довольно хорошие были *покрыты пылью* <...> Сквозь непритворенную *дверь* <...> блестел сапог со *шпорой* и краснела выпушка *мундира*; громкий мужской голос и женский *смех* раздавались» (З, 20). Таким же предстает публичный дом и перед героем «Унижения»:

<...> *Пропыленные* кисти портьер.
В этой комнате, в звоне стаканов,
Купчик, шулер, студент, *офицер*.

<...> По мягким коврам прозвенели
Шпоры, смех, заглушенный дверьми (III, 31).

В блоковском тексте есть и намек на сходство сюжетов: противопоставление «ангел *вчерашний*» ↔ «разве рад я *сегодняшней* встрече» напоминает антитезу двух встреч Пискарева с «незнакомкой»: поэтической (на Невском) и страшной (в публичном доме).

Реминисценция, однако, лишь подчеркивает, что речь идет об общем сходстве восприятия изображаемого. И Блок и Гоголь видят в судьбе героев прежде всего унижение (причем, как и в «Невском проспекте», унижен и герой, для которого любовь оборачивается «безумием» продажных чувств). И Блок и Гоголь ощущают «унижение» как отклонение от норм человеческой жизни, от того, для чего рождены и «исконно», от рождения предназначены люди. У Гоголя: «Она бы составила неоцененный перл, весь мир, весь рай, все богатство страстного супруга; она была бы прекрасной тихой звездой в

незаметном семейном кругу <...> но, увы! она была какою-то ужасною волею адского духа, жаждущего разрушить гармонию жизни, брошена с хохотом в его лучину» (3, 22). У Блока та же мысль передается рядом риторических вопросов, противопоставляющих реальное — человеческой «норме».

Разве *так* суждено меж людьми?

Разве *это* мы звали любовью? (III, 31)

Наконец, у обоих писателей двоится понимание природы зла. Вполне социальная идея «Невского проспекта» соседствует с рефреном проходящими образами «адского духа», «демона» и т. д., которые можно понимать и как художественно обобщенное, и как романтически-мистическое изображение сущности происходящего. Такое же двойное истолкование допускают и образы типа:

Этих голых рисунков журнала

Не людская касалась рука...

Разве дом этот — *дом в самом деле?* и т. д.

«Страшный мир» у Блока 1910-х гг. ориентирован на гоголевскую традицию и по многим другим линиям. Так, для Блока по-прежнему очень актуально антибуржуазное (и «антизападническое») направление критики Гоголя. В этом смысле любопытно сопоставить «Рим» Гоголя с «Итальянскими стихами». Прямых текстуальных совпадений между произведениями нет, но «Итальянские стихи» создавались всего на три — четыре месяца позже последних статей о народе и интеллигенции, под самым свежим впечатлением от бесспорно неоднократного перечитывания Гоголя в конце 1907 — начале 1909 г., и близость подхода здесь, вероятно, имеет не только типологический характер.

Внешне оценка Италии у Блока во многом противоположна «Риму». Повесть Гоголя вся построена на антитезе: «Италия — Франция (Западная Европа)». Для Блока — человека «XX века» — Италия уже тоже Европа:

Всеевропейской желтой пыли

Ты предала себя сама (III, 106).

Однако то, что у Гоголя вызывало ужас, кажется ужасным и Блоку: это мелочный дух буржуазной меркантильности, «пыль торговой толчеи» (III, 106). А «старая Италия», которая для Гоголя совпадала с целостным образом страны, а для Блока — с ее важнейшей частью, тоже предстает в сходном облике: это страна искусства, высокой красоты⁸³

Внутреннее «строение» страшного мира у Блока также напоминает гоголевские образы. Особенно, как уже указывалось, важны пространственные представления Гоголя. Для обоих «страшный мир» ассоциируется с образом маленьких, «закрытых», замкнутых мирков (ср. пространственную структуру «Миргорода» и города в «Страшном мире»). Потенциально такие мирки противопоставлены огромным и открытым просторам Руси. Для Блока, как и для Гоголя, «страшный мир» лишен движения, *внутренне* мертв; но одновременно он рисует этот «дьявольский» мир и как мелькание «личин», «превращения» (ср. превращение мертвого в живое — «Пляски смерти»,

превращение девушки в труп — «Черная кровь» и т. д.), продолжая линию, идущую от «Города».

Наконец, родственным оказывается изображение не только «исконного» и «сегодняшнего», но и будущего мира. Блоку по-прежнему родствен эсхатологизм позднего Гоголя, как в его трагической разновидности («Голос из хора»), так и в оптимистической (ожидание великого «богатырского подвига», «потрясения» — поэма «Возмездие», «Ямбы»).

Однако именно в годы постоянного ожидания «неслыханных мятежей» Блок во многом отходит от Гоголя, часто не соглашается с ним. В основе этого несогласия — те черты реакционности позднего Гоголя, которые раньше игнорировались поэтом как «несущественные». Теперь, при переходе от аспектного к более общему, системному восприятию гоголевского творчества, Блок не может не видеть его монархизма, его клерикальности, его общего консерватизма, парадоксально сочетающегося с пафосом движения, «потрясений».

Возникает прямая художественная полемика, наиболее заметная в революционном цикле «Ямбы» и в поэме «Возмездие». 30 марта 1909 г., почти одновременно с «Дитя Гоголя», Блок набрасывает стихотворение «Не спят, не помнят, не торгуют...», завершенное им в 1911 г. Жизненные впечатления (см. коммент.: III, 523) переплелись здесь с резко переосмысленными образами из «Выбранных мест...

В «письме», озаглавленном «Святое воскресенье», Гоголь пишет о «торжественной полночи», «повсеместном колокольном [звоне], который всю землю сливает в один гул» (8, 410): «Всякий раз так же торжественно выступает святая полночь, и гулы всезвонных колоколов гулят и гудут по всей земле, точно как бы будят нас» (8, 416). После этих слов — утопия будущей России как «Земли Христовой».

Блок, в черновике озаглавивший стихотворение почти по-гоголевски — «Святая Пасха», также рисует «торжественный пасхальный звон», будящий всех («не спят»). Однако оценка «святого воскресенья» у Блока прямо противоположна гоголевской. «Звон» — призыв к забвению всех несправедливостей мира:

Над человеческим созданием,
Которое он в землю вбил,
Над срадом, смертью и страданьем
Трезвонят до потери сил...

Над мировую чепуху;
Над всем, чему нельзя помочь.

И не случайно идеалу «Земли Христовой» в стихотворении противопоставлено конкретное, живое, индивидуально-неповторимое. Это «живое», человеческое и есть высшая ценность мира, уничтожаемая «звоном»:

<...> Звонят над шубкой меховой,
В которой ты была в ту ночь (III, 89).

Так возникший во многом под влиянием Гоголя антропологический, демократический идеал человека противопоставляется «абстракциям» гоголевских же «Выбранных мест...

Однако такая прямая полемика более всего характерна для поэмы «Возмездие». В лирике мы часто встречаемся с менее «лобовым» приемом — с полемическим *переосмыслением* отдельных гоголевских образов и мотивов.

Назовем основные из них.

1. Говоря о «Песне Судьбы», мы уже упоминали о переключках и несопадениях с Гоголем в осмыслении образа «дома». В «третьем томе» это один из основных образов блоковского творчества. Оценка его еще более усложняется. Дом — источник неповторимых по своей прелести и чистоте воспоминаний:

<...> Снится мне брошенный дом (III, 224).

Сквозь цветы, и листья, и колючие ветки, я знаю,
Старый дом глянет в сердце мое (III, 265).

Более того, в стихотворении «Сны» дом связывается с идущей от романтического искусства XIX в. традицией изображения ребенка как «нормального», «естественного», прекрасного существа (хотя такое понимание текста накладывается на другое: «детство — время веры в царевну»). Такая традиция, казалось бы, должна вести к близкому Гоголю показу «дома». Но Блок трагичней, беспощадней — и историчней. Для его героя нет возврата назад — и потому, что уже нет «старого дома»:

Старый дом мой пронизан метелью,
И остыл одинокий очаг (III, 262).

И потому, что вернуться туда, если б и было можно, — безнравственно. Поэт (как и Герман) не имеет права быть счастливым, пока «несчастливы поколения» (III, 96, ср. «Земное сердце стынет вновь...»).

2. При всей связи гоголевских образов динамизма, движения с блоковскими, здесь также видны характерные различия. Для Гоголя всякий путь — путь к цели, причем иногда «дорога» может привести назад — в мир детства (ср. видение родного дома у «скачущего» Поприщина). Для Блока всякий путь «назад» заказан, — вернее, он отождествляется с неподвижностью, окостенением⁸⁴. Потому же для Гоголя особенно важен момент «окончания пути» (ср. с. 65), а для Блока — пафос вечной скачки к цели, образ которой присутствует постоянно, но лишен гоголевской точности, осязаемости и утопичности. И если идеал «быстрой езды» у Гоголя связан с приездом домой, а «слово *вперед*» соседствует с «довольно», то для Блока всякое «довольно» — лишь крах и гибель. Не случайно центральным для «третьего тома» образом, связанным с движением, становится не «довольно» из *второго* тома «Мертвых душ», а по существу противоположное ему гоголевское же: «Мимо, мимо!»:

Мимо, все мимо... (III, 101)

Он мимо, мимо, мимо... (III, 109)

Что было любимо — все мимо, все мимо... (III, 221)

Летишь, летишь ты мимо... (III, 239)

И опять влечет неудержимо
Вдаль от тихих мест

Путь шоссейный, пробегаю мимо.

Мимо инока, прудов и звезд (III, 271) и др.

В этой переакцентировке образа — коренное отличие консервативного мироощущения позднего Гоголя от идущего к революции Блока.

3. Пожалуй, резче всего это смещение акцентов видно в эволюции мотива тишины. Блок сам указал на гоголевское понимание образа: «Гоголь и многие русские писатели любили представлять себе Россию как воплощение тишины» (V, 327). Напомним также, что «тишина» у Гоголя — образ, всегда наполненный положительным эмоциональным содержанием (ср., например, в «Риме» противопоставление шума европейской жизни и «присутствия на всем ясной торжественной тишины» в Италии — 3, 234). Для раннего Блока «тишина» — тоже синоним глубокого покоя и совершенства. «Тишина» у зрелого Блока характеризуется совсем иначе⁸⁵. Она — спутница смерти («Но было тихо в нашем склепе» — III, 190) и всякого вообще застоя:

Замолкли ангельские трубы,

Немотствует дневная ночь (III, 71).

А в стихотворении «Задебренные снегом кручи...» (1907—1914) образ этот типологически близок к *революционно-демократической* традиции (вплоть до А. Н. Радищева!): «тишина» здесь — «людская врагиня» (III, 248). Ей противопоставлен народный бунт, «священный меч войны» — революции (III, 96).

Итогом отношения дооктябрьского Блока к наследию Гоголя стала поэма «Возмездие». Начало поэмы перекликается (см. коммент. В. Н. Орлова: III, 617) со статьей «Ирония», а через нее — с публицистикой Гоголя. Создается знаменитый образ «девятнадцатого века»⁸⁶.

Как и у Гоголя, главный пафос критики Блока — антибуржуазный. «Меркантильному» духу (8, 12), «торговому, низкому расчету» (3, 236), «низкой роскоши XIX столетия» (3, 235), «дробн прихотей и наслаждений» (8, 12) в «Возмездии» соответствует:

Век акций, рент и облигаций

<...>

Век буржуазного богатства

(Растущего незримо зла!) (III, 304)

Гоголь считает главным пороком века вырождение, измелъчение человеческого характера: «притушенность <...> чувств» (3, 236), «раздробленность» устремлений — и в итоге — ничтожность их: «Мы имеем чудный дар делать все ничтожным» (8, 66). Те же мысли и у Блока: «век девятнадцатый» — время

Бессильных жалоб и проклятий,

Бескровных душ и слабых тел

<...>

И малодейственных умов,

И дарований половинных (III, 304).

При этом, в сравнении со статьями 1907—1909 гг., у Блока появляется новый «гоголевский» момент: ничтожество буржуазного мира противопоставлено героике прошлого:

Там, в сером и гнилом тумане,
Увяла плоть и дух погас.
И ангел сам священной брани,
Казалось, отлетел от нас:
Там — распри кровные решают
Дипломатическим умом,
Там — пушки новые мешают
Сойтись лицом к лицу с врагом
<...>
Рожком горниста — рог Роланда
И шлем — фуражкой заменя <...> (III, 305)

Но столь близкая Гоголю поэтизация средних веков («Тарас Бульба», статьи из «Арабесок») у Блока получает новый, революционно-героический смысл, и новая «встреча» с Гоголем обернется полемикой.

Переключение повествования: рассказ о прибытии русских войск в Петербург, эпизоды жизни народовольцев и история «дворянской семьи» — в целом меняет и тон, и ход поэтической мысли, и ориентацию на традицию. «Гоголевское» сменяется «пушкинским», а затем начинает с ним сложно перекликаться.

Тема «рода», русского дворянства, его прошлого расцвета и неизбежной гибели — для Блока «пушкинская». Но она в известной мере оказывается и темой всей русской литературы первой половины XIX в. Так, неожиданно в «коротенький обрывок рода» влетают темы «Старосветских помещиков» (ведь и там речь идет о судьбе дворянства). Описание гостеприимства, высокой — теперь «устаревшей» — чистоты чувств, готовности со всеми поделиться теплотой:

Всем ведомо, что в доме этом
И обласкают, и поймут,
И благородным мягким светом
Все осветят и обольют <...> (III, 315) —

образ уютного, теплого дома:

...Нежданный, как цветок над бездной,
Очаг семейный и уют (III, 316) —

при всей «столичности» и высокой интеллектуальности героев «Возмездия», сближают их с провинциально-патриархальными «старосветскими» героями Гоголя. Дальнейшее повествование, отходя от этой параллели, сохранит, однако, сходство темы как рассказ о гибели «рода».

Сложной «вязью» ассоциаций сближен с творчеством Гоголя один из центральных персонажей поэмы — «отец». Образ отца включен в самые широкие исторические и культурные параллели. Как и «лишние люди» Байрона — Пушкина — Грибоедова — Лермонтова, он нарисован в яркой противоречивости характера и устремлений. С одной стороны, он «сын века» — жертва «среды». Талантливость, ум, огромные возможности подчеркиваются сопоставлением его с Байроном (III, 321—322), с Грибоедовым — Чацким (III, 340), с пушкинским Онегиным (ср. изображение романа отца с «меньшой» дочкой).

Эта линия поэмы развивается как спад, постепенное вырождение героя. Подобно Добролюбову, наметившему в русской литературе линию снижения образа «лишних людей» от Пушкина — Лермонтова к гончаровскому Обломову, Блок заставляет отца пройти путь от «Байрона» к гоголевскому Плюшкину. Описание отцовской квартиры в третьей главе хотя и навеяно прежде всего биографическими впечатлениями Блока, однако, бесспорно, пропущено сквозь призму «Мертвых душ». Как обычно, совпадение деталей:

Не освежалась много лет
Его убогая берлога
<...>
Он все берег и в кучу нес:
Бумажки, лоскутки материй,
Листочки, корки хлеба, перья,
Коробки из-под папирос,
Белья нестираного груды <...> (III, 338) —

знак близости общей мысли о вырождении, падении человека⁸⁷, которая для Блока — еще и мысль о путях дворянской культуры.

Но, как и всякий «Байрон — значит демон» (III, 321), отец не только «жертва среды». Он, зараженный «ядами» индивидуализма, и сам источник зла. Правда, оценка индивидуализма по сравнению со статьями о народе и интеллигенции у Блока значительно усложняется. Герой-«индивидуалист», яркая личность — отдаленный предшественник «новой породы» людей — «человека-артиста» будущего, и потому его появление в «гуманной» семье означает, что «старинное, „общественное“ (миродержание) опускается с миром, просыпается и готов зашуметь *народ*» (III, 463). Но сам отец — еще никак не «народ», и индивидуализм в нем — зло, «яд», реакция.

Эта линия в «Возмездии» нарастает. Отец включается в новый ряд сопоставлений: Достоевский (который первым заметил появление отца в салоне Вревской) — Победоносцев (с которым «в это время <...> дружил» Достоевский — III, 320) — «колдуны»⁸⁸. Образ колдуна, идущий от «Страшной мести», уже встречался нам и в «Безвременье», и в «Песне Судьбы». Здесь параллель «колдун — пани Катерина» — «Победоносцев — Россия» доведена до той же степени ясности, что и в «Луге зеленом» Андрея Белого (ср. коммент. В. Н. Орлова — III, 622—623):

Победоносцев над Россией
Простер совиные крыла
<...>
Он дивным кругом очертил
Россию, заглянув ей в очи
Стеклянным взором колдуна;
Под умный говор сказки чудной
Уснуть *красавице* не трудно (III, 328).

Параллель с гоголевским творчеством подчеркнута и образом «живых душ», погубленных колдуном (III, 328). Но от «Безвременья» тянется и другая нить: «колдун» — Гоголь, подкрепленная утверждением связей между Достоевским и «колдуном» Победоносцевым. Здесь первое предчувствие нового подхода к Гоголю — такого, который заставит Блока после Октября сказать

суровые слова о невозможности простить реакционность даже гениальному писателю.

И наконец, все эти линии перекличек и переосмыслений сходятся в постановке «польской темы» — одной из центральных в «Возмездии».

«Польская тема» — открытая полемика с той традицией, которая во многом до конца останется для Блока одной из самых близких: с «Клеветниками России» Пушкина, с взглядами на «польский вопрос» Достоевского и с образами Польши и поляков у Гоголя. Сложность творчества Блока 1910-х гг. — в сочетании противоречивых, порой несовместимых тенденций. Если его поиски национального идеала иногда окрашиваются в «славяно-фильски»-шовинистические тона («желтая опасность» и т. д.), то рядом идет и другая — для послеоктябрьского Блока более важная — линия: утверждение прав народов на свободу. Она-то и господствует в «Возмездии» и в «Ямбах», где последовательно проводится мысль об общих врагах, «оскорбителях» Польши и России. Ср. в черновиках к «В огне и холоде тревог...»:

Я верю: новый день взойдет
И там — в стране больной и сонной:
Недаром бедный свой народ
Коперник славит оскорбленный.
И мы, как он, оскорблены
<...>
И нам священный меч войны
Сверкает в неизбежных тучах (III, 526).

«Польская тема» превращается в тему свободы, с одной стороны, в тему народную — с другой (не случайно «простая мать» последнего «отпрыска» рода, с которым связано его возрождение, — полячка; см. III, 299, а также опубликованные В. Н. Орловым «Материалы для поэмы»). Именно она окончательно сцементировала две основные идеи поэмы: революционную и национальную. Обе они раскрываются, в частности, через полемическое переосмысление гоголевского наследия.

Романтика «средних веков», связанная с революционно-героическим звучанием поэмы в целом и объясняющая упоминание «рога Роланда», вызывает в творческой памяти Блока и новые гоголевские образы: поэтические народные мелодии Малороссии из «Вечеров на хуторе близ Диканьки» (ср. исполнение «старинной песни гайдамаков» на собрании народовольцев — III, 313), героический разгул запорожцев. В «Тарасе Бульбе» Блок видит теперь изображение тех огромных стихийных сил, которые затем свяжутся с образом революционного народа. Но «антипольский» пафос у Блока парадоксально превращается в патетику освободительной борьбы «истерзанной Польши» (III, 299). Так возникает образ нового Андрия — «сына-ренегата»:

И лишь о сыне, ренегате,
Всю ночь безумно плачет мать,
Да шлет отец врагу проклятье
<...>
А сын — он изменил отчизне!
Он жадно пьет с врагом вино (III, 340).

Смысл этого отрывка затемнен тем, что он следует сразу после описания покоренной Польши и общая ситуация тут внешне мало напоминает судьбу героев поэмы. Тем не менее в общем контексте поэмы, поддержанном четкой связью отрывка с сюжетом «Тараса Бульбы», значение процитированных строк может быть истолковано лишь так, что речь в них идет о сыне — «втором звене рода». В этом случае «рenegатство» — путь сына к «польским клеверным полям» (III, 299), к «полячке»⁸⁹. Но ведь именно такова центральная идея «Возмездия» — возрождение «семьи» (культуры), которое связано с любовью сына к польской крестьянке и рождением «младенца» — «отпрыска рода, который, может быть, наконец, ухватится ручонкой за колесо, движущее человеческую историю» (III, 299). Этой установкой определено и решительное переосмысление гоголевского образа «сына-рenegата», и его оценка — итог отношения Блока 1910-х гг. к «имени: Гоголь».

* * *

Октябрь, определивший новую яркую вспышку творческой активности Блока, обострил и интерес его к наследию XIX в., уточнил, а порой и изменил многие оценки.

Главным «именем русской литературы» для послеоктябрьского Блока постепенно становится Пушкин: «под его знаком» завершается магистральный путь поэта к историзму, идеалам гармонии, диалектически сложному и «вселому» мироощущению. Однако и имена Гоголя, Толстого и Достоевского остаются для Блока очень важными — особенно на первом этапе его после-революционного творчества (1918 — начало 1919 г.).

Главный пафос произведений Блока первого года революции — радостное ощущение «шума от крушения старого мира», радостная готовность «слушать революцию». Отношение Блока к культурному наследию прошлого в это время определяется характерными словами статьи «Интеллигенция и революция» (9 января 1918 г.): «Не бойтесь разрушения кремлей, дворцов, картин, книг. Беречь их для народа надо; но, потеряв их, народ не все потеряет. Дворец разрушаемый — не дворец. Кремль, стираемый с лица земли, — не кремль <...> Вечные формы, нам открывшиеся, отнимаются только вместе с сердцем и с головой» (VI, 16). Совершенно не принимая футуристического пафоса разрушения старой культуры (ибо «разрушение так же старо, как и созидание»), Блок, однако, склонен в 1918 — начале 1919 г. к весьма решительному пересмотру ценностей не только старого «уклада», но и морали и культуры. Не случайно ему теперь так близок Л. Толстой с его беспощадной критикой социальной лжи и несправедливости старого мира.

«Имя Гоголь» часто упоминается в публицистике 1918—1919 гг. Значения его многообразны. Так, в «Интеллигенции и революции» Гоголь назван в ряду лучших писателей прошлого, «пророков» революции: «Великие художники русские — Пушкин, Гоголь, Достоевский, Толстой — погружались во мрак, но они же <...> верили в свет <...> Каждый из них, как весь народ, выносивший их под сердцем, скрежетал зубами во мраке, отчаянье, часто злобе. Но они знали, что рано или поздно *все будет по-новому*, потому что *жизнь прекрасна*» (VI, 13). При таком понимании «гоголевского начала», как острого чувства социального зла и веры в прекрасные основы жизни, соб-

ственно «гоголевское» еще неотделимо от того, что связано у Блока со всей демократической культурой XIX в. В дальнейшем, однако, «гоголевское начало» опять возникает как самостоятельное.

«Погружение во мрак» в это время мало созвучно настроениям Блока. Но и в изображении «мрака» он по-новому перекликается с Гоголем. Уже в 1910-х гг. в блоковской лирике вырастает гоголевский образ скуки как самого ужасного облика «страшного мира». Теперь, говоря о прошлом, Блок отмечает не только «социальное неравенство», зло, но и антиэстетизм старого мира: его мелкость и скуку («Трудно сказать, что тошнотворнее: то кровопролитие или то *безделье*, та *скука*, та *пошлятина*» — VI, 10). Скука и комическая нелепость старого — тема фельетона «Сограждане» (1 мая 1918 г.). *Последовательно* иронический тон малотипичен для прозы Блока (хотя иронические вставки очень для нее характерны). Тем интересней генезис этой иронии.

Конечно, здесь не приходится говорить о господстве гоголевской традиции, но и пройти мимо нее, изображая мещанскую пошлость, было почти невозможно. Не прибегая к иронической гиперболе «Миргорода», Блок, однако, создает образ своего Ивана Ивановича (персонаж фельетона), обратившись, как и Гоголь, к сказу — нарисовав образ повествователя-мещанина. Основной иронический эффект, возникающий при этом, сродни «Как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Блок показывает ничтожный и маленький «закрытый» мирок («Среди булыжника поставили каменные ящики и перегородили их многими переборками. Каждый маленький ящик оклеили бумагой. В ящик положили: стол, стул, кровать, умывальник, Иван Ивановича и его жену» — VI, 49)⁹⁰ Комический эффект при этом, как и у Гоголя, возникает оттого, что герои фельетона воспринимают свою ничтожно мелкую деятельность как героическую: «По двору у нас пройти — и скользко <...> да и небезопасно; все граждане, населяющие дом, сознали это, и каждую ночь шесть из них, способных носить оружие, сидят в дворничкой, вооруженные револьверами системы наган» — или: «У калитки ворот раздался робкий стук.

— Кто там? — страшным голосом заревел капитан.

Все шестеро вооруженных твердо пошли к воротам.

— Это я, — произнес за воротами дрожащий женский голос.

— Ваш пропуск! — прорычал капитан.

<...> Калитка открылась, и в нее вошла испуганная горничная. Ее осмотрели с ног до головы, и она бросилась в глухой мрак своего подъезда сквозь строй смелых и хорошо вооруженных граждан» (VI, 50—52). И подобно тому как мелочные дразги в «Как поссорились...» — пародийное «инобытие» героических битв «Тараса Бульбы», мещанская трусость поведения «Сограждан» рисует мир, полностью противопоставленный широте и героике «Двенадцати». Так от «Возмездия» к послеоктябрьскому творчеству Блока протягивается линия, противопоставляющая скуку реакции героике «бури».

Эта антиномия оказывается особенно важной для мысли Блока об «утверждающей» стороне творчества Гоголя, которая теперь поэту еще ближе, чем в период статей 1907—1908 гг. Гоголю (как отчасти и Достоевскому) отводится очень важное место в концепции «кризиса гуманизма», ставшей

ядром блоковского мирозерцания 1918—1921 гг. Концепция «кризиса гуманизма», подводя итоги блоковским размышлениям о сущности русского национального характера, придает им качественно новый смысл и масштабность. Теперь это — вопрос об исторической роли России в мировой истории, в мировом культурном развитии. Рисуя историю гуманистического (ставящего в центре проблему личности, то есть, по Блоку, индивидуалистического) сознания, Блок рассматривает «девятнадцатый век» как время начавшегося кризиса гуманизма. В «железном веке» проявляются такие враждебные позту черты «гуманизма», как рационалистическая раздробленность знаний, утрата целостности личности, бессилие, заменяющее социальную активность фразой, и т. д. Концепция «кризиса гуманизма» вырастает из антибуржуазного пафоса Блока, и сквозь общий идеализм блоковского миропонимания и специфику «образов-понятий» мы легко различаем, что речь идет о развитии буржуазного (в том числе буржуазно-демократического) сознания, о его вырождении к периоду русской революции, когда «просыпается и готов зашуметь *народ*» (III, 463)⁹¹ «Гуманизм» XIX в. представляется Блоку главной опасностью для развивающегося общества: «гуманистический туман» («Возмездие»), «христиански» мешая борьбе со злом, становится сам источником зла. Гуманизму противостоит все громче звучащий «колокол антигуманизма» — мироощущения революционного, созвучного, по Блоку, Октябрю. В Европе эти новые тенденции связываются для Блока с именами Вагнера и Гейне, в России — со всей великой литературой прошлого, но, пожалуй, более всего — с Гоголем.

Противоположность «гуманизма» и «антигуманизма» раскрывается рядом антитез.

1. «Гуманизм»



«Антигуманизм»

рационализм, «атомарность» и односторонность подхода к миру

синтетическое (включающее и разум, и эмоции) миропонимание, целостный и диалектически разносторонний подход к явлениям

Как известно, это новое мироощущение Блок считает «музыкальным». Но образы «музыки» Блок всегда связывал с Гоголем: «Музыкальные звуки нашей жестокой природы всегда звенели в ушах у Гоголя, у Толстого, у Достоевского», — пишет он в «Крушении гуманизма» (VI, 115). Гоголевские слова о музыке из финала статьи «Скульптура, живопись и музыка» *трижды* цитируются в блоковских статьях 1918—1921 гг. (см.: VI, 92, коммент. — 506; VI, 349, коммент. — 532; VI, 392, коммент. — 537). Встречаются и связанные с Гоголем уже с 1909 г. образы «мирового оркестра» (VI, 11). Новую интерпретацию получает также близкий Гоголю и первостепенно важный мотив ветра. «Ветер» уже давно воспринимался Блоком как начало «музыкальное» («Песни вьюги» — лейтмотив «Снежной маски»; ср. цикл «О чем поет ветер» и др.). Но теперь образ, сознательно возвращающий нас к Гоголю («разорванный ветром воздух» из «Мертвых душ» — важный символ статьи «Интеллигенция и революция»: см. VI, 12, коммент. — 499), входит в новую «вязь» ассоциаций: «ветер» — «песня» — «революция» — «революционная Россия». Блок пишет о «ветре» как «национально-русской» музыке,

наиболее близкой к «природе» и противопоставленной в этом смысле «музыке» европейской культуры, заглушаемой шумом буржуазной цивилизации: «У нас нет исторических воспоминаний, но велика память стихийная; нашим странствам еще суждено сыграть великую роль. Мы слушали пока не Петрарку и не Гуттена, а ветер, носившийся по нашей равнине» (VI, 114). Так гоголевский «ветер» (ср. здесь же образы «пространств» и «равнин») объединяет в творческом сознании Блока Гоголя — певца России с Гоголем — неосознанным пророком будущих революционных «потрясений», а оппозицию «гуманизм — антигуманизм» — с противопоставлением буржуазного Запада и «России-бури».

2. «Гуманизм»



«Антигуманизм»

«безгеройность» христианского
всепрощения

героика революционного «возмездия»

Прекрасно зная о воздействии на этические представления Гоголя христианских идей жертвы, Блок видит и другую сторону его творчества — пафос героический. Обращаясь (как и в «Возмездии») от Гоголя второго тома «Мертвых душ» и «Выбранных мест...» к Гоголю «Миргорода», Блок находит у него прославление того безграничного размаха, того духовного максимализма, смелости и удали, которые для него, как и для Гоголя, — основа национально-русского, а теперь еще и «антигуманистического» мироощущения. Совершенно не случайно Блок вспоминает о Гоголе в юбилейном приветствии Горькому (VI, 92). Чрезвычайно интересная и, думается, до сих пор не во всем объеме понятая мысль о родстве Горького и Гоголя была высказана Блоком еще в статье «Народ и интеллигенция» (см.: V, 321). В приветствии Горькому Блок еще раз подчеркивает родственность их «музыкального» и героического творчества.

Наконец, бесспорна прямо не выраженная, но подспудно постоянно ощущаемая связь героики «Тараса Бульбы» с «Двенадцатью». Душевная ширь «разгула» от:

Запирайте этажи,
Нынче будут грабежи!

Отмыкайте погреба —
Гуляет нынче голытьба! (III, 354)

до:

Вдаль идут державным шагом (III, 358) —

во многом родственна душевной шире гоголевских запорожцев, у которых, как и у «двенадцати», пафос высокого, героического не снижается описаниями жестокости и суровости многих поступков и характеров⁹².

3. «Гуманизм»



«Антигуманизм»

этика жертвы, аскетического отказа от «соблазнов», односторонне-этическое развитие личности

этика гармонической личности, «человеска-артиста», многостороннее и противоречивое развитие личности

И вновь Блок должен был, по-видимому, обращаться более всего к Гоголю «Вечеров на хуторе...» и «Миргорода», потому что там сочетание этического подхода к жизни с эстетическим заметнее всего. Однако есть одна особенность, и после Октября неудержимо влекущая Блока к автору «Выбранных мест...», — это глубокая трагическая раздвоенность Гоголя, которая представляется Блоку выражением внутренней диалектичности его творчества.

Как известно, Блок называл мировоззрение нового человека трагическим, считая трагизм диалектичным и противопоставляя его плоской односторонности и оптимизму, и пессимизму. В статье «Размышления о скудости нашего репертуара» (1918) Блок пишет: «Русские *гениальные* писатели все шли путями трагическими» (VI, 290), приводя как пример трагизма творчество Грибоедова и Гоголя (см.: VI, 289). Миросозерцание «трагическое» (диалектическое) определяется Блоком, как всегда, сложное, «оксюморонное» отношение к миру, как «яд ненавистнической любви» (VI, 25). Именно такое отношение к жизни, и прежде всего к России, Блок всегда особенно ценил у Гоголя.

4. «Гуманизм»



«Антигуманизм»

либеральная фраза вместо дел

синтез «слов» и «дел», устремленность «жить и действовать», пафос практической деятельности

Призывы Гоголя к практической деятельности уже в 1907—1908 гг. привлекли, как мы знаем, сочувственное внимание поэта. Однако, сочетая пафос революционного максимализма с оторванностью от реальной социально-политической борьбы, Блок не мог и *не хотел* давать практических советов, «рецептов» достижения каких-то конкретных целей. Теперь положение изменилось. Блок — активный участник культурной работы, и «советы давать» — для него не только революционный долг, но и повседневный труд. Здесь опять возникают основы для созвучных Гоголю мыслей и настроений. Многие статьи и выступления Блока (особенно о театре и драматургии) сочетанием самого широкого, философски-универсального подхода к вопросу и любовной разработки практической части напоминают публицистику «Арабесок» (отчасти и «Выбранных мест...»). Читая их, нельзя не вспомнить гоголевской попытки истолковать «службу» как «богатырский» подвиг. Так, статья «Об исторических картинах» построена на методах (а отчасти и конкретных выводах) работ Гоголя «О преподавании всеобщей истории» и «О средних веках» («Арабески»). В черновике статьи содержится приведенное комментатором тома Г. А. Шабельской прямое указание на источник блоковских мыслей: «Вообще при создании картин можно руководиться многими мыслями, высказанными Гоголем главным образом в его статье „О преподавании всеобщей истории“ (1833 г.)» (VI, 541). Блоку чрезвычайно близки рассуждения Гоголя о том, что изучение истории должно не распадаться на мелкие, разрозненные наблюдения, а сводиться, прежде всего, к показу ее единства, ее общих законов (Гоголь: всеобщая история «должна собрать в одно все народы мира <...> из них составить одну величественную полную поэму», найти «общую мысль» — 8, 26—27; Блок: «Всего труднее выработать *план всей серии* картин и наметить их темы. Для того, чтобы *сделать выбор*, нужно положить в основание единый принцип» — VI, 425; воспользоваться «исто-

рическими обобщениями» — VI, 424; мысль эта подкрепляется цитатой из статьи Гоголя «О средних веках» — см.: VI, 424, коммент. — 541). Но не менее близка Гоголю и другая сторона статьи: четкость мыслей о том, как необходимо создавать серию «исторических картин». Так же строятся и другие статьи («О репертуаре коммунальных и государственных театров», речи к актерам Большого драматического театра и др.). Можно сказать, что именно теперь, после революции, пафос «деятельности» у Блока приобрел наиболее «гоголевский» облик.

В 1907—1908 гг., как мы видели, реакционность «Выбранных мест...» не привлекала внимания Блока. Она воспринималась как нечто поверхностное, неинтересное. Одновременно предпринимались характернейшие попытки представить Гоголя прежде всего жертвой реакции (ср.: «Чья мертвая рука управляла пистолетами Дантеса и Мартынова? Кто пришел сосать кровь умирающего Гоголя?»⁹³ <...> И когда в России не было реакции <...>» (V, 302). Теперь у Блока возникает потребность целостного подхода к творчеству Гоголя, к выявлению его противоречий и объяснению их природы. Не изменив полностью своего отношения к «Выбранным местам...» (и, следовательно, грубого непонимания позиции Белинского), Блок, однако, стремится взглянуть на это произведение более объективно⁹⁴. В его дневниковой записи от 28 марта 1919 г. содержится известное рассуждение о невозможности для художника быть «вне политики». «Быть вне политики» — значит потворствовать реакции и закрывать глаза не только на настоящее, но и на прошлое — «стыдливо закрывать глаза на гоголевскую „Переписку с друзьями“, на „Дневник писателя“ Достоевского» (VII, 359). Значение записи иногда трактуется слишком прямолинейно — как «осуждение» Гоголя. Такой подход необоснован: напротив, и Гоголь, и Достоевский явно приведены как примеры художников, интересующихся политикой (отсюда их противопоставленность «анемичности» «чистых художников» — VII, 359). Фраза же о ненужности «извинять сконфуженно» авторов «Выбранных мест...» и «Дневника писателя» может быть в равной мере истолкована и как призыв к их решительному осуждению, и как оправдание. Значение высказывания — в ином: в мысли о необходимости сделать взгляды Гоголя и Достоевского предметом пристального и разностороннего рассмотрения, а не избегать разговора о них.

Отношение Блока к реакционным сторонам гоголевского творчества раскрывается опять-таки с точки зрения концепции «крушения гуманизма». Дело не только в отмеченном выше утверждении о силе противоречивого (диалектического) взгляда на мир: апологетизация «противоречий как таковых» мало привлекает Блока в годы революции (например, он резко осуждает либеральную половинчатость Тургенева, вовсе не считая *такие* «противоречия» достоинством). Речь идет о том, что противоречия Гоголя Блок считает важными для духовной жизни прошлого века. Важность их — двоякая.

Во-первых, противоречия Гоголя, по мнению Блока, специфичны. Им присущ особо напряженный, предельно выраженный характер, антинормы «казалось бы несовместимые» (VI, 289), моменты величайших прозрений и полный «мрак» (см.: VI, 290). Главное из этих противоречий — постоянное ощущение «страшного шума» от надвигающейся социальной катастрофы и стремление «заглушить его — призывы к порядку семейному и православию»

(З. к. 387). Такого рода *крайние* антиномии обнажают максимализм гоголевского характера и уже одним размахом колебаний от «света» к «мраку» сближают его с народным характером. Реакционность Гоголя воспринималась Блоком как близкая к столь хорошо известной поэту реакционности «мужика», за которой он уже давно почуял гигантский размах потенциальных сил. Та тревога Гоголя, которая когда-то воспринималась в духе более или менее отвлеченной эсхатологии, теперь оказывается началом, диалектически противостоящим монархизму и православию, отношение к которым Блока не вызывает никаких сомнений (ср. в этой же статье о писателях-«ремесленниках», которые крепко цеплялись «за политическую и религиозную скорлупу России — самодержавие и православие» — VI, 290).

Вопрос имеет, однако, и другую сторону. Русская реакция, царизм, только что доказавший свою гнилость, не представляются Блоку, пережившему Октябрь, сами по себе серьезными противниками. Гораздо важнее, по его мнению, те духовные силы, те идеи, которые не давали возможности бороться с самодержавием. Это — уже известный нам «гуманизм», предстающий в облике либерализма. Оттого-то в приводившейся выше дневниковой записи отзыв о Тургеневе неизмеримо резче, чем о Гоголе. Реакционность Гоголя при таком подходе оказывается для Блока менее важной, чем его антибуржуазность, в которой Блок видит залог устремления Гоголя на путь, приведший к революции.

Разумеется, такое решение вопроса весьма далеко от марксистского понимания истории русской общественной мысли и литературы XIX в. В нем отразились симпатии Блока к славянофильству, воспринятому сквозь призму «скифского» неонародничества. Но в этих высказываниях видны «максималистская» революционность самого Блока и его постоянная обращенность к теме России — основа его «встреч» с Гоголем и в 1907—1908, и в 1918—1921 гг.

Блок и Достоевский

Почти у каждой культурной эпохи есть имена, которые превращаются для нее в своеобразные знаки-символы той или иной системы взглядов. Для русской культуры конца XIX — начала XX в. одним из таких имен было имя Ф. М. Достоевского. Poleмика о сущности творчества Достоевского, о значении его наследия, наряду со спорами о Толстом, играла в определении и самоопределении литературных направлений этой эпохи примерно ту же роль, что и споры о Пушкине в 60-х гг. XIX в. Чрезвычайно велико значение творческой традиции Достоевского и размышлений о его роли и для эволюции Ал. Блока¹

Как известно, с именем Достоевского тесно связаны были и семья Бекетовых, в которой рос поэт (см.: VII, 10—11), и отец Блока, Александр Львович. Вместе с тем для Бекетовых, типичных представителей русского либерализма, Достоевский, особенно поздний, — «обскурант». За Достоевского, против «тургеневского духа» дома, выступала только мать поэта². Поэтому не случайно Достоевский входит в творческое сознание Блока сравнительно поздно. Показательно, например, что в автобиографических «Признаниях» (1897) в графе «Мои любимые писатели прозаики — русские» Блок помечает: «Гоголь, Пушкин» (VII, 429), что соответствует его общим «старинным вкусам» этих лет, сформированным еще в бекетовском доме.

Первое из дошедших до нас упоминаний Блока о Достоевском относится к осени (26 сентября) 1901 г.* В это время Блок, по-видимому, покупает собрание сочинений Достоевского (по крайней мере, в «Записной книжке» № 1 под шапкой «Купил в 1901—1902 гг.» числится: «Достоевский» — без каких-либо уточняющих указаний, сопровождающих обычно покупку отдельных книг или разрозненных томов). В 1901 и 1902 гг. Блок интенсивно читает (вероятно, перечитывает, однако от более раннего знакомства следов не осталось) все произведения Достоевского (З. к. 522)³. Чтение идет, скорее всего, в обратном порядке — от последних томов к первым. Так, в записи от 26 сентября 1901 г. упоминаются «Братья Карамазовы», а в письмах З. Н. и А. В. Гиппиусам от июля 1902 г. обильно цитируется «Подросток» (VIII, 34—35, 36). В письме А. В. Гиппиусу от 23 июля 1902 г. упомянуто и «Преступление и наказание» (VIII, 36).

В «Записной книжке» № 1 от 21 июля 1902 г. выписаны без комментария «Записки из подполья», «Подросток» и «Дневник писателя», а также помечено: «Мережковский, Толстой и Достоевский (2 тома). О. Миллер. Материалы для биографии Достоевского. — См. в Петербурге отдельные обложки (критика о Достоевском) <...> Мережковский, Л. Толстой и Достоевский» (З. к. 32). Запись эта, свидетельствуя о серьезном интересе к критической литературе по Достоевскому, одновременно противопоставляет петербургские материалы шахматовским, которые, вероятнее всего, поэт прочел именно этим летом.

* См.: Блок А. А. Записные книжки: 1901—1920. М., 1965. С. 22. (Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы).

1 октября 1902 г. Блок пишет: «Дополнить: „Дневник писателя“ Современное издание: 1876 — сентябрь, 1877 — сентябрь, октябрь, ноябрь, декабрь» (З. к., 44).

Через год, 25 июня 1903 г., Блок в письме к А. В. Гippiусу цитирует уже «Неточку Незванову» (VIII, 62), а 1 августа этого же года сообщает А. Белому, что он «прочел юношеские творения Достоевского», противопоставляя впечатления от них «II тому Толстого и Достоевского»: «Этим отрезал себя от второго тома»⁴ Так как второй том монографии Мережковского Блок читал в 1901—1902 гг., то перебившие его впечатления относятся, по-видимому, именно к 1903 г. Наконец, летом 1905 г. Блок в Шахматове еще раз перечитывает всего Достоевского⁵

Первая запись о Достоевском отражает восприятие его Блоком как писателя, связанного с христианскими идеями, и возникает, по-видимому, под влиянием книги Д. С. Мережковского: «Когда родное сталкивается в веках, всегда происходит мистическое. Так Пушкин столкнулся с Петром... Так и истинно христианствующие, когда встречаются с Христом — Достоевский в учениях старца Зосимы (и все Карамазовы!)» (З. к. 21—22; «Карамазовы» здесь, вероятнее всего, — название романа, а не персонажей).

Последующие записи носят, однако, несколько иной характер. С одной стороны, Блок воспринимает в этот период творчество Достоевского как мистическое или, точнее, как изображающее реальный мир с точки зрения «высокой» христианской мистики: «Полное освобождение от земной доли происходит лишь путем полного латос в земной оболочке (тема Достоевского, проникающая все его мировоззрение)» (VII, 51). Здесь (также не без влияния Мережковского) мировоззрение Достоевского сопоставляется с идеями «синтеза» Вл. Соловьева, с мыслями о том, что земная жизнь — страдание, но страдание особого рода — осмысленное, имеющее якобы высшую мистическую цель полного освобождения, спасения. С другой стороны, уже здесь намечено (хотя явно не выражено) противопоставление Достоевского и Соловьева. Соловьев-поэт, как и часто критикуемые им романтики, по существу лишь декларировал мысль о происхождении «света» из «темного корня» земной жизни, но сама эта «злая жизнь» (в лирике) почти не изображалась, отзываясь лишь в комических стихотворениях и пьесах или оставаясь вне рамок художественного творчества. Достоевский же (что и отмечено Блоком) изображает самую эту реальную действительность, жизнь «в земной оболочке». Поэтому очень скоро в связи с упоминанием о Достоевском у молодого Блока появится в необычном для него положительном контексте слово: «реализм».

Правда, «реализм» этот, по мнению Блока, — «фантастический». Опираясь на это определение Достоевского, Блок заметно переосмысляет его, приводя в письмах этих лет целую цепь примеров и обоснований «фантастического реализма» великого романиста. Отношение этого «реализма» к тому, что сейчас представляется художественным методом позднего Достоевского, весьма сложно. Блок учитывает некоторые важные стороны позднего творчества Достоевского (например, представление о «злобе дня», побеждаемой лишь противостоящей миру зла христианской идеей). Вместе с тем он усиливает в этой системе (а иногда и просто привносит в нее извне) элементы «мистики

в повседневности», «подсвечивая» тексты Достоевского так, что некоторые, порой весьма существенные, их стороны остаются в тени, а на первый план выдвигается то, что роднит Достоевского с Вл. Соловьевым и самим молодым Блоком. Так, совершенно очевидно, что роль быта, «реальности», социальных коллизий в творчестве Достоевского (даже позднего) неизмеримо важнее и носит качественно иной характер, чем это представляется Блоку. Последний склонен во всем «бытовом» видеть *только* символы непреходящих сущностей (отсюда мысль о «реально-достоевском стиле, в котором созерцание углубленно, а не порхает» — VIII, 41). Очевидно и то, что мысли Достоевского о «странности», «почти фантастичности» «пошлого и обыденного» не адекватны соответствующим блоковским. В первом случае они постоянно имеют двоякий смысл, допускают двоякое истолкование (странное, нелепое, безобразное, ненормальное как сущность земного мира, обнаруживаемая при сопоставлении его с мистическим идеалом «царства Божия», или как одна из возможных форм реального бытия, альтернативой которой будет антропологически нормальное и тоже материальное «царство Божие на земле»). У Блока же «странное» в эти годы более однозначно: это «материальный», бытовой мир, сквозь кажимость которого видна его неизменяемая «инфернальная» сущность. Весьма показательно поэтому, что Блок слегка деформирует цитаты из Достоевского, превращая многозначно-«странное» в «мистическое» (ср.: ...«граничит *почти* с фантастическим» — «граничит с фантастическим»).

И все же увлечение Достоевским оказывает огромное, до сих пор не оцененное по заслугам влияние на эволюцию художественного метода Блока, на его путь к «реальности». Уже в самих автохарактеристиках нового метода (довольно точных) содержалось указание на его противоречивость («фантастический, или мистический — реализмы», «мистика — в повседневности» и др.). Если первая часть этих определений означала способ интерпретации изображаемого (мир как искаженные «тени идей»), то вторая указывала на сферу изображения (посюсторонний мир, «реальность», быт), вводила совершенно новые пласты действительности в сферу поэтического, радикально меняла тематику, лексику, стилистику, а затем и другие стороны художественной системы Блока. «Мистика в повседневности» оказывалась на деле *путем* от мистики к повседневности. Не случайно первый период наиболее сильного увлечения Блока Достоевским (1902—1906) совпадает с годами революционного подъема и революции. Не случайно и то, что ему предшествует период увлечения творчеством Вл. Соловьева, а сменяется он интенсивным обращением к наследию Гоголя и Толстого.

Воздействия Достоевского становятся заметны уже в последних разделах «Стихов о Прекрасной Даме», но в основном проявляются в циклах «Распутья» и «Город».

Необходимо учесть, что уже в 1903—1907 гг. вырабатывается одна весьма существенная особенность блоковского творчества. Стремясь к созданию максимально многозначных текстов, Блок, в частности, достигает этого введением образов и ситуаций, восходящих одновременно к нескольким источникам. Приведем пример. Статья Блока «Безвременье» завершается символическим образом Всадника, бесцельно кружащего по болоту. В нем нетрудно увидеть волновавший Блока в этот период образ Медного всадника (ср.

стихотворения «Петр», «Дни и ночи я безволен...» и др.). Но элементарное текстовое сопоставление может привести и к другому выводу: образ навеян «Страшной местию» Гоголя. Наконец, в «Подростке» читаем: «А что, как разлетится этот туман и уйдет кверху, не уйдет ли с ним вместе и весь этот гнилой, склизлый город, подымется с туманом и исчезнет, как дым, и останется прежнее финское болото, а посреди его, пожалуй, для красы, бронзовый всадник на жарко дышащем, загнанном коне?»* Это не случайное совпадение. И «Медный всадник», и «Страшная месь», и «Подросток» были в это время в орбите самого пристального внимания Блока; приведенное место из «Подростка» о Петербурге Блок цитировал в письмах (VIII, 34). Это не единая, слившаяся уже до Блока линия (Всадник из «Страшной мести» генетически не связан с пушкинским и не отразился в «Подростке»), а именно типичная для Блока ориентация на несколько источников одновременно, создающая возможность и для многоплановой трактовки самих блоковских образов. К сказанному следует добавить, что в качестве одного из таких источников в творчестве Блока все чаще начнут выступать *жизненные* впечатления поэта (а затем, в 1900—1910-х гг., к ним присоединятся и многочисленные автоцитаты и автореминисценции). Все это создает большие трудности при определении отдельных воздействий на блоковское творчество. Тем не менее без учета названного обстоятельства поставленную перед нами задачу решить невозможно.

В период «Распутий» и «Города» собственный художественный мир Блока весьма еще далек от Достоевского. Поэтому образы и сюжеты Достоевского в его лирике часто трансформируются до неузнаваемости. Это даже не отражения, а весьма фрагментарные и субъективные преломления. И наконец, целый круг проблем (не затрагиваемых в нашей работе) связан с общими вопросами «перевода» прозаических текстов на язык поэзии и неизбежных при этом утрат и приобретений.

И все же во множестве стихотворений Блока этого периода можно увидеть отзвуки образов, ситуаций и деталей, навеянных творчеством Достоевского. Так, в стихотворении «Легенда» (15 апреля 1905 г.) история обесчещенной девушки в какой-то мере перекликается с рассказом князя Мышкина о возвращении Мари в дом матери. В обоих текстах, кроме общей ситуации «бросанья камня» в «опозоренную» женщину, сходны и детали: жадная толпа соседей (у Достоевского: «Все побежали смотреть Мари, и чуть не вся деревня сбежалась <...> старики, дети, женщины, девушки» — б, 63; у Блока:

Подходили соседи и шептались докучно,

Дымно-сизый старик оперся на костыль — II, 168), —

трагическая поза героини и ее настроение («Мари лежала на полу <...> и плакала. Когда все набежали, она <...> так и приникла ничком к полу» — б, 63; ср.:

Достоевский Ф. М. Полн. собр. художественных произведений. Л. 1927. Т. 8. С. 116. (Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.)

В этом огненном смерче обняла она крепче
 Пыльно-грязной земли раскаленную печь...
 Боже правый! Соделай, чтобы твердь стала легче!
 Отврати твой разящий и карающий меч! — II, 168).

Совпадают и концовки этих текстов: «чудо» (преображение детей и любовь их и князя Мышкина к Мари — появление архангела) и смерть героини.

Но если в «Легенде» ситуация в целом слишком общелитературна, то в стихотворении «Нет имени тебе, мой дальний...» (октябрь 1906 г.) сюжет настолько «локален», что если не считать текст автобиографическим (для чего, впрочем, нет особых оснований), то он вообще не очень понятен без комментария. Стихотворение написано от лица девушки (случай редкий для лирики этого периода). Оно повествует о свидании героини с возлюбленным во время болезни ее матери. В центре — контраст между «трепетом» первой любви и болью от страданий близкого человека. Сюжет становится объяснимей, если увидеть и в нем «осколки» образов Достоевского. Речь идет о том месте «Бедных людей»⁶, где Варенька (от первого лица!) вспоминает о встречах с Покровским в дни болезни матери. Тяготение Достоевского к показу внутренне противоречивых эмоций («Ох, это было и грустное и радостное время» — I, 31) становится главным содержанием блоковского стихотворения:

И жали руку эти руки...
 И трепетала в них она...
 Но издали летели звуки:
 Там... задыхалась тишина (II, 110).

Как и в «Легенде», совпадают и многие частные детали и мотивы (таков, например, мотив «больной» тишины, окружающей влюбленных, разговор у дверей, на пороге: «Покровский отворил свою дверь и начал со мной разговаривать, стоя у порога своей комнаты» — I, 30, — ср.: «Ты подходил к стеклянной двери...» — II, 110 — и даже лексика: «бедная матушка» и не очень типичное для Блока сентиментальное: «к бедной, бедной маме»).

Во всех этих первых стихотворениях, обнаруживающих в той или иной степени переключку образов Блока и Достоевского, легко подметить ряд общих особенностей. Драматическая ситуация у Блока в той или иной степени эстетизируется (ср. перенесение действия в «Нет имени тебе, мой дальний...» в обстановку усадьбы, превращение героини в литературную «Мэри»). Социальные мотивировки заменяются романтическими или мистическими. Бытовые детали, во многом случайные, превращаются в символы (дверь, на пороге которой стоял Покровский, — символическая преграда у Блока) и т. д.

Со временем, однако, степень мистико-символического переосмысления образов постепенно ослабевает. Таково, к примеру, стихотворение «Перстень-Страданье» (30 октября 1905 г.):

Что я сумела, когда полюбила?
 Бросила мать и ушла от отца...
 Вот я с тобою, мой милый, мой милый...
 Перстень-Страданье нам свяжет сердца (II, 179).

Его содержание вполне «жизненно». Но одновременно оно пропущено сквозь призму городского романа и напоминает ситуацию «Униженных и оскорбленных»: Наташа, полюбив Алешу, тоже «бросила мать и ушла от отца» в мир городской нищеты и страдания; можно провести параллель и между «горем убитым» героем блоковского романа и повествователем из романа Достоевского; из черного варианта (II, 422) особенно ясно, что «я» и «милый» — это разные персонажи. Число подобных примеров можно было бы значительно увеличить.

Однако гораздо существеннее другое — то, что множество новых и принципиально важных сторон всего творчества Блока этих лет оказывается неразрывно связанным с традициями Достоевского (хотя традиции эти сплетены с другими: брюсовскими, верхарновскими, а отчасти и пушкинскими и гоголевскими воздействиями). Здесь в первую очередь следует отметить следующее.

1. Возникновение интереса к городской тематике. «Урбанизм» Блока обычно связывают с воздействиями Брюсова. Однако упоминание Петербурга во всех письмах Блока не случайно связывается то с «Подростком», то с «Преступлением и наказанием» (VIII, 34, 36). Превращение абстрактного брюсовского города в Петербург Блока вводит круг проблем, восходящих к иной (Пушкин, Гоголь, Достоевский) традиции. При этом осуждение города — «проклятого места» — воспринимается как линия, идущая именно от Достоевского. В. Н. Орлов уже указал на близость стихотворения «Петр» (22 февраля 1904 г.) к статье Е. П. Иванова «Всадник» (II, 415). Хотя оба эти текста связаны с темой Петра как «медного всадника», однако оценка Петербурга здесь гораздо ближе к прозе Достоевского (особенно к повестям 1846—1848 гг.). Город выступает как нечто странное, фантастическое, прекрасное и страшное одновременно, и притом в постоянном аккомпанементе эсхатологических настроений (см. ниже). Но именно такое восприятие Петербурга находил Блок у Достоевского (ср. например, в «Слабом сердце»: «Казалось, наконец, что весь этот мир... в этот сумеречный час походит на фантастическую, волшебную грезу, на сон, который, в свою очередь, тотчас исчезнет и искуритя паром к темно-синему небу» (I, 407).

2. Интерес к городу влечет за собой интерес к городскому быту. Оцененный резко отрицательно, этот быт предстает у Блока прежде всего как совокупность знаков бедности, нищеты и унижения. При этом такие символы очень часто восходят к не имеющим символического значения деталям городского антуража у Достоевского. Так, в стихотворении «Улица, улица...» (январь 1905 г.) почти все знаки городской нищеты находят параллели именно в произведениях раннего Достоевского:

О, если б не было в окнах
Светов мерцающих!
Штор и пунцовых цветочков!
Лиц, наклоненных над скудной работой! (II, 162)

Достоевский упоминает и шторы, и пунцовые цветочки: ...а геранька зачем?.. Что за прелесть на ней цветы! Пунсовые, крестиками», и «мерцающие светлы» свечей⁷, и «лица, наклоненные над скудной работой»: ...у вас глаза слабеют, так не пишите при свечах», «...вчера я до полночи у вас огонь

видела» (I, 9, 10)⁸. Столь же важна для Блока антиэстетичность деталей городского быта:

Утро копошилось. Безнадёжно догорели свечи.
Оплывший огарок маячил в оплывших глазах...
На всем был серый постылый налет.
Углами торчала мебель, валялись окурки, бумажки,
Всех ужасней в комнате был красный комод (II, 139).

В описаниях городской квартиры в «Двойнике» находим и «пыльные стены», и «серый осенний день» (у Блока: «серое утро» — II, 139), и даже «комод красного дерева» (I, 109). А «мужчина и блудница» в «Последнем дне», просыпающиеся при свете оплывшего огарка и догорающих свечей, странно напоминают «убийцу и блудницу» и погасающий огарок в сцене встречи Раскольникова и Сонечки (5, 151). Главное и здесь не столько совпадение деталей, сколько общность их значения (нищета, безобразие городского быта — и возникающее в этой обстановке чудо преображения).

3. Нищета и бедность изображаются, однако, не в тех традициях, которые вели от «натуральной» школы к Некрасову, а именно в варианте Достоевского (и отчасти Гоголя). Они страшат не сами по себе, не материальной стороной голода и холода, а тем, что несут унижение. При этом тема предельного унижения у Блока, как и у Достоевского, связывается с образом падшей женщины, проданной и униженной. Тема эта, начиная с истории Вареньки в «Бедных людях», проходит, как известно, через все творчество Достоевского, приобретая постепенно все более обобщенный смысл (в «Преступлении и наказании» встреча с обманутой пьяной девушкой становится для Раскольникова одним из важнейших этапов его наблюдений над несправедливостями окружающей жизни, а в «Идиоте» история Настасьи Филипповны перерастает в своеобразный реалистический символ растоптанной, проданной красоты). У Блока почти во всех сюжетных стихотворениях «Города» повествование строится как рассказ о страдающей «невинности» (II, 141): ср. «Обман», «Легенда», «Повесть». Как и у Достоевского, тема «обмана» связана с темой денег, мистически превращающих любовь в предмет торговли («Был любовный напиток — в красной пачке кредиток» — II, 168), — отсюда и подчеркивание эпитета *красный*, связанного для Блока этих лет с мотивом «инфернального». Но в целом вполне реальное и конкретное для Достоевского у Блока приобретает иной смысл: сквозь историю обманутой девушки всегда просвечивает история Вечной женственности, сошедшей на землю неузнанной и погрязшей в земной пошлости, пыли и грязи.

4. В урбанистических образах постоянно подчеркивается динамизм городской жизни, акцентируемый и Достоевским. Отсюда — важная роль сюжета в городских стихотворениях Блока, восходящая и к Достоевскому, и к Брюсову. Сюжетность, связанная с изображением динамического бытия, играет при этом особую художественную роль. Поскольку для Блока, как и для Вл. Соловьева, «истинное» бытие «неподвижно», постольку сюжет связан с темой аномальной, безобразной жизни. Такой сюжет — это, как правило, или убийство, или насилие («Обман»), или самоубийство («Из газет», «Повесть»), или спасающая смерть («Легенда»). Часто он заимствуется, как и сюжеты Достоевского, из газетных хроник (ср.: «Из газет», а также предпо-

ложение В. П. Веригиной, что к газетным сообщениям восходит сюжет стихотворения «В голубой далекой спальне...»⁹

5. Отрицание городского мира у Блока, как и у всех писателей-символистов, связано с предчувствием неизбежности его гибели и окрашено в тона апокалипсической эсхатологии. Но эсхатологизм этот восходит прежде всего именно к Вл. Соловьеву и к Достоевскому (ср. тему гибели земного мира в последнем сне Раскольников, в пророчествах толкователя Апокалипсиса Лебедева из «Идиота», в «Бесах» и т. д.). Как и Лебедев у Достоевского, Блок считает, что не то или иное явление городской жизни, а «все это в целом проклято» и что недалек конец этой жизни; ср. ближайшим образом связанный с Брюсовым «Последний день», а также:

В этот город торговли
Небеса не сойдут... (II, 148) —

и многочисленные образы, прямо заимствованные из Откровения святого Иоанна Богослова. Выше уже говорилось, что идущее от Апокалипсиса изображение Петербурга, который «поднимется с туманом», и «нового града Петербурга, сходящего с неба» (VIII, 34—35), связывается у Блока и с творчеством Достоевского.

6. Мир поэтического идеала Блока 1903—1905 гг. гораздо дальше от Достоевского, чем его же концепция города. Но не случайно, при очень сложном и в основном отрицательном отношении к христианству (и к образу Христа), Блок именно в 1902—1905 гг. часто обращается к ним (по крайней мере чаще, чем в «Стихах о Прекрасной Даме»). Так возникает и рисуемое христиански-аскетический идеал стихотворение «Вот он — Христос — в цепях и розах...» (10 октября 1905 г.), и характерный круг общих с Достоевским евангельских цитат и реминисценций. Например, строки из стихотворения «Полюби эту вечность болот...

Этот злак, что сгорел, — не умрет,
Этот куст — без истления — тощ (II, 17).

Это перефразировка тех самых слов из Евангелия («...если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода» — Ин 12:24), которые Достоевский поставил эпиграфом к «Братьям Карамазовым» и которые были высечены на его могиле¹⁰.

Ближе Блоку иной поворот художественного идеала Достоевского — его, родственное соловьевскому, утверждение «матери сырой земли» (ср. в «Бесах» слова Лебядкиной о Богородице). Пафос «земного начала» также появляется у Блока в период преодоления «высокой» мистики «Стихов о Прекрасной Даме». Пропущенный сквозь призму ремизовского творчества и, вероятно, статей В. В. Розанова, он развивает определенные тенденции последних романов Достоевского («Бесы», «Подросток», «Братья Карамазовы»), с их представлением о «благости» земли, природы (Хромоножка, Макар Долго-рукий, старец Зосима).

Вместе с тем даже и в первый период увлечения творчеством Достоевского не все в нем созвучно Блоку. Это, с одной стороны, связано со стремлением истолковать Достоевского как «мистика», о чем говорилось выше. С другой стороны, не принимаются Блоком уже теперь те особенности творчества

Достоевского, критика которых впоследствии станет для поэта особо значимой: политические иллюзии автора «Дневника писателя», его христианский утопизм, этика жертвы, концепция русского национального характера как жертвенного, христиански-аскетического.

Одно из первых развернутых высказываний Блока о Достоевском содержится в статье «Безвременье» (октябрь 1906 г.), чрезвычайно существенной для эволюции поэта и, в известной мере, подводящей итог его первым впечатлениям от революционных событий 1905—1906 гг. Связь образов этой статьи с творчеством Достоевского отмечена П. Грозовым: «Явления распада старых личных и общественных связей выражены в образе липкой паутины, затягивающей старую жизнь. Прямо и непосредственно этот круг образов связан с Достоевским, особенно с „Преступлением и наказанием“ и „Идиотом“»¹¹ Построенное по четкой кольцевой композиции, «Безвременье» начинается и завершается образами, навеянными творчеством и личностью Достоевского. Образы эти оказываются тесно связанными с центральной идеей статьи — противопоставлением старой (дореволюционной) и новой (вступившей в эпоху революционных потрясений) России. Первая воплощается в образе очага (дома, домашнего уюта, закрытого от внешних потрясений семейного мира), вторая — в образах потухших очагов, разрушенного уюта, открытых «на вьюжную площадь» дверей дома (V, 70).

«Затухание очагов» Блок оценивает диалектически неоднозначно. Он ярко ощущает поэзию и прелесть ушедшего мира (исторически — мира усадебно-дворянской, позже — интеллигентско-городской культуры), но понимает и то, что разрушение его произошло *изнутри* и в силу его собственного омертвения и деградации. Первым русским писателем, почувствовавшим неизбежность гибели этого, казалось бы, столь незыблемого царства веками сложившихся быта и культуры, Блок считает Достоевского.

Творчество Достоевского, по мнению Блока, имеет переходный характер. С одной стороны, оно связано еще с уходящим миром уюта: «Был на свете самый чистый и светлый праздник. Он был воспоминанием о золотом веке, высшей точкой того чувства, которое теперь уже на исходе, — чувства домашнего очага.

Праздник Рождества был светел в русских семьях...

Именно так чувствуя этот праздник, эту непоколебимость домашнего очага, законность нравов добрых и светлых, Достоевский писал (в «Дневнике писателя», 1876 г.) рассказ «Мальчик у Христа на елке» Когда замерзающий мальчик увидел с улицы, сквозь большое стекло, елку и хорошенькую девочку и услышал музыку, — это было для него каким-то райским видением; как будто в смертном сне ему привиделась новая и светлая жизнь» (V, 66).

С другой стороны, Достоевский, по Блоку, уже ярко чувствовал начало внутреннего перерождения мира очагов: «Так. Но и Достоевский уже предчувствовал иное: затыкал уши, торопясь закрыться руками в ужасе от того, что можно услышать и увидеть, он все-таки слышал быструю крадущуюся поступь и видел липкое и отвратительное серое животное. Отсюда <...> его надрывы» (V, 66—67). Двойственность подхода Достоевского к миру дает Блоку основание одновременно и сопоставлять «Мальчика у Христа на елке» с «Ангелочком» Л. Андреева — произведением, с его точки зрения, весьма

современным (так как в нем «звучит нота, роковым образом сблизившая „реалиста“ Андреева с „проклятыми“ декадентами»), и противопоставлять эти «наглядно совпадающие» рассказы (V, 68, 69). Сходство их, для Блока, — в соприкосновении мальчика с улицы с «праздничным раем» закрытого мира очага, различие — в степени осознания авторами обреченности этого мира, его неизбежной эволюции к «тишине пошлой обыденщины», а затем — к сумасшествию (V, 69, 70).

Интерпретация творчества Достоевского как явления принципиально переходного содержит не высказанное явно, но подразумевающееся противопоставление Достоевского другим писателям (по-видимому, писателям-реалистам) XIX в. — тем, кто полностью связан со «старым» мировосприятием, с идеалом «очага». По всей вероятности, смысл блоковского противопоставления таков. Достоевский, как и старые писатели, постоянно ощущал резкие социальные контрасты (ведь одна из главных мыслей «Мальчика у Христа на елке» — в *недоступности* для героя в условиях современной писателю действительности прекрасного мира в окне), несправедливость мироустройства. Но старые писатели выдвигали в качестве противоядия против социальной несправедливости идеал «золотого века». В этом идеале Блок подчеркивает его патриархальность (не случайно он связан с «чувством домашнего очага» — V, 66), его обращенность в прошлое, к истокам человеческой цивилизации (поэтому Рождество — «*воспоминание* о золотом веке» — V, 66). Для самого Блока — писателя нового времени — идеал «золотого века», однако, оказывается не столько антитезой, сколько аналогом старой русской действительности. Блок неожиданно обнаруживает сходство социальной утопии руссоистского типа с бытом «маленьких людей», постепенно выявляющим свою мещанскую, обывательскую природу. Новое в Достоевском, по мнению Блока, именно в том и заключается, что он первым заметил связь патриархально-демократического идеала с мещанским бытом: «Отсюда — его вечная торопливость, его надрывы, его „Золотой век в кармане“ Нам уже не хочется этого золотого века — слишком он смахивает на сильную лекарственную дозу, которой доктор хочет предупредить страшный исход болезни». Достоевский, по «Безвременью», видит и другое — все большее бессилие уходящей, хотя бы по внешности идиллической, действительности перед реальной, «становящейся», все более раскрывающей свою «паучью» сущность жизнью: «Но и лекарственная трава золотого века не помогла» (V, 67). Таким образом, для Блока одно из главных отличий творчества Достоевского от демократической литературы XIX в. — в его антиутопизме, неверии в патриархальный, мирный идеал «маленького человека» и его маленького мира.

«Антиутопизм» Достоевского во многом родствен Блоку 1906 г. Именно поэтому ведущая антитеза статьи раскрывается двумя параллельными друг другу парами контрастирующих образов — блоковской («очаг» — «потухший очаг») и заимствованной у Достоевского («золотой век» — «паучиха»). Последний образ восходит к словам Свидригайлова о вечности как бане с пауками, что и отмечено в комментарии Д. Е. Максимова и Г. А. Шабельской (V, 717).

Однако образ «отвратительного животного» (V, 67) имеет и другие источники, например рассказ Ипполита в «Идиоте» об одном из его кошмарных

снов — об «отвратительном» «пресмыкающемся гаде», заползшем в дом и угрожающем жизни его обитателей (б, 344). Можно сопоставить «паучиху» и со всей темой «сладострастного насекомого» у Достоевского. Наконец, эта же «паучиха», разросшаяся до размеров «пузатых пауков-городов» (V, 68), напоминает верхарновский образ города-спрута.

Дальнейшее развитие мысли Блока постоянно подкрепляется образами Достоевского («свидригайловский сон о девочке в цветах» — V, 70) и, что еще более существенно, варьирует во многом родственные Достоевскому идеи о путях борьбы с «паучихой».

Если старая культура связала свой идеал с «золотым веком» — идиллией очага, то Блок видит единственный выход в полном разрушении маленького и закрытого мира, в уходе от него. Четко трехступенчатая композиция «Безвременья» рисует стадии постепенного освобождения человека от власти затканного паутиной очага: из дома — «на выюжную площадь», «с площади на „луг зеленый“» (V, 70, 71). Здесь мы снова встречаемся с образами, восходящими одновременно к нескольким источникам. Общая мысль статьи о неисчерпанности духовных сил России, безусловно, близка Достоевскому. Но ее более конкретный поворот — поэзия бескрайних пространств, мысль об огромности России как залоге и намеке на ее будущую великую миссию — восходит прежде всего к Гоголю (как и вся стилистика второй главы статьи). Вместе с тем образы бродяг, вышедших из города, чтобы слиться с «великим простором <...> тысячеокой России» (V, 71, 73, 74), напоминают не только «пляшущих» гоголевских запорожцев, не только столь важные для русской литературы, от Короленко и Чехова до Куприна, Л. Андреева и Горького, образы людей, ушедших из дому, порвавших с недвижной косностью старого быта и обрекших себя на поиски и скитания. Благодаря специфике их истолкования, они оказываются наиболее близкими именно Достоевскому (и пожалуй, Л. Толстому). Бродяги Блока обрисованы средствами новозаветной фразеологии и образной системы. Они — «нищие духом», у них — «обнищавшая душа», это «шатуны, распятые у заборов» (V, 72, 74).

Окружающая их природа тоже истолкована в духе евангельских образов: так, символический цветок ночная фиалка — невеста, ждущая жениха (V, 75), и т. д. Вот это осмысление бродяг как странников, носителей «высокой» христианской идеи самоотдачи («добровольно сиротей» — V, 73), смирения гордыни («утрачена сложная мера этой когда-то гордой души» — V, 73; ср. знаменитые слова о «гордом человеке» в «Речи о Пушкине» Достоевского) и оказывается теснейшим образом связанным с творчеством Достоевского, в частности с образом странника-христианина Макара Долгорукого в «Подружке». Не менее важна звучащая как рефрен характеристика времени выхода бродяг на просторы России: «Времени больше нет», «нет ни времени, ни пространств» (V, 70, 74). Это перефразировка известной фразы из Апокалипсиса: «Времени уже не будет». Здесь раскрывается еще одна очень существенная линия связей Блока и Достоевского: Достоевского автор «Безвременья» ощущает не только как критика патриархальных идиллий «золотого века», но и как пророка подлинных и страшных апокалипсически-глобальных катастроф, в конечном итоге как художника, предсказывающего революцию.

В последней, третьей части «Безвременья» вновь речь идет о Достоевском, на этот раз — об общем смысле его творчества. Достоевский назван в числе «трех демонов» (V, 76) русской литературы и в значительной мере противопоставлен двум другим: Лермонтову и Гоголю. Истолкование последних как «демонов» восходит к самому Достоевскому. В статье из журнала «Время» (1861, январь) читаем: «Были у нас и демоны, настоящие демоны» (13, 50). В числе этих «демонов русской литературы» Достоевский называет Гоголя («Один из них все смеялся» — 13, 50) и Лермонтова («Другой демон <...> проклинал и мучился <...> Он мстил и прощал» — 13, 51). Блок дополняет эту картину в каком-то смысле полемическим образом самого Достоевского — «третьего демона», отличающегося от двух первых, как слепой от зрячих. «Передо мной вырастают два демона, ведущие под руку третьего — слепого и могучего, пребывающего под страхом вечной пытки. Это — Лермонтов, Гоголь и Достоевский» (V, 76). В чем смысл этого настойчиво проводимого противопоставления? И Лермонтов, и Гоголь рисуются как художники, не только наблюдающие мир, его «сны и видения» (V, 77), но и отделенные от этого мира, не сливающиеся с ним и не стремящиеся к прямому и немедленному отождествлению себя с миром или мира с собой. Внешне эта особенность творчества Лермонтова и Гоголя рисуется как антитеза вечно кружащегося, непостоянного мира и неподвижного, неизменного демона-художника: «Лермонтов восходил на горный кряж и <...> смотрел с улыбкой вещей скуки на образы мира, витающие у ног его. И проплывали перед ним <...> образы <...> Любовница и двойник исчезали, крутятся <...> А демон, стоящий на крутизне, вечно пребывает», «где-то в горах и донныне пребывает неподвижный демон» (V, 76—77). То же о Гоголе: он — колдун, «который лежал себе в ковылях и думал одну долгую думу. А мгновенные видения его <...> тревожно бродили по белу свету» (V, 78). Эта существенная для Блока неслиянность у Лермонтова и Гоголя воплощенного в образы искусства внешнего мира с внутренним миром художника приводит к другой особенности их творчества — оба они «ничего не воплощают». Лермонтов «никогда не воплотил ничего»; «другой колдун тоже не воплощал ничего»; его видения — «призраки невоплощенные» (V, 77, 78).

Речь идет, по-видимому, о таких важных для Блока свойствах творчества Лермонтова и Гоголя, как «объективность», отделенность поэтического идеала от действительности и, в силу этого, появление проблемы возможности или невозможности воплощения идеала в жизнь.

И поэтому особенно интересно, что «третий демон» — Достоевский — изображается как лишенный этих качеств. Постоянно подчеркивается слепота Достоевского — иллюзорность многих его верований и надежд, особенно тех, что связаны с идеей Петербурга и интересов империи: «Третий был слеп. Оттого он забрел на конец света, где, в сущности, нет ничего, кроме болот <...> Кто-то уверил его, что там будто бы находится столица России, что туда стянулись интересы империи, что оттуда правят ее судьбами» — и «слепец расхлебывал вино петербургских туманов» (V, 78). Идеал «слепого демона» субъективен: мир в нем подменен мечтой о мире и надеждой на ее немедленное (не скоординированное с действительностью!) воплощение: «Он мечтал о Боге, о России, о восстановлении мировой справедливости, о защите

униженных и оскорбленных и о воплощении мечты своей. Он верил и ждал, чтобы рассвело» (V, 78—79). Но «рассвет» — явление из ряда действительности, истории. Попытка искусственно воплотить то, что пока не воплощаемо, кончается трагически. На месте ожидаемой мировой гармонии оказываются принятые за эту гармонию хаос и зло: «И вот перед героем его, перед ему подобными действительно рассвело, на повороте темной лестницы, в глубине каменных ворот самое страшное лицо, воплощение хаоса и небытия: лицо Парфена Рогожина. Это был миг ослепительного счастья. И в тот же миг все исчезло, крутясь как смерч. Пришла падучая. Таков был результат воплощения прежде времени: воплотилось небытие» (V, 78—79).

Итак, вера Льва Николаевича Мышкина в Рогожина и вера Достоевского в немедленное воплощение вечной гармонии оказываются не только утопическими, но и гибельными. Уверовав в немедленное преобразование злого мира, они входят в этот мир и погибают, не желая отделить иллюзий от действительности: Достоевский «очертя голову бросается в туман, летит и падает в падучей; он носит в душе вечную тревогу, надрыв, подступает вплотную к мечте, ищет в ней плоти и крови <...> Достоевскому снится и вечная гармония; проснувшись, он не обретает ее, горит и сгорает <...> он хочет преобразить несбыточное, превратить его в бытие и за это венчается страданием» (V, 79).

Получается интересная и противоречивая картина: Достоевский, в начале статьи сближенный с писателями «нового времени» своим скептическим отношением к патриархальным идеалам, в центральной главе связанный с подлинными (а не субъективными, с точки зрения Блока) предчувствиями краха мира очагов, в конце сам оказывается причастным к идеям мировой гармонии. Последние хотя и представляются Блоку бесконечно более ценными, чем идеалы очагов, но надежды на немедленное воплощение их столь же утопичны, как и вера в незыблемость «золотого века». Поэтому в главе «Русская литература» Достоевский объявляется менее близким к современному искусству, чем Лермонтов и Гоголь: «От первых перешла к нам мудрость, от второго, может быть, — только опыт его страдания» (V, 80). Поэтому же в концовке статьи неожиданно оказывается, что предсказанное Достоевским *безвременье* — крах старого мира — еще не есть полное воплощение надежд, что окончательный идеал и время его реализации не предсказаны «слепым демоном» и никому вообще не известны. Это не мешает, однако, поэту надеяться на новые свершения («да и не будет так», — говорит поэт о перспективе вечного безвременья).

Как видим, общая оценка Достоевского в «Безвременье» высока, однако не апологетична. Указывая на слепоту и утопичность субъективизма художника, на наличие объективных законов времени и необходимость их постижения, эта оценка в своем скрытом пафосе направлена и против символистских утопий немедленного воплощения идеала («мистерия» Белого, Вяч. Иванова и др.), и против абсолютизации наследия Достоевского. Интересна и очень важна для более позднего Блока полемика со взглядом Достоевского на роль русской государственности (оценка «Петербурга»).

Следующий период обращения Блока к наследию Достоевского — конец 1906 — начало 1907 г. В эти годы Блока привлекают иные, чем прежде,

стороны творчества писателя — главным образом его «почвеннические» воззрения, мысли о России, ее прошлом и будущем, о соотношении культур дворянской (для Блока — интеллигентской) и народной. Теперь, наряду с художественными произведениями, обостряется внимание Блока к публицистике Достоевского: статьям из «Времени» и «Эпохи», «Зимним заметкам о летних впечатлениях» и «Дневнику писателя».

Уже в ранних статьях Блока — «Творчество Вяч. Иванова» (апрель 1905 г.) и особенно «Девушка розовой калитки и муравьиный царь» и «Поэзия заговоров и заклинаний» (октябрь 1906 г.) — выделяется идущее одновременно и от славянофилов, и от раннего Вл. Соловьева, и от Достоевского (а отчасти — от народнической публицистики и Л. Толстого) противопоставление России и Западной Европы. В основе его у Блока — настроения утопической антибуржуазности и несколько запоздалое стремление объяснить русский капитализм воздействием Запада, но одновременно и ощущение бесчеловечности строя столыпинской России, непримиримость к нему. Западное становится для Блока синонимом буржуазного, русское — синонимом не очень определенных максималистских антибуржуазных идеалов поэта. Дальнейшее развертывание этой оппозиции пойдет по двум линиям: толстовской и «почвеннической» (кое в чем совпадая с ними обеими, а кое в чем от обеих отделяясь). Первая подразумевает разные варианты противопоставления ложной цивилизации правде патриархальной жизни (см. [в наст. изд.]: «Ал. Блок и Л. Н. Толстой»), вторая — антитезы преимущественно национально-психологического порядка. В почвеннической, близкой к Достоевской линии активизируются в основном следующие противопоставления.

1. «Западный человек» (для Блока — чаще всего «немец», у Достоевского ему соответствуют и «немец», и «француз», и «англичанин») — это буржуа с мещанским идеалом культуры как личного и непременно материального благополучия. У обоих писателей он воплощается в образе булочника. Достоевский писал, что в Россию не раз приезжали и ученые, «и неученые простолюдины с <...> добродетельною целью печь булки и коптить колбасы» (13, 34); Блок пишет: «...и ты <...> откроешь булочную на Bürgerstrasse. Она будет за прилавком продавать немцу самые лучшие булки и приумножит светленькие пфенниги» (V, 88). Если мир буржуазный мыслится Блоком как эгоистическое царство богатства (Германия — «страна богатая, тучная страна» — V, 83), то Россия представляется как открытая миру страна щедрой нищеты («бедная русская легенда», «русские люди не берут с собою <...> денег»; всюду «какая-то особая нежность нищеты» — V, 92, 93). Этот пафос нищеты, как и прославление народного смирения (русские — «какие-то тихие <...> люди», им присуще «неотвлеченное смирение» — V, 93), в целом очень нехарактерен для Блока. Христианский утопизм Достоевского он впоследствии будет ценить менее всего. Но период «примирения с действительностью» (конец 1906 — начало 1907 г.) не случайно связан для Блока с интересом к концепции нищего и кроткого народа.

2. Мещанский («западный») идеал у обоих писателей будет парадоксально отождествляться с романтизмом (Блок) и демонизмом, байронизмом (Достоевский), критикуемыми за высокомерное третирование земли, плоти (Блок), за отказ от практической деятельности (Достоевский — 13, 50—51). Следует,

впрочем, оговориться, что период критики романтизма у Блока (в отличие от позднего Достоевского и Вл. Соловьева) был непродолжительным. В критических статьях он явственнее всего отразился в «Девушке розовой калитки...» (отзвуки близких настроений — в «Балаганчике», «Незнакомке», «Снежной маске» и «Вольных мыслях»).

3. Западный мир мыслится как общество уже сложившееся, как мир свершившегося, прошлого, где полный порядок есть синоним застоя и в конечном итоге — смерти. В «Зимних заметках о летних впечатлениях» Париж — «это самый нравственный и самый добродетельный город на всем земном шаре. Что за порядок!.. Далее и дороги нет <...> *затишье порядка*». А Лондон — «не конец ли тут?» (4, 74, 76). Для Блока Запад — это «прежнее, историческое, мертвое», «западная легенда создана» (V, 86, 92). Западу противопоставляется Россия как мир настоящего и будущего. «Свет уже теперь на востоке»¹², появляется «новая Русь», утверждал Достоевский (13, 39, 41); «Русская легенда развивается непрестанно. Она создает жизнь», — пишет Блок (V, 92). Это вновь актуализирует интерес к эсхатологическим мотивам у Достоевского и его надеждам на историческую миссию России.

4. Существеннейшей и для Достоевского, и для Блока стороной рассматриваемого противопоставления оказывается критика рационалистического, аналитического мышления. Последнее отождествляется с культурой Запада и настроениями западнической части русской интеллигенции, для которых главное — «груды отвлеченных идей, философских концепций» (V, 89). Анти-теза ее — русская культура, непостижимая рационально, научно («Если есть на свете страна, которая была бы для других <...> стран более неизвестною, неисследованною, более всех других стран непонятою и непонятною, то эта страна есть, бесспорно, Россия для западных соседей своих» — 13, 32; «Над ухом стоит профессор. Слышен его голос: „Ну, это, знаете, неинтересно. Какое-то народное суеверие, продукт народной темноты <...>“ Но голос профессора <...> заглушает певучая руда» — V, 90). Сущность русской культуры — в ее синтетичности, органической целостности («Русская идея станет со временем синтезом всех тех идей, которые Европа <...> вырабатывала в отдельных своих национальностях» — 13, 42; «Новая Русь уже засвидетельствовала себя явлениями органическими и цельными» — 13, 41). Мысль эта, развивавшаяся и Вл. Соловьевым («русская идея» как идея универсального, синтезирующего всеединства), в определенные годы оказывается очень близкой и Блоку.

5. Среди идей, связанных с оппозицией Запад — Россия, для Блока особенно существенна та, которая противостоит толстовскому пафосу патриархального примитива. Европейской культуре он противопоставляет не отрицание прогресса, науки и т. д., а их качественно новые (синтетические) формы. У Достоевского эта мысль проводится постоянно, но не находит устойчивых лексических характеристик, сводясь обычно к антитезам: цивилизация — жизнь или цивилизация — наука (Россия «уже кончила с вашей европейской цивилизацией и теперь начинает новую <...> жизнь»; «не цивилизацию вашу несет она всем русским, а науку, добытую из вашей цивилизации» — 13, 41). Для Блока 1906—1907 гг. эта оппозиция еще не очень

значима. Но в дальнейшем именно из нее возникнет столь важная для зрелого Блока мысль об омертвелой цивилизации и вечно живой культуре.

Настроения конца 1906 г. отразились и в лирике Блока. Так называемый «чердачный цикл» (первоначальное название — «Мещанское житье»), завершивший при последующей компоновке Блоком «Собрания стихотворений» раздел «Город», не раз привлекал внимание исследователей. Отмечая исчезновение мистического налета, отсутствие черт демонизма (или, напротив, идеального, неземного начала) в персонажах стихотворений цикла, интерес к быту, социальной (нищета) проблематике и характерам простых, «маленьких» людей, исследователи (В. Н. Орлов) совершенно справедливо видели в этом воздействии на Блока традиций реалистической литературы XIX в. в частности Некрасова.

Думается, что в рамках уже высказанного представления об ориентированности лирики Блока, как правило, на несколько текстов-источников одновременно можно говорить о чрезвычайной важности для «чердачного цикла» традиций Достоевского. Можно выделить даже ряд прямых реминисценций из «Бедных людей», например:

Вон — мальчик, посинев от холода,
Дрожит среди двора (II, 193).

Ср. образ маленького мальчика в «Бедных людях»: «Мальчик <...> посиневший от холода <...> дрожит напрасно на холоде» (I, 84). Сцена с мальчиком у Достоевского — часть сцены с шарманщиком, который «расположился перед чьими-то окнами». Шарманщик упоминается и Блоком:

Придет шарманщик хмурый,
Заплачет на дворе... (II, 199)

Еще более существенны общие черты персонажей «чердачного цикла» и «Бедных людей», а также сходство их взаимоотношений. Герой цикла («я») гораздо ближе к Макару Девушкину, чем к биографическому Блоку или к лирическим героям его раннего творчества:

Я <...> убитый
Земной заботой и нуждой (II, 197).

Ср. в «Бедных людях»: «Я, удрученный моими бедствиями» (I, 79). Герой Блока уже не молод и с грустью вспоминает молодость:

Жилось легко, жилось и молодо —
Прошла моя пора (II, 193).

Ср.: «Помню я свои молодые годы <...> Холодно, голодно, а весело, да и только» (I, 93).

Земным горестям героя соответствует, с одной стороны, тяга к простым и светлым человеческим отношениям, с другой — неровность характера:

Как много портил крови
Знакомым и друзьям (II, 199).

Ср.: «Бедные люди капризны <...> бедный-то человек, он взыскателен» (I, 63). Герой Блока «топит отчаянье в вине» (II, 192); ср. запой Макара

Девушкина и его самооправдания: «Отчего же сердца своего не поразвеселить? Я тогда про подошвы мои и не думаю» (I, 77).

Отношение «я» к героине цикла также во многом напоминает отношение Макара к Вареньке Доброселовой. Да и живут они, подобно Макару и Вареньке, в одном доме, — так что их окна, выходящие во двор, расположены друг против друга, и «он» постоянно с надеждой глядит в «ее» окно:

Одна, одна надежда
Вон там, в ее окне.
Как долго неизвестно,
Блеснет ли в окнах свет... («Окна во двор» — II, 199—200)

Ср.: «Тут же показалось мне, что и личико ваше мелькнуло у окна» (I, 5).

Герой Блока любит «ее» без малейшего оттенка демонизма, но и без налета рыцарского поклонения — как единственный свет и смысл его неудавшейся жизни:

Одна, одна надежда
<...>
Светла ее одежда,
Она придет ко мне (II, 199).

Ср.: «Так и засветлела ваша улыбочка» (I, 5).

Близки и женские персонажи обоих циклов. «Она», как и Варенька, моложе героя, веселее и «светлее» его, хотя тоже «тихая»; она, как и Варенька, постоянно шьет: «...в иглу проводит / Веселенькую нить» (II, 200). За всеми частными (порой, безусловно, случайными) совпадениями стоит усвоение некоторых принципиально важных для Блока, ранее ему почти не свойственных, особенностей видения мира, отразившихся в «Бедных людях»: представление о простых и добрых людях, трагедии которых коренятся в социальной несправедливости, в устройстве окружающего их мира, а не в темных силах их души. Подобному представлению сопутствуют интерес к мещанскому быту и нравам, идеал простой (в духе отвергнутого в «Безвременье» «золотого века»), тихой, уютной жизни (непременным условием ее является счастливая любовь) и одновременно представление о несбыточности этого идеала, определяющее драматический поворот сюжета. Еще раз подчеркиваем, что значимость именно такого построения сюжета и образов для Блока — в их новизне и неожиданности (даже на фоне социально-урбанистической «мистики в повседневности» «Распутий» и «Города»).

Иначе (во многом противоположно) обернется влияние этих мыслей Достоевского на творчество Блока 1908—1909 гг. — в период создания статей о народе и интеллигенции и драмы «Песня Судьбы». В эти годы Блок неоднократно упоминает имя Достоевского (часто в новом для него сочетании «Толстой и Достоевский», имеющем, однако, иной, чем у Мережковского, смысл). Главное, что привлекает Блока в Достоевском в годы бурного роста его демократических настроений, — мысль о народе и интеллигенции, их противоположность и необходимость ее преодоления. У Достоевского (как и у Толстого) Блок находит волнующие его слова о разрыве между народом и интеллигенцией: ...сами мы до того прекрасны, до того цивилизованы, до того европейцы, что даже народу стошнило, на нас глядя. Теперь уж народ

нас совсем за иностранцев считает, ни одного слова нашего, ни одной книги нашей, ни одной мысли нашей не понимает» (4, 65). Аналогичные мысли постоянно высказываются и в статьях Блока.

При этом (как и у Достоевского) содержание оппозиции «народ — интеллигенция» для Блока в основном то же, что в противопоставлении «Россия — Запад» (за народом будущее, интеллигенция же — сила историческая; народ — носитель целостного, органического сознания, интеллигенции же присущи аналитичность, рационализм и т. д.). Однако в рассматриваемый период Блок уже окончательно преодолевает настроения конца 1906 г. — пафос «нищих духом». Идеалом Блока (который он по-прежнему ищет в народе) оказывается антихристианский (и в этом смысле противостоящий и Толстому, и Достоевскому) идеал сильной, яркой, страстной личности. Даже Христос в стихотворении «Задебранные снегом кручи... начатом в октябре 1907 г., — «чудовищный», связанный с идеей борьбы, сопротивления (III, 587)¹³. Выражением русского национального начала для Блока оказывается не жертвенная Сонечка, а яркая и страстная цыганка. В этой связи следует особо остановиться на драме «Песня Судьбы».

Исследователи¹⁴ уже отмечали воздействие Достоевского на драматургию Блока. Однако в основном речь шла о лирических драмах «Незнакомка» (где прямое указание на традицию содержится в эпиграфе) и «Балаганчик». Действительно, в этих драмах легко увидеть то самое просвечивание сквозь собственно блоковские темы и настроения образов и сюжетов Достоевского, о котором мы говорили применительно к «Распутью» и «Городу». Способы трансформации образов также напоминают урбанистические стихотворения Блока 1902—1905 гг.: бытовые детали становятся символами, социальные и психологические мотивировки предельно сокращаются, вследствие чего в поступках героев подчеркивается странное (мистическое) и сохраняется лишь поэтически-философский стержень сюжета. Именно так была трансформирована сложнейшая и земная история Настасьи Филипповны, Рогожина и князя Мышкина, сведенная к мистико-лирическому «треугольнику», где «Незнакомка» — ищущая воплощения земных страстей Вечная Женственность, а Господин в котелке и Голубой («любовь земная» и «любовь небесная») — «разные половинки одной и той же, распавшейся в современных условиях, единой человеческой личности»¹⁵.

В «Песне Судьбы», относящейся к другому периоду блоковского творчества, изменяется и круг воздействующих на поэта произведений Достоевского, и принципы их трансформации. Так, знаменитая сцена на Всемирной выставке (яркий пример образа, восходящего одновременно ко многим источникам!) весьма близка к описанию Всемирной выставки в «Зимних заметках о летних впечатлениях» Достоевского. Блок воспроизводит и общую ситуацию (Всемирная выставка)¹⁶, и ярко антибуржуазный пафос Достоевского, его мысль о бесчеловечности буржуазного технического прогресса (сцена эта в «Песне Судьбы» завершается символическим возгласом: «Машина раздавила человека!»), и такие детали, как действительно подавляющая огромность техники («гигантский зал», «стальные тела машин» и т. д.), стадность мещанской толпы посетителей (ср. речь Профессора и стадные «О! О!», «О-го-го!»

восторженных слушателей) и др. Воспроизведен и апокалипсический тонус повествования — мысль о неизбежности краха этого мира.

Но с Достоевским в «Песне Судьбы» связано и другое — центральная сюжетная линия Германа и Фаины и в особенности образ героини. История Германа и Фаины проявляется сквозь призму блоковских размышлений об интеллигенции и народе, об их будущей окончательной встрече. Сам же характер Фаины (и генезис этого образа) весьма сложен. В исследовательской литературе высказывалось много предположений о жизненных и художественных источниках образа. В Фаине видели и символ России, и отображение ее прототипа — Н. Н. Волоховой, и (особенно в сценах с пожилым Спутником) влияние образов Катерины и колдуна из «Страшной мести», пропущенных сквозь призму «Луга зеленого» А. Белого. Круг источников должен быть непременно пополнен еще одним произведением, отлично известным Блоку и хотя и навеянным, в свою очередь, «Страшной местью» Гоголя, но отличающимся рядом своеобразных и важных для Блока черт. Речь идет о «Хозяйке» Достоевского.

Героиня этого рассказа (как и у Гоголя, носящая имя Катерина) находится в сложных отношениях с молодым ученым Ордыновым и странным, таинственным стариком Муриным, как бы околдовавшим молодую женщину. Ситуация Герман — Фаина — Спутник гораздо ближе к сюжету «Хозяйки», чем к «Страшной мести». Что же касается мотива старика, заколдовавшего красавицу, и отношений «дочери народа» Фаины с интеллигентом Германом, то первый в «Хозяйке» играет не меньшую роль, чем в «Страшной мести», а второй присутствует только в повести Достоевского.

Фаину многое роднит с Катериной из «Хозяйки». Она — бывшая крестьянская девушка — приходит в город из глухой старообрядческой деревни (где «горели деды»), стоявшей на берегу «хорошей полноводной реки». Но и Мурин говорит о Катерине: «В лесу росла, мужичкой росла»; интересно, что и она — с «полноводной» Волги, из мест «старой веры» (I, 329, 348). В Фаине русское национальное начало сочетается с цыганским, у Катерины — с татарским (Мурин говорит с ее матерью по-татарски — I, 329). Уход обеих героинь в город связан с катастрофой и катастрофической страстью: саможжением дедов в «Песне Судьбы»; бурей и гибелью родителей Катерины в «Хозяйке». И Фаина, и Катерина убегают за призраком настоящей и страшной любви («За красным пламенем привиделся ты мне на том берегу. И бросилась я в поле...» — IV, 144).

Близки и характеры героинь, молодых, красивых, страстных (в Катерине есть «буря», «порыв неведомой страсти» — I, 335). Народное в обеих героинях отражается в их фольклоризованном языке и в любви к сказкам и загадкам — иносказаниям. Фаина просит старуху рассказывать сказки, а потом пытается сама рассказать свою — новую. Катерина, стремясь уйти от Мурина, загадывает ему загадку о соколе ясном (I, 342). Но, пожалуй, наиболее интересно восприятие героем-интеллигентом (Ордынов у Достоевского, Человек в очках у Блока) песен Катерины и Фаины. Оно совпадает почти дословно и содержит одну и ту же мысль — о народном начале как сложном, иррациональном, выражающемся поэтому в основном не в словах, а в мелодии и интонации народной песни: «Началась песня <...> Ордынов отличал и слова: они были

просты, задушевные <...> Но он забывал их, он слышал лишь одни звуки. Сквозь простой, наивный склад песни ему сверкали другие слова, гремевшие всем стремлением, которое наполняло его же грудь, давшие отклик сокровеннейшим, ему же неизвестным, изгибам страсти его» (1, 337). У Блока: «В моей душе разверзается пропасть, когда я слушаю песни Фаины. Эти песни, точно костры, — дотла выжигают <...> душу <...> Вы не слушайте слов этой песни, вы слушайте только голос <...> И что — слова ее песни? Может быть, она поет другие слова, ведь это мы только слышим... (IV, 134—135). В обоих случаях слова (простые у Катерины, пошлые у Фаины) — это лишь внешняя оболочка, кажимость души героини, сущность же ее — огромная страсть, сила, неизвестные герою-интеллекту, — выражены в звуках. Они-то и несут весть о «новом».

Отношения Катерины и Ордынова также во многом отразились в сценах Фаины и Германа. В обоих произведениях определяет отношения героиня-женщина. Вместе с тем характерно и различие образов. Катерина — слабее, мотив заколдованности ее Стариком, зависимости от Мурина звучит в повести постоянно. Фаина — при всей ее временной зависимости от Спутника (в отличие от Мурина, образ этот лишен черт народности) — символ народной красоты и силы, и Блок уверен в будущем полном воплощении всех потенций героини.

Но образ Фаины имеет и еще несколько литературных источников. Сцена, когда Фаина бьет бичом Германа (Герман объявляет ее вульгарной цыганкой: «Взвившийся бич сухим плеском бьет его по лицу, оставляя на щеке красную полосу» — IV, 130), явственно восходит к роману «Идиот». Дело здесь опять-таки не только в совпадении общей ситуации или ее деталей, но и в общем смысле эпизода: в падшей красоте не узнают ее истинной сущности, и она мстит за свое поругание ударом бича. Сцена эта помогает увидеть в героине «Песни Судьбы» новые стороны: поруганность, падение Фаины — России, вульгарность ее сегодняшнего облика.

Наконец, сложные противоречия характера Фаины, соединение в ней пошлости и высокой поэзии, эгоизма и способности к полной самоотдаче, во многом напоминают Грушеньку из «Братьев Карамазовых». Однако, в отличие от Достоевского, считавшего народной основой характера Настасьи Филипповны или Грушеньки способность к жертве, к преодолению эгоизма страстей, Блок утверждает национальное начало именно как противоречивое и с преобладанием силы и страстности.

Приведенные примеры свидетельствуют и о новом подходе Блока к текстам Достоевского. Теперь сохраняется больше деталей, бытовых подробностей. Хотя, переходя к Блоку, образы Достоевского по-прежнему приобретают более универсальный (и отвлеченный) смысл, однако теперь поэт сохраняет и их более конкретные (социальные, национальные, психологические) характеристики.

Следующий этап восприятия Блоком традиций Достоевского связан со становлением концепции «страшного мира» и лирикой 1910-х гг. Для этого периода характерен вновь возникший интерес к критическому пафосу творчества Достоевского, к показу им темных сторон русской действительности. Не случайно образы и ситуации Достоевского начинают проглядывать именно

в «Плясках смерти. I» (19 февраля 1912 г.). «Мертвец» здесь принимает не совсем обычный в литературе начала XX в. облик петербургского чиновника:

Мертвец весь день трудится над докладом.
Присутствие кончается. И вот —
Нашептывает он, виляя задом,
Сенатору скабрзный анекдот... (III, 36)

Здесь, как нам приходилось наблюдать и раньше, текст густо пересыпается цитатами и осколками цитат из Достоевского. В «Двойнике» «младший» господин Голядкин (существо полумистическое, что тоже напоминает блоковского «Мертвеца») в час, когда «кончилось присутствие»¹⁷, «нашептывал на ушко»¹⁸ его превосходительству что-то, от чего его превосходительство «изволят шутить и смеяться» (I, 174, 212). Почти точным соответствием блоковского «виляя задом» оказываются и такие постоянно повторяющиеся характеристики героя, как «вертлявый», идет «семена и вьюня», «вертятся и увиваясь», «юлил» (I, 207, 208, 215, 232). Некоторые детали воспроизводят ситуации «Двойника» менее точно (герой и у Достоевского «трудится над докладом» и делает это для карьеры; описания департамента и в «Двойнике» переходят в описание бала и т. д.), но главное здесь не столько эти совпадения деталей, сколько возникающая в целом картина нелепого «страшного мира», безобразие которого адекватно может быть передано лишь фантастическими образами двойников и мертвецов.

С образами Достоевского связывается у Блока и идея о бессмысленности, алогичности «страшного мира». Так, строки из «Плясок смерти» (7 февраля 1914 г.):

С кровель каменных громад
Смотрит месяц бледный,
Насылает тишину <...> (III, 39) —

перефразируют известные строки из сна Раскольникова: «*Это от месяца такая тишина...*» (5, 226).

Но самое основное, что ищет теперь Блок в наследии Достоевского, — это способы художественного изображения сложности жизни и человеческого характера. В период «кризисных» настроений осени 1909 г. (наступивших после подъема, который сопровождал создание статей о народе и интеллигенции и «Песни Судьбы») Блок, под влиянием Брюсова (и, как он сам пишет, «через чтение Уэллса» — VIII, 292), критикует русский реализм XIX в. за «разливанное море бесконечной психологии». Главными объектами критики становятся, естественно, Толстой и Достоевский.

В 1910-х гг. Блок, как уже говорилось, возвращается «назад к человеку». Но если у Толстого поэт учится изображать «диалектику души», то его осмысление душевной сложности оказывается, как увидим ниже, более близким к Достоевскому.

Блок пишет теперь о противоречивых и «темных» сторонах человеческой психики («Есть игра — осторожно войти...»), рисует психологически сложные портреты героев (особенно героинь) стихотворений («Анне Ахматовой», «Женщина» и др.). Естественно, что здесь возникает почва для новых текс-

туальных сближений. Особенно заметны они в стихотворении «Грешить бесстыдно, непробудно...» (26 августа 1914 г.). Характеристика персонажа:

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

Три раза преклониться долу,
Семь — осенить себя крестом,
Тайком к заплеванному полу
Горячим прикоснуться лбом <...> (III, 274) —

не только восходит к общим представлениям Достоевского о сложности и противоречиях человеческого характера¹⁹, но и напоминает одну из характеристик Лебедева: «За мошенников в суде стоит, а сам ночью раза по три молиться встает, вот здесь, в зале, на коленях, лбом и стучит по полукасу, и за кого-кого ни молится, чего-чего ни причитает, спьяна-то» (6, 173). Как и в других рассмотренных ранее примерах, совпадает и общая ситуация (герой — грешник и смиренный одновременно)²⁰, и многие детали.

Следует особо отметить, что психологизм Блока тяготеет здесь (не только текстуально, но и по общей функции) именно к Достоевскому (а не к Л. Толстому, например). Герой со сложной психологией у Л. Толстого — почти всегда герой, живущий уклонившейся от нормы жизнью. В качестве нормы же выступает простой, естественный человек, наделенный ясной, непротиворечивой внутренней жизнью, или прекрасная природа, вообще лишенная психики («Три смерти»). Для Блока же и для Достоевского сложность — важнейшая черта человеческой природы как таковой. Художественное мирозерцание позднего Блока строится, в значительной мере, на отрицании примитивно-патриархальных идеалов Толстого. Этико-эстетический идеал Блока — сложное «гармоническое» (но и включающее непременно «диссонансы») «музыкальное бытие», которому соответствует цельная и вместе с тем сложная личность — «человек-артист». Этот не патриархальный, а исторический (то есть не простой, а сложный) идеал подразумевает и совершенно иное отношение к противоречиям внутреннего мира человека. Очевидно, что Достоевский (отчасти и Чехов) здесь оказывается ближе поэту, чем Л. Толстой (за исключением таких его несколько особняком стоящих произведений, как «Живой труп»).

Однако взгляд Блока на человека и его противоречия не совпадает полностью и с психологизмом Достоевского. Это особенно видно в тех случаях, когда в лирике Блока создаются образы, противостоящие силам «страшного мира». Таковы, с одной стороны, герои с «цыганщиной» и «опускающиеся» герои. В опускающихся, надрывных героях Достоевского пугает зло их стихийного протеста. Отсюда — подчеркивание в персонажах этого типа болезненности, подчас патологии. Иначе относится к «надрывной цыганщине» Блок. В цыганских страстях и надрывах он видит силу, разрушающую «страшный мир» (или, по крайней мере, могущую его разрушить), и оценивает ее положительно. Отсюда — знаменитые строки из набросков к «Возмездия»: «Человек, опускающий руки и опускающийся, прав. Нечего спорить против этого. Все так ужасно, что личная гибель, зарывание своей

души в землю — есть право каждого. Это — возмездие той кучки олигархии, которая угнетает весь мир» (III, 465). Этим, в частности, обусловлена поэтизация стихийности в лирике Блока (см. [в наст. изд.]: «„Человек природы“ в русской литературе XIX века и „цыганская тема“ у Блока»).

Но «страшному миру» в блоковском творчестве 1910-х гг. противостоит и другая сила — «Человек», носитель высокоэтического, нормативного сознания и поведения. Этот образ также связан с творчеством Достоевского сложными отношениями притяжения — отталкивания. «Человек» в лирике третьего тома — яркий пример образа, имеющего сложный, противоречивый генезис. Он восходит в равной мере и к антропологическим идеалам русской демократической литературы XIX в. — идеалам человека в его природной, не искаженной обществом сущности, и к евангельскому образу Христа («Се — человек», «Сын Человеческий»). В русской литературе XIX в. ближе всего к такому двуплановому пониманию человека — образ князя Мышкина.

Образ «человека» как Христа постоянно возникает в лирике Блока 1910-х гг. («Идут часы, и дни, и годы...»), причем «Ессе homo» неожиданно превращается из «се человек» в «я — человек» («Ну, что же? Устало заломлены слабые руки...»), вводя «кошунственную» параллель: «Христос — „я“» (ср.: «Да. Ты — родная Галилея / Мне — невоскресшему Христу» — III, 246). Но этот «Христос» наделяется в лирике «третьего тома» неожиданными, парадоксальными и отнюдь не «христианскими» качествами «сжигающего Христа» (III, 248). Говоря о себе почти теми же словами, что Христос о христианах: «Он весь дитя добра и света», Блок сразу же прибавляет бунтарское: «Он весь — *свободы торжество*» (III, 85). Слова «Ессе homo!» также переходят в описание «бунта»:

Но час настал. Припоминая,
Я вспомнил: *Нет, я не слуга.*
Так падай, перевязь цветная!
Хлынь, кровь, и обагри снега! (III, 30)

Фактически это вариант темы Ивана Карамазова, темы «возвращения билета на бессмертие». В стихотворении «На смерть младенца» пафос карамазовского «бунта» еще заметнее. В центре здесь автобиографическая ситуация смерти сына Л. Д. Блок, воспринятая сквозь призму знаменитых слов Ивана Карамазова о том, что вся «мировая гармония» не может искупить «детской слезы». Поэтому стихотворение завершается ярко богоборчески:

Но — быть коленопреклоненным,
Тебя благодарить, скорбя? —
Нет. Над младенцем, над *блаженным*,
Скорбеть я буду без Тебя (III, 70).

Но весь этот богоборческий пафос понимается одновременно и как *пробуждение* в герое доселе «*смирившегося человека*» (III, 70). Итак, «человек» («я») — и «Христос» и «богоборец» одновременно. Противопоставленные у Достоевского в лице Алеши и Ивана начала «Христа» и «бунта» для Блока 1910-х гг. принципиально слиты в едином образе «сжигающего Христа», сложном и противоречивом, но наполненном новым содержанием.

Итак, для Блока 1910-х гг. актуальны уже не отдельные тексты и образы Достоевского, а общий смысл его творчества, который поэт находит в отказе от идеала простой жизни и простого человека, в пафосе сложности, в идее невозможности жизни без противоречий, то есть, в конце концов, в историзме Достоевского. На Достоевского Блок в эти годы смотрит уже извне, не находясь постоянно под непосредственным обаянием его творчества и вместе с тем признавая огромность и величие его художественной миссии. Не случайно к 1910-м гг. относится последняя (и в этом смысле итоговая) попытка дать целостную характеристику писателя. Речь идет об образе Достоевского в «Возмездии».

Достоевский занимает весьма значительное место уже в черновых записях к поэме (осень 1911 г.). Внимание поэта привлекает факт, сохраненный в семейных преданиях Бекетовых: «Достоевский, увидав А. Л. Блока на вечере у А. П. Философовой: „Кто этот красавец? — *Похож на демона*“» (III, 446). Он начинает осмысляться Блоком не только в биографическом, но и в символическом плане. Достоевский и отец становятся в поэме параллельными образами, причем в круг параллелизма втягиваются и другие персонажи поэмы.

Главная особенность Достоевского, по Блоку, — коренная противоположность его взглядов либеральным. Ощущение этой противоположности было у Блока и раньше (ср. например, ироническое отношение к либерально-штампованной оценке Достоевского — «О любви, поэзии и государственной службе»).

С либеральной точки зрения Достоевский — реакционер — и только. 12 октября 1911 г. Блок записывает: «Ненависть к Достоевскому („шампанские либералы“)...”» (III, 445). Мир «шампанских либералов» для Блока — отнюдь не чуждый ему мир: это в первую очередь семейство Бекетовых. Все лучшие, гуманнейшие свойства этой семьи неотделимы от ненависти к Достоевскому. В записи от 10 октября: «Прекрасная семья. Гостеприимство — стародворянское, думы — светлые, чувства — простые и строгие <...> Достоевский — обскурант» (III, 463). То же в записи от 12 октября: «Бабушка ненавидит Достоевского. А. Н. Бекетов, встречаясь с ним, по мягкости не может ненавидеть» (III, 445).

Эта либеральная точка зрения на Достоевского отнюдь не отвергается Блоком. Блок подчеркивает дружбу Достоевского с Победоносцевым:

<...> он в это время

с Победоносцевым дружил <...> (III, 320) —

а Победоносцев и в записях Блока («Все завлакивается. 1-ое марта. Победоносцев бесшумно садится на трон, как сова» — III, 463; начинается «глушь победоносцевского периода» — III, 462), и в других его произведениях («Солнце над Россией»), и в окончательном тексте «Возмездия» — не только ярчайший представитель, но и основной символ реакции, выражение ее глубинной сути.

Но отношение либералов к Достоевскому все же не совпадает с блоковским, неизмеримо более разносторонним и емким. Для Блока первостепенно важны и гениальность Достоевского, и его полное субъективное бескорыстие:

«Похороны. Убогая квартира, так что гроб еле можно стащить с лестницы. Либеральное тогда „Новое время“ описывает, как тело обмывали на соломе» (III, 445). Однако смысл отношения Блока к Достоевскому не только в этом. Достоевский для него (как и отец в «Возмездии» и в записях к поэме Розанов) — носитель принципиально нового мирозерцания (поэтому «обскурант» Достоевский и «напророчил» рождение нового Петербурга — III, 462). Содержание этой новой системы взглядов выявляется в ее сопоставлении с либерализмом. Либеральное мироощущение покоилось на представлении о пассивности народа (большинства) и о прогрессивности интеллигенции (меньшинства): «Тогда и казалось, что есть и было на самом деле только две силы: сила тупой и темной „византийской“ реакции — и сила светлая — русский либерализм. Единицы держат Россию, составляя „общественное мнение“» (III, 463). Новое же мировоззрение возникает тогда, когда на историческую арену выступает большинство нации — народ. Если отношение переломной части старой интеллигенции²¹ к «тупой и темной византийской реакции» складывается как противостояние и борьба, то отношение ее к народу — это искупительная жертва немногих во имя страдающего, но пассивного большинства. И наоборот, когда просыпается народ (действующий во имя собственных интересов), жертвенная этика оказывается бессмысленной. Поэтому первой ласточкой нового (и свойственного реальному народу, и соответствующего смыслу его исторической миссии) мироощущения оказывается, по Блоку, индивидуализм с его пафосом прав личности и не жертвенной, а «артистической» этикой гармонической личности. Если система блоковской аргументации развернется позже, то связь индивидуализма и выхода на историческую арену народа совершенно однозначно установлена уже в набросках 1911 г.: в семье Бекетовых «появляется <...> предвестие индивидуализма, Александр Львович Блок. Приготавливается индивидуализм, это значит, старинное „общественное“ (миродержание) отпускается с миром, просыпается и готов зашуметь *народ*» (III, 463).

В этом контексте описание нищеты обстановки, в которой жил и умер Достоевский, получает и иное значение: окружение, быт роднит его с народом. Не случайно и то, что именно в связи с похоронами Достоевского Блок записывает эпизод из семейных преданий, связанный с темой «возмездия», с ощущением резкой пропасти между дворянской интеллигенцией и народом: «Похороны <...> Толпа, венки „певцу униженных и оскорбленных“ Диалог в толпе: Митрофан Сергеевич Андреев (рослый студент, рыжий, русейший, глупый, милый) оберегает маму; из толпы студентов: „Ну, вам-то нечего бояться“ Андреев сконфуженно: „Да я не за себя“...» (III, 345).

Разумеется, из сказанного не следует, что Блок считает «индивидуалистов» (и «реакционеров»!) Достоевского и А. Л. Блока выразителями народного самосознания или национального культурно-психологического типа. Их индивидуализм — действительное зло. Поэтому в Достоевском подчеркивается дружба с Победоносцевым, а во всех трех — их хищное начало, их враждебность людям и Родине («Победоносцев над Россией / Простер совиные крыла»); ср. оценку отца в поэме, совпадающую с образами стихотворения «Черта за кругом плавный круг...»:

На бледном небе ястреб кружит,
Чертя за кругом плавный круг,
<...>
Когда ни взглянешь — кружит, кружит...

Россия-мать, как птица, тужит
О детях; но — ее судьба,
Чтоб их терзали ястреба (III, 319).

Вместе с тем для Блока была чрезвычайно важна (и с каждым годом становилась все важнее) мысль о том, что миру торжествующего зла можно противопоставить только энергию его разрушения. Мысль эта станет ведущей в поэме «Двенадцать» («Черная злоба — святая злоба»), но и в «Возмездии» она играет существенную роль. Поэтому индивидуалисты не только своим психологическим складом предвещают будущего человека-артиста, но ядами индивидуализма разрушают «страшный мир». Это люди принципиально переходной эпохи («Они — последние <...> И они — предвестники лучшего» — III, 464). К их числу, по Блоку, относится и Достоевский. И если какими-то сторонами Достоевский у Блока близок к «совиным крылам» Победоносцева, то другой стороной образ писателя обращен к народу.

Итак, стремление встать над Достоевским определило введение в текст образа писателя. В поэме по-прежнему находим и прямые отзвуки творчества Достоевского: «В основу „Возмездия“ Блок положил <...> историю дворянского рода»²². Это сближает поэму Блока с такими романами Достоевского, как «Братья Карамазовы» и особенно «Подросток». В письме Николая Семеновича в «Подростке» изложена весьма близкая Блоку концепция истории дворянского рода. В конце цепи дворянского рода находится герой из «случайного семейства» — сам подросток Аркадий Долгорукий, сын дворянина Версилова, человека из поколения «русских европейских цивилизаторов» (3, 476), и крестьянки. Но, как известно, и «Возмездие» должно было завершиться появлением младенца, отец которого принадлежал к среде дворянской, просвещенно-либеральной, а мать была «тихой и женственной» крестьянкой, «затерянной где-то в широких польских клеверных полях, никому не ведомой и самой ни о чем не ведающей» (III, 228, 299). Любопытно и то, что и Достоевский, и Блок подходят к истории рода как к теме, завещанной Пушкиным. Для Николая Семеновича это «преданья русского семейства» (8, 474), для Блока — «заветы темной старины» (III, 298). В поэме есть и переклички с другими произведениями и образами Достоевского (также связанными с центральной темой истории русского дворянства). Так, навечно Достоевским (хотя определено общими блоковскими размышлениями о кризисе либерализма) описание главы семьи (III, 315—316). Оно весьма близко к образу «человека сороковых годов» в «Бесах» (и к родственным образам других романов Достоевского). Общее здесь и определение героя как «сороковых годов соратника», и несколько ироническое описание того, как хранитель «гражданских святынь» «в буднях нового движенья / Немного заплутался», и то, что глава семьи, «ярый западник во всем» («Язык французский и Париж / Ему своих, пожалуй, ближе»), вместе с тем в душе — «старый барин русский», и противоречия в характере героя: сочетание либеральности с барским сибаритством («он понимает толк в вине, / В еде ценить умеет

нежность») и «брюзжаньем». Интересна и такая деталь, что рядом с человеком сороковых годов у Блока, как и у Достоевского (ср. Кармазинова в «Бесах»), возникает образ Тургенева («Тургеневская безмятежность / Ему сродни»).

При таком обилии совпадений и в принципиально важном, и в деталях не случайно, что все не совпадающее воспринимается как полемика, как сознательное противопоставление концепций поэмы теме «рода» у Достоевского. Таких принципиальных несовпадений с традицией в «Возмездии» очень много. Но основное — это сама концепция «возмездия». В ней все: и интернациональный пафос (Мария, мать младенца, — полячка; ср. вообще польскую тему «Возмездия» и высказывания Достоевского по польскому вопросу), и этический пафос сильной, мужественной личности, способной «огрызаться и издавать львиное рычание», а в конце концов «ухватиться своей человеческой ручонкой за колесо, которым движется история человечества» (III, 298), и, наконец, общий революционный дух поэмы, которая должна была завершиться прославлением «возмездия» («И я пойду навстречу солдатам... / И я брошусь на их штыки... / И за тебя, моя свобода, взойду на черный эшафот» — III, 299) — решительно противостоит и «почвенническим» воззрениям Достоевского, и его этическим взглядам, и его концепциям русской государственности.

Как мы видели, в творчестве Блока 1910-х гг. на первый план постепенно выступает полемика с Достоевским с позиции стихийно революционных концепций «возмездия». Завершится она уже после Октября, в поэмах 1918 г. Христос «Двенадцати» поведет красногвардейцев. А в «Скифах» «Россия — Сфинкс» (ср.: «Для Европы Россия — одна из загадок Сфинкса» — 13, 32), воплощающая мысли Версилова и Достоевского о русском «всечеловеке» — хранителе и продолжателе европейской культуры («О, русским дороги эти старые чужие камни, эти чудеса старого Божьего мира <...> и даже это нам дороже, чем им самим» — 8, 395; ср. у Блока:

О, старый мир!

<...>

Да, так любить, как любит наша кровь

Никто из вас давно не любит!

<...>

Нам внятно все — и острый галльский смысл,

И сумрачный германский гений...

Мы помним все — парижских улиц ад,

И венецянские прохлады,

Лимонных рощ далекий аромат,

И Кельна дымные громады... — III, 361) —

эта Россия окажется не христиански-смирненной, а революционной. Таковы важнейшие аспекты блоковского творчества, которые сформировались в процессе освоения, переосмысления и критики поэтом многогранного наследия Достоевского.

Блок и Л. Н. Толстой

Тема «Блок и Толстой» еще недостаточно изучена. В научной литературе мы находим лишь упоминание о статье Блока «Солнце над Россией» и заметке о Толстом — без попыток проанализировать их детально. В комментариях В. Н. Орлова к Собранию сочинений Ал. Блока¹ содержатся весьма интересные указания на связь этих статей с наброском в записной книжке* и с концовкой стихотворения «Май жестокий с белыми ночами... (III, 556)². Остальные (весьма, как мы увидим, многочисленные и интересные) высказывания Блока о Толстом почти не привлекали внимания исследователей. Нет и специальных работ о смысле и значении толстовской художественной традиции для поэзии Блока.

Между тем постановка этого вопроса не просто правомерна. Без решения его (как и без анализа более общего вопроса о значении для Блока конца 1900-х — начала 1910-х гг. традиций русской реалистической литературы XIX в.) многое в мировоззрении и творчестве поэта оказывается не до конца понятным.

Блок, поэт глубоких противоречий, постоянных исканий, шел, однако, к поэмам «Возмездие» и «Двенадцать» — по (так и не завершённому, не пройденному до конца!) пути к реализму. На этом пути он не мог не встретить Толстого — и встретил его. При этом на каждом из этапов эволюции от «соловьёвской мистики» к поэзии «горестной земли» Блок по-новому осмыслял творчество Толстого. И чем дальше уходил поэт от художественного мироощущения «Стихов о Прекрасной Даме», тем чаще становились его размышления о Толстом, тем глубже и органичнее — линии творческого соприкосновения. Правда, пути Толстого и Блока всегда оставались во многом различными, подчас диаметрально противоположными. Сами различия очень знаменательны: это разные возможности, «полюсы» развития прогрессивного, но не пролетарского искусства конца XIX — начала XX в. Этим, однако, определяется и общность позиций двух столь различных художников.

В своей статье мы не ставим целью ответить на все вопросы, возникающие в связи с темой «Блок и Толстой». Хотелось бы, прежде всего, решить основные проблемы: каковы конкретные причины обращения Блока к толстовской традиции и основные линии воздействия этой традиции на творчество Блока, а также — как именно интерпретируется реалистическое наследие Толстого поэтом начала XX в. Без ответа на эти вопросы, как представляется, невозможно будет понять самую сущность творческих «встреч» Блока и Толстого (к полному перечислению которых мы не стремимся).

* * *

В доме Бекетовых, известном литературными интересами, произведения Л. Н. Толстого знали и любили. Говоря о своей бабке, Е. Г. Бекетовой,

* Блок А. Собр. соч.: В 12-ти т. Л., 1936. Т. 9. С. 232. Далее ссылки на это издание даются в тексте, с обозначением тома арабской цифрой курсивом.

Ал. Блок отмечает, что «она знала лично многих наших писателей», в частности — встречалась с Толстым, и была отличным знатоком русской литературы, хотя «жизненность и живучесть» ее вкусов обусловили «ненависть» ее к «нравственным проповедям Толстого» (1, 82). Комедия Л. Н. Толстого «Плоды просвещения» была первой пьесой, которую тринадцатилетний Блок увидел в театре. Пьеса произвела на него огромное впечатление и положила начало многолетнему увлечению Блока театром³. По-видимому, основные произведения Толстого были прочитаны Блоком уже в гимназические и первые университетские годы. По крайней мере, в 1908 г. в письме к матери поэт сообщает о своем желании *перечитать* Толстого, книги которого отсутствуют в его библиотеке. В детальных же воспоминаниях поэта о его настроениях, встречах и литературных вкусах конца XIX — начала XX в. чтение Толстого не упоминается⁴. Естественно предположить, что первое знакомство с творчеством гениального художника относится ко времени до начала увлечения Блока искусством fin de siècle и философией Вл. Соловьева.

Однако в размышлениях и поэзии молодого Блока творчество Толстого сколько-нибудь заметной роли не играло. Точек соприкосновения с эстетикой реализма у автора «Ante lucem» и «Стихов о Прекрасной Даме» почти не было — не было и интереса к Л. Н. Толстому. Упоминание имени Толстого в эти годы редко и носит случайный характер. Так, в записной книжке 1902 г. Блок при посещении Третьяковской галереи выделяет репинский портрет Л. Н. Толстого⁵. 8 июля 1903 г. Блок пишет отцу из Bad-Nauheim'a, что здесь «в витринах привлекают внимание запрещенные издания (по-русски) <...> Очень много толстовских книг»⁶. В конце 1905 г. Толстой упомянут в шуточном письме матери как символ литературной «маститости»: «Henrik Ibsen aus Norwegien und Leon Tolstoj aus «Jasnaja Poljana» haben mir sein Gruss und Kuss geschickt»⁷. То, что никаких серьезных размышлений у Блока в конце XIX — начале XX в. с именем Л. Н. Толстого не связывалось, ясно видно из следующего эпизода. В декабре 1898 г. А. Блок и Л. Д. Менделеева были в Петровском зале на вечере, посвященном 70-летию со дня рождения Толстого⁸. 20 декабря Блок написал под впечатлением этого события стихотворение «На вечере в честь Л. Толстого», не вошедшее в основное собрание стихотворений поэта, но примыкающее к той части цикла «Ante lucem», которая непосредственно предваряет «Стихи о Прекрасной Даме». Хотя в названии стихотворения стоит имя Толстого, в тексте произведения образ писателя отсутствует. Чествование Толстого — лишь внешний фон, на котором раскрывается лирическое (и отчасти предмистическое) содержание стихотворения — сложные переживания лирического героя и «Ее». Лишь последняя строфа упоминает о Л. Н. Толстом в сравнительном обороте:

И мне хотелось блеском славы
Зажечь любовь к Тебе на миг,
Как этот старец величавый
Себя кумиром здесь воздвиг (I, 335).

* Генрик Ибсен из Норвегии и Лев Толстой из Ясной Поляны посылают мне свои приветы и поцелуи (нем.).

Однако пунктиром намеченное здесь понимание Толстого как гения (и — в этом смысле — идеала поэта) весьма общо и никак не обнаруживает интереса к творчеству именно этого писателя.

Далек Блок от подобного интереса и в период «антитезы» — отхода от соловьевского мистицизма к субъективизму «Балаганчика» и «Снежной маски». Правда, именно в эти годы поэт, разочаровавшийся в «голосах мировых иных», гораздо шире, чем раньше, обращается к темам, навеянным «земными» впечатлениями (природой в «Пузырях земли», городами, земной страстью, явлениями политической и социальной жизни в циклах «Распутья», «Город»). Однако это — разумеется, очень важное для Блока — изменение сферы изображения еще не привело к возникновению принципиально новых средств отображения: «высокая» мистика сменилась «мистикой повседневности». И вполне естественно, что хотя именно в это время у Блока возникает интерес к реалистическому искусству XIX в., — интерес этот пока сосредоточивается в основном на «мистическом реализме» (Блок) Ф. Достоевского. Нельзя сказать, конечно, что с именем Толстого у Блока в начале XX в. не связывалось ничего, кроме воспоминаний о культурных интересах «бекетовского дома». Однако то «новое», что получил поэт-символист в кругу своих первых учителей, было специфичным. Бесспорно, что первой усвоенной Блоком «концепцией» Толстого была точка зрения Д. С. Мережковского, автора книги «Толстой и Достоевский», произведшей на поэта вначале очень сильное впечатление⁹. Интересно, что первой попыткой Блока преодолеть влияние Мережковского было перечитывание в августе 1903 г. «Войны и мира». В результате этого Блок с радостью почувствовал себя свободным от влияния автора «Толстого и Достоевского», «отрезал себя» от них¹⁰. Однако сформулировать *свое* отношение к Толстому Блок этих лет еще не может. Его позиция пока — чисто негативная, «антимережковская».

Возникновение интереса к Толстому (а вместе с ним — и активное преодоление концепций Мережковского) легко определяется хронологически. Это 1907 г., время разгула реакции и вместе с тем роста у Блока настроений политической активности, ненависти к «страшному миру» русской действительности, начала размышлений о народе и интеллигенции.

Внешний толчок к размышлениям о творчестве Толстого могла дать также и атмосфера подготовки и проведения толстовского юбилея в 1908 г.

4 августа 1908 г. Блок пишет матери: «Очень хочу перечитывать Толстого и Тургенева, но у меня их нет. Приобрету, когда опять соберутся деньги»¹¹. И очевидно, при первой же возможности Блок действительно покупает собрания сочинений обоих писателей-«юбиляров». По крайней мере, уже 18 сентября он сообщает Г. Чулкову: «Перечитываю Толстого и Тургенева. Изумляюсь»¹². Перечитывание произведений Л. Толстого растянулось почти на год¹³, а в дальнейшем Блок то и дело опять возвращается к книгам великого писателя. В 1907—1908 гг. имя Толстого все чаще мелькает в записных книжках поэта, в его письмах к родным и друзьям (Евг. Иванову, А. Белому). Толстой упомянут в первой же блоковской статье о народе и интеллигенции («„Религиозные искания“ и народ», 1907). В 1908 г. Блок, ненавидящий всякие «юбилеи», пишет к 80-летию Толстого статью «Солнце над Россией», в которой пытается выяснить причины огромного нравственного влияния Толстого на современников.

Тогда же создается и другая, небольшая по объему заметка о Толстом, предназначавшаяся для неосуществленного «Петербургского сборника» в честь толстовского юбилея¹⁴. Наконец, в эти же годы результаты размышлений о Толстом и толстовском творчестве начинают отражаться не только в статьях, но и в поэзии и драматургии («Песня Судьбы») Ал. Блока.

Чем же, в первую очередь, привлекает Блока Л. Н. Толстой? Прежде всего, необходимо отметить следующее.

Для Мережковского основные проблемы, возникавшие в связи с творчеством Толстого, были проблемами религиозными, отвлеченно-этическими. Поэтому первые шаги Блока к «своему» пониманию Толстого состояли именно в том, что интерес поэта сосредоточился на политическом и социальном смысле творчества великого писателя. Блоку 1907—1908 гг., автору «Страшного мира», чрезвычайно близка беспощадная толстовская критика всех сторон современной русской действительности, русского государственного строя. Не случайно первое развернутое высказывание поэта о Толстом — отзыв о статье «Не могу молчать». В письме матери от 18 июля 1908 г. Блок пишет: «Действительно, мама, удивительная вещь „Не могу молчать“ Толстой благодарил здешние газеты¹⁵ за напечатание (потому что во всей России газеты, напечатавшие статью, — притом это еще не вся, а только 1/3 часть, остальное — в иностранных газетах, — оштрафованы или закрыты, и казна наживет на этой статье тысяч 10—15)»¹⁶. Далее Блок, со слов Евгения Иванова, излагает историю написания статьи: «В мае Толстой получил статью Леонида Семенова (тоже о казнях) и был очень взволнован ее концом (говорил, что ему давно не приходилось читать ничего подобного, это рассказал мне Женя) и писал, очевидно, под влиянием Семенова»¹⁷. Приведенная обширная цитата показывает, что Толстой как писатель и человек для Блока прежде всего борец против реакции, сила, противостоящая государству, «казне».

В статье «Солнце над Россией» центральная мысль состоит также в утверждении величия Толстого как борца с реакцией. Вся статья построена на антитезе «Толстой — реакция („упырь“ Победоносцев)». И поэтому, в смысле художественной структуры (термин, вполне применимый к статьям Ал. Блока), «Солнце над Россией» построено на максимальных, предельных контрастах: Толстой — символ всего светлого, ясного в современной жизни, «солнце над Россией». Победоносцев — символ всего темного, страшного, олицетворение «подземных» сил¹⁸. При этом Победоносцев (а на противоположном полюсе — и Л. Толстой) для Блока — гораздо больше, чем отдельная, исторически конкретная личность. Речь идет именно о реакции в самых разнообразных ее проявлениях. Это и «политическая реакция», и — шире — «та обыденность и каждодневность, которую мы ощущаем на собственной шкуре, с доподлинной силой и яркостью», и «Святейший Синод», который «запретил радоваться в дни Толстовского юбилея», и «губернаторско-уряднические» действия в дни чествования Толстого. «Зловещей тени» противопоставлены гениальные борцы с реакцией и ее жертвы: Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Белинский, Добролюбов, Достоевский. И ей же противостоит и «величайший и единственный гений современной Европы, высочайшая гордость России <...> писатель великой чистоты и святости» — Л. Н. Толстой (9, 165, 166).

Однако весьма важная антитеза «Толстой — реакция» еще не составляет специфики блоковского понимания Толстого. Под этой формулой в 1908 г., в год разгула столыпинской реакции, еще могли бы подписаться и такие люди из окружения Блока, как кадет Д. Философов, «мистический анархист» Г. Чулков и даже Мережковский.

Более того, в ряде статей, авторами которых были подчас люди из ближайшего литературно-общественного окружения Блока, тема противопоставления Толстого и реакции звучит не менее, а то и более остро, чем в статье «Солнце над Россией».

Так, Д. С. Мережковский в статье «Лев Толстой», отойдя от своих прежних, чисто религиозно-этических построений, пишет о Толстом как о «пророке русского и всемирного освобождения», «лучезарном средоточии русской свободы», вместе с тем критикуя великого писателя за теории «непротивления» и отрицательное отношение к революции 1905 г.¹⁹ Близкие мысли высказывались и на страницах либеральной газеты «Слово»²⁰.

Сказанное, однако, означает лишь тот бесспорный факт, что противопоставление Толстого правительству и официальной церкви могло характеризовать самых различных авторов, — практически всех, кроме настроенных официально (выполнявших распоряжение Святейшего Синода «воздержаться от участия в чествовании графа Льва Николаевича Толстого»²¹) и черносотенно (поливавших юбилея отборной бранью за «нигилизм», «анархизм и космополитизм» и вызванный «демоническим честолюбием и желанием властвовать» «дух отрицанья, дух сомненья»)²². Важнейшая особенность блоковского взгляда на Толстого, резко выделявшая поэта из его непосредственного (в основном либерально-буржуазного) литературно-общественного окружения, состояла в том, что он ясно почувствовал и противоположность Толстого либерализму и либералам. Уже в 1907 г., в своем первом печатном упоминании имени Л. Н. Толстого (относящемся — что весьма знаменательно — к первой блоковской статье об интеллигенции и народе — «„Религиозные искания“ и народ»), Блок процитировал по предисловию Ив. Наживина к книге «Что такое сектанты и чего они хотят» слова великого писателя о полном непонимании «лакеем» — русскими «образованными» людьми — исполненной глубокого смысла жизни «хозяина» — народа (8, 10—11)²³. Однако сам Л. Н. Толстой (и «люди „толстовского“ толка») воспринимаются Блоком в его статье-докладе как искренне стремящиеся постичь тайну народной жизни. Тем самым и Толстой, и деятели типа Ив. Наживина противопоставляются основной массе русской интеллигенции — «людям „высокой культуры“, очень „образованным“, считающим себя светочами прогресса, а по сути — занимающимся никому не нужными словопрениями «на религиозных собраниях и вечерах „свободной эстетики“» и полностью чуждым народу. Характерно, что в одном лагере с Толстым оказывается, по Блоку, и «честный социал-демократ с шишковатым лбом», столь же враждебный «интеллигентной» и либерализирующей «лысине, елею помазанной» (8, 7).

Противопоставление Толстого всей — в том числе и «левой», «либеральной» — интеллигенции остается для Блока весьма существенным и дальше. Показательно, однако, что в 1908 г. Блок уже резко отделяет Толстого и от «толстовцев», — последних поэт относит теперь к тем, кто, как и «левый»

Милюков, всеми силами старается «не слышать» неизбежного приближения народной «стихии»²⁴.

В статье «Солнце над Россией» пошлые либеральные фразы и жесты в «толстовские дни» («Толстому дарят плуг и самовар. Толстому шлют телеграммы о победе света над тьмою» — 9, 165) отнесены к тому, что составляет сущность страшного понятия «реакция». В упоминавшейся выше неопубликованной статье Блок также противопоставляет истинному смыслу творчества Толстого не только декадентскую аполитичность («праздную иронию»), но и либеральную «наследственную болезнь призрачных „дел“» (9, 168). В своей ненависти к «либерализму», «кадетству» Блок заходит так далеко, что в дни ухода и смерти Толстого пишет матери о большей отвратительности, лицемерности «левых» газет даже по сравнению с... «Новым временем»: «Конечно, все известия и мнения оскорбительны, но я не знаю, чьи более — правые или левые. Пожалуй, левые: они лежат на животе и пищат»²⁵. Верхом пошлости, оскорбляющей память Толстого, Блок считает «Милюкова и Родичева, едущих в автомобиле на похороны»²⁶. Смысл этого постоянно повторяющегося противопоставления Толстого либерализму глубоко знаменателен и связан с восприятием Блоком важнейшей (хотя и глубоко противоречивой) стороны толстовского мировоззрения — с толстовским «максимализмом». Блок остро чувствовал, что толстовское понимание тупика, в который зашла современная жизнь во всех ее проявлениях («Пропать, к которой мы идем, уже становится видна нам <...> люди не могут не видеть того, что <...> мы, как пауки в банке, ни к чему не можем прийти, как только к уничтожению друг друга»^{*}; «Одумайтесь!», 1904), неизмеримо ярче, глубже и искренней, чем у «кадетов» и робких «либералов» из числа «религиозно мыслящей общественности». Особенно близким Блоку было несогласие Толстого с *любыми* либеральными проектами постепенного улучшения общества и требование полной, коренной перестройки жизни. Толстой, как известно, и всей логикой своего позднего творчества, и во всех статьях конца XIX — начала XX в. неустанно выступал против мелочного либерализма, считая либеральную деятельность не только бесполезной, но и прямо вредной. «Цель агитации земства, — пишет Толстой в статье «Об общественном движении в России», — ограничение деспотизма и установление представительства <...> Верный результат всего этого дела будет *отсрочка истинного социального улучшения* <...> *остановка истинного прогресса*» (1905; 36, 156). В статьях Ал. Блока 1907—1908 гг. (прежде всего, в статьях о «народе» и «интеллигенции») с каждым днем все отчетливее и острее звучала мысль о полном кризисе современного строя и болезненное и горькое чувство того, что люди из ближайшего окружения поэта не чувствуют всей глубины и трагичности назревшего кризиса. Они заняты бесполезными словопрениями, заражены «либерализмом», «кадетством» — «наследственной болезнью призрачных дел» (см. статьи «Вопросы, вопросы и вопросы», «„Религиозные искания“ и народ» и др.). И весьма характерно при этом, что всякий раз, когда Блок хочет подчеркнуть предельную трагичность современной жизни

Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. М., 1956. Т. 36. С. 115. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

и предельную «глухоту» либеральной буржуазной интеллигенции, он выражает свою мысль словами Л. Н. Толстого: «Не в блуждающей почке тут дело, а в жизни и смерти» («Смерть Ивана Ильича»). Дважды повторенные в записной книжке (З. к., 97, 101), слова эти стали для поэта символом для оценки современности. То, что блоковская критика действительности, и в частности, «глубокоуважаемой сволочи» — либералов, находится в связи с Толстым, уже отмечалось — хотя и бегло — в нашем литературоведении. В статье «История одной „дружбы-вражды“» В. Н. Орлов пишет, что политический аспект взглядов Блока составляли «народнические, анархо-максималистские представления (Герцен, Бакунин, Толстой)»²⁷ Следует заметить, однако, что вряд ли оправдано безоговорочное зачисление подобных представлений к числу «неверных», к «слабым сторонам» взглядов Блока²⁸. Блоковский «максимализм» был направлен в 1907—1908 гг. исключительно (и даже более последовательно, чем толстовский) против либералов из Религиозно-философского и подобных ему обществ. Став первой формой критики «либерализма, кадетства» (Блок), именно этот «максимализм» привел Блока позже, в октябре 1917 г., к полному разрыву с буржуазной интеллигенцией, к принятию революции и к знаменитой формуле (из статьи «Интеллигенция и революция», 1918) — «переделать *все*».

Еще более противоречиво, но — в конечном итоге — тоже плодотворно характерное для Блока конца 1900-х гг. и также связанное с влиянием взглядов Л. Н. Толстого отрицание «политики». При ближайшем рассмотрении эта сторона взглядов поэта также оказывается *по сути* вовсе не проповедью аполитичности, а формой отталкивания от буржуазно-либерального политиканства. «Анархические», по определению М. Горького²⁹, взгляды Л. Н. Толстого, его убеждение, что «дело не в том, чтобы заменить одну форму правительства другой, а в том, чтобы избавиться от всякого правительства, уничтожить его», понять «ненужность не такого или иного, а *всякого* правительства» (Толстой, 36, 163 и 162 — «Об общественном движении в России», 1905), произвели глубокое впечатление на Блока. Не случайно именно в период интенсивного перечитывания Л. Толстого (во время поездки по Италии летом 1909 г.) Блок заносит в записную книжку слова ненависти и презрения как к русской реакционной государственности, так и к буржуазно-«оппозиционному» политиканству: «Проснувшись среди ночи, под шум ветра и моря, под влиянием ожившей смерти Мити, от Толстого и какой-то давно вернувшейся тишины, я думаю о том, что вот уже три-четыре года я втягиваюсь незаметно для себя в атмосферу людей, совершенно чуждых для меня, политиканства, хвастливости, торопливости, гешефтмахерства.

Источник этого — русская революция, последствия могут быть и становятся уже ужасны» (З. к. 116). Совершенно неверно было бы увидеть здесь простое отрицание революции (действительно возможное — с позиций «непротивления злу» — у Толстого, но совершенно не характерное для Блока этих лет)³⁰. Смысл этой записи от 11—12 июня 1909 г. раскрывается в следующей — от 25 июня: «Сейчас имел мужество уйти, не дождавшись „Речи“ в кургаузе. Надо и пора совсем отучаться от газет. Ясно, что теперешние люди большею частью не имеют никаких воззрений, тем более воззрений любопытных, на <...> предметы, которые меня волнуют. Газета

же есть голос этих людей»³¹. Таким образом, отрицаемая газета оказывается кадетской «Речью», «теперешние люди» — ее авторами и читателями, а «совершенно чуждая» поэту революция — революцией в ее истолковании буржуазными идеологами, окружавшими поэта в 1905 г. К этому и сводятся те настроения критики «политиканства», которые возникают у Блока под влиянием (в частности) произведений Л. Толстого.

Но какое бы сильное впечатление ни производило на Блока толстовское «срывание всех и всяческих масок» (по определению В. И. Ленина), влияние на поэта философско-политических концепций Толстого им не ограничивалось. Блок 1907—1908 гг. был еще бесконечно далек от понимания того, что декадентское «неприятие мира» как такового есть, по существу, отказ от критики реакционной современности. Однако поэт уже достаточно остро почувствовал, что подобное «неприятие мира» резко ослаблено субъективизмом, «иронией», этическим релятивизмом, позволившим Л. Андрееву, наряду с настроениями «последнего отчаяния», «любить всенародного провокатора», а Ф. Сологубу — «не променять мрака своего бытия ни на какое бытие» (статья «Ирония», 1908; 8, 35). И потому Блока сразу же начала привлекать позитивная сторона взглядов Толстого, откровенно и непрестанно звучащий нравственный пафос его творений, то, во имя чего отрицается Толстым современное ему государство.

Как известно, в основе политических (как и социальных) взглядов Толстого лежало демократическое убеждение в том, что, прекрасный и добрый от природы, человек в современном обществе «искажен» ложным, «противоестественным» социально-политическим строем. В современном (и во всяком «историческом») человеке живут два рода внутренне противоположных устремлений — «фиктивные» и «реальные». К числу первых относятся «государство, отечество» (равно как и всевозможные социальные привилегии и предрассудки); ко вторым — «жизнь и истинная свобода» (Толстой, 36, 277). И цель своего творчества Толстой видит именно в борьбе за «реального» человека и его подлинно важные интересы — «жизнь и свободу» — против «фикций» современного ему государственного и социального строя.

Все эти мысли оказались чрезвычайно важными и плодотворными для Блока. Разумеется, подобные представления, общие для всей передовой демократической мысли XIX в., могли доходить до Блока не только в их «толстовском варианте»³². Но, как мы постараемся показать ниже, именно «толстовский вариант» оказался одним из основных.

Когда интерес к русской демократической мысли XIX в. у Блока еще только зарождался, 20 апреля 1907 г. он занес в свою записную книжку: «Реалисты исходят из думы, что мир огромен и что в нем цветет лицо человека, маленького и могучего» (З. к., 70). Подчеркнув как одну из основных особенностей реализма веру в «могущество» «маленького человека», Блок противопоставляет реалистам «мистиков и символистов», которые «плюют на „проклятые вопросы“ — к сожалению», которым «нипочем, что столько нищих, что земля кругла» (З. к., 70—71). И в эти же годы тема человека, «маленького и могучего», но «раздавленного» всем ходом русской жизни, начинает все громче звучать в поэзии Блока.

Здесь мы вплотную подходим ко второму кругу толстовских идей, чрезвычайно важных для становления Блока конца 1900-х — начала 1910-х гг., —

к социальным взглядам писателей. При этом необходимо, прежде всего, сказать о двух коренных различиях в мировоззрении Толстого и Блока, связанных и с их политическими, и с их социальными взглядами. Реалистический художественный метод, демократическое представление о человеке, антропологизм — все это естественно приводило Толстого к тому, что сквозь религиозно-нравственную оболочку его учения постоянно просвечивает стихийно-материалистическое мировосприятие. В области политических идей это значило, что за той или иной «политикой» для Толстого оказывались, в конце концов, не только «заблуждения» людей, не только «нелепость» цивилизации, но и определенные материальные интересы. Толстой последнего периода творчества прекрасно чувствует социальные причины, сделавшие и из «барина» Нехлюдова, и из священника в суде, и из зрителя тюрьмы («Воскресение») — охранителей существующего. С другой стороны, Толстого интересуют (хотя и решаются с позиций патриархальной утопии) вопросы социального строя, отвечающего интересам «класса земледельцев» («Сказка об Иване-дураке и его двух братьях» и др.).

Иначе решает все эти вопросы Ал. Блок. Он ценит Толстого именно за то, что толстовская критика действительности несравненно шире «чисто» политической, неизмеримо глубже ее. Однако понять, что стоит за политикой и определяет ее, Блок не может. Стихийный материализм Толстого-реалиста поэту чужд. Представление о материальной обусловленности идей никогда, даже на вершине революционности Блока — в поэме «Двенадцать», не будет им воспринято.

Поэтому социальная тема, звучавшая в поэзии Блока после 1905 г. с каждым годом все сильнее, подвергается любопытной трансформации. С одной стороны, говоря о людях, «раздавленных» жизнью, Блок конца 1900-х — начала 1910-х гг. подчеркивает в них не материальную нужду, не бедность, а связанное с нею «унижение». Под непосредственным влиянием 1905 г. Блок, обратившись к традиции «городских» стихотворений Н. А. Некрасова (а частично — и к традиции незадолго перед этим перечтенного раннего Достоевского, то есть, в первую очередь, «Бедных людей»)³³, создает свой известный «чердачный» цикл (вошедший в раздел «Город» «второго тома»). В стихотворениях этого цикла перед нами встает образ героя, которому «не сладки холода», которого «без всяких поводов загнали на чердак» («В октябре»), «убитого земной заботой и нуждой» («Я в четырех стенах...»), которому «злое голодное Лихо <...> стучится в виски» («Окна во двор»). Но когда после субъективизма «Снежной маски» и идейных исканий 1907—1908 гг. Блок вновь возвращается к теме «маленького человека», она звучит уже несколько иначе. Тема эта обогащена теперь отсутствовавшим в «чердачном» цикле огромным зарядом ненависти к «страшному миру», верой в могущество «маленьких людей», составляющих вместе «народ — венец земного цвета» («В голодной и больной неволе... 1909), ожиданием грядущей революции (цикл «Ямбы», поэма «Возмездие» и др.). Но, войдя органично в поэзию Блока, социальная тема утрачивает непосредственную связь с «некрасовским» показом материальной нужды как источника страданий «маленького человека». Жизнь в «страшном мире» кошмарна потому, что «пустынна, бездомна, бездонна» («С мирным счастьем покончены сче́ты...», 1910),

«бессмысленна» («Пляски смерти. 2», 1912), «безумна, глуха» («Я коротаю жизнь мою... 1910), потому что человек в ней унижен. Даже там, где Блок мыслит социальными категориями (что было неизбежным при все возрастающем влиянии на Блока идущих из разных источников демократических идей), поэт подвергает их своеобразному переосмыслению:

Вновь богатый зол и рад.

Вновь унижен бедный («Пляски смерти. 5», III, 39).

Самое страшное в нарисованной здесь картине реакции — не само то, что есть «богатые» и «бедные», а то, что одни «унижены», а другие — «злы и рады».

Поэтому даже те стихотворения, в которых идущая от реализма (в частности, и от Толстого) тема народных страданий звучит наиболее ярко, по существу, двойственны: они и продолжают традицию XIX века, и одновременно переосмысливают ее. Таково, например, знаменитое стихотворение Блока «На железной дороге» (1910). Отмеченное, как известно, отчетливой печатью влияния некрасовской поэзии, оно включает в себя (даже сюжетно) и «толстовское». Гибель «красивой и молодой» женщины, лежащей «под насыпью», не может не напомнить финала «Анны Карениной», перечтенной Блоком примерно за год до создания этого стихотворения (см.: З. к., 106), а также сцены на станции из романа «Воскресение»³⁴. Но стихотворение имеет и характерный «призвук», отсутствующий у Некрасова и у Толстого. Самое страшное для героини — «бесполезность» ее жизни, «тоска дорожная, железная». Социальная несправедливость раскрыта у Некрасова как материальная нужда и зависимость, а у Блока как психологическое состояние униженности. (Ср. ужас жизни героини в некрасовском «Что так жадно глядишь на дорогу...»: «Будет бить тебя муж-привередник и свекровь в три погибели гнуть»). Среди возможных причин ее гибели — «любовь, грязь и колеса», а не дикая забитость некрасовской героини и не сложное переплетение в основном социальных причин, погубивших Анну Каренину и особенно Катюшу Маслову. С этим связана и еще одна характерная особенность творчества Блока периода реакции. Стремясь понять основные закономерности жизни, то, что лежит за бытом, за политикой и определяет их, но не принимая материалистического миропонимания, Блок естественно приходил к идеалистическому объяснению изображаемого. Особенно это характерно для трактовки причин, породивших «страшный мир». Если зло не исторично, то оно вечно (ср.: «Я — исконное зло», — говорит о себе граф-вампир в романе Брема Стокера). Если оно не материально в своем существе, то оно духовно. Отсюда — то огромное впечатление, которое производят на Блока мистические («Вампир граф Дракула») или фантастические, мистически истолкованные (колдун из «Страшной мести» Н. В. Гоголя) образы носителей зла. Отсюда же — своеобразная концепция статьи «Солнце над Россией»: реакция — не только в политике, а в неизмеримо большем — в торжестве «упыря» над человеком. «Реакция, — пишет Ал. Блок, — это не только неудобно, скучно, томительно. Это страшно и странно <...> Неусыпно следит за ним [Л. Н. Толстым] чье-то зоркое око. Кто же это? Министр ли, который ведет русскую словесность, простой ли сыщик или урядник? Да неужели нам всем было бы так странно и так страшно, если бы за душой и землей нашей следили

только они? И разве видно им сокровенное земли и души нашей? Нет, не они смотрят за Толстым, их глазами глядит мертвое и зоркое око, подземный, могильный глаз упыря» (9, 165). Такое понимание природы зла в современном обществе, впоследствии преодоленное, в рассматриваемый период было присуще и блоковской лирике; особенно ощутимо оно в цикле «Страшный мир», основной костяк которого создан в конце 1900-х — начале 1910-х гг. Современная действительность, которую поэт отрицает презрением, «созревающим гневом» («Ямбы»), — это вместе с тем «безумный и дьявольский бал» («В эти желтые дни меж домами... 1909). Реакция — хозяин «страшного мира» — предстает в облике мертвецов, скелетов («Пляски смерти»), призраков («Осенний вечер был... 1912). Недаром земному жителю, попавшему в Ад, он кажется «знакомым» («Песнь Ада», 1909).

Для Л. Н. Толстого представление о том, что современная действительность — торжество дьявольского начала над божеским («Первый винокур», «Власть тьмы» и др.), по сути, метафора: «Дьявольское» здесь — злое, эгоистическое, принесенное буржуазной цивилизацией, а «божеское» — доброе, «роевое» начало, связанное с патриархальными формами жизни. Никакого иного смысла образы Сатаны, чертей, картины преисподней и т. п. в народных сказках и пьесах Толстого не имеют. Они фантастичны (то есть художественно условны), а не мистичны. Более того, всякая мистика, попытка представить духовное начало материально воплощенным для Толстого решительно неприемлемы и беспощадно высмеиваются («Плоды просвещения»). Именно поэтому образы чертей, дьявола и т. д. придают произведениям Толстого неизменно комическую окраску, подчеркивая нелепость («неестественность») зла, а потому — легкость (стоит лишь человеку понять и захотеть!) борьбы с ним. У Блока же близкие по смыслу образы окрашивают повествование в тона трагические, подчеркивая «непроглядный ужас жизни» «униженного» человека в эпоху «упыря» — реакции³⁵. Отсюда — характерное переосмысление «толстовской» (то есть, в данном случае, вообще реалистической) традиции в таком, например, ярком стихотворении, как «Унижение» (1911). Здесь нельзя не заметить такого характерного для позднего творчества Толстого приема, как «двуплановость» изображения, — постоянное соотношение рисуемой жизни с «природной» нормой и подчеркивание «неестественности», «ненормальности» существующих порядков (ср.: «Началась для Масловой <...> жизнь *хронического преступления заповедей божеских и человеческих*»; врачи и чиновники, осматривающие проститутку, уничтожали «данний от природы <...> не только людям, но и животным *стыд*» и т. д. и т. п.). «Двуплановость» подчеркивается у Блока системой ремарок и курсивов: «Разве *так* суждено меж людьми? / Разве *это* мы звали любовью?» (III, 31). Но, как и в стихотворении «На железной дороге», здесь есть и такой поворот темы, который не укладывается в рамки ни толстовских, ни вообще реалистических традиций. Для реализма XIX в. «неестественный» порядок значит лишь одно — недостойный прекрасного по природе человека, а потому — подлежащий изменению в соответствии с потребностями этой «природы». Для Блока же «нечеловечье» — не только «недостойное человека», но и «неземное» — «подземное», «дьявольское». Только такой смысл может иметь фраза: «Этих голых рисунков журнала / *Не людская* касалась рука». Ужас

изображаемого мира для Блока — свидетельство его нечеловеческой (между людьми не так «суждено») природы. Сомнению подвергается сама реальность такого мира («Разве дом этот — дом в самом деле?» и т. д.).

Итак, в области общефилософского осмысления природы существующего политического (а как увидим ниже, и социального) строя Блок никогда не смог подняться до стихийного материализма Л. Н. Толстого. Иначе, однако, обстояло дело там, где речь заходила о способах борьбы с существующим злом. Столь далекий от либеральной мелочной критики, столь революционный в своих посылах, Толстой в своих выводах — в отрицании революции во имя религиозно-нравственного совершенствования личности — сам в конце концов объективно приходил к либерализму. Блок же в своей ненависти к «страшному миру» уже в конце 1900-х — начале 1910-х гг. дошел до идеи революционного «возмездия» (цикл «Ямбы», поэма «Возмездие», ряд стихотворений в других циклах «третьего тома»). Характерно, что уже в 1907 г., сочувственно процитировав материалы из книги, составленной «толстовцем» И. Ф. Наживиним, Блок одновременно подверг все содержание брошюры «Что такое сектанты и чего они хотят» решительному переосмыслению. Для «толстовцев» (а в этом плане и для самого Л. Н. Толстого) жизнь сектантов интересна, прежде всего, тем, что их сопротивление государству (отказ служить в армии и т. п.) и церкви было сопротивлением пассивным, без активной борьбы с «антихристом». Именно в этой пассивности, в «отказе от повиновенья» (без борьбы!) и Толстой, и последователи его религиозно-нравственной доктрины видели силу народа. Так, в очерке В. Кокосова «Не наш (из воспоминаний врача о Кариийской каторге)» в Егоре Рожкове подчеркивается не только столь близкое Толстому «неприятие» государства («Казна <...> сама по себе, я сам по себе»)³⁶, отрицание денег («Им надо золото, мне не надо»)³⁷ и анархический идеал свободной, ничем не стесняемой личности («Всякий сам по себе живи!»)³⁸. Наиболее близко автору другое: то, что к достижению своих целей Егор Рожков идет не революционным путем, а путем пассивного сопротивления и «невероятного терпения»³⁹. А «толстовец» П. Бирюков в очерке «Малеванцы (история одной русской секты)» прямо говорит о том, что «борьба бывает двух родов: борьба разрушающая, уничтожающая, отрицательная, борьба смерти, насилия, лжи и тьмы, и бывает другая борьба — борьба творящая, положительная, восстанавливающая, борьба жизни, правды и света»⁴⁰. И поскольку последней оказывается «пассивное сопротивление церкви и государству»⁴¹, то борьба первого рода, «отрицательная», — это, бесспорно, борьба революционная. Блок подошел к опубликованным в брошюре материалам совершенно иначе. Его потрясли приведенные в книге свидетельства «невероятной выносливости, железной, непреклонной, гигантской воли»⁴² народа. Эта сила, утверждает Блок, когда-нибудь вырвется на волю — и отнюдь не в формах долготерпения. Недаром Блок характеризует эти силы многозначительным символом — «огонь» (статья «Стихия и культура», 1908) и говорит о «народной мести, стихийной и земной» (8, 31).

Указанные коренные отличия художественного мировосприятия Л. Н. Толстого и Блока 1907—1908 гг. определяют и «схождения», и «расхождения» социальных концепций писателей.

Блок уже в 1907 г. интересуется не только Толстым как антиподом реакции и «либерализма», но и Толстым как выразителем интересов народа. В записных книжках и письмах 1907—1908 гг. Толстой постоянно упоминается в числе тех людей, которые всего «ближе к народу»⁴³ В статье «Солнце над Россией» Толстой также берется в своей народной («крестьянской») сущности: «Толстой <...> идет по борозде за плугом, за своей белой лошадкой» (9, 167). Имя Л. Н. Толстого поэтому упоминается Блоком в одном контексте с именами Д. И. Менделеева (запись от 18.IX 1908), Н. А. Добролюбова (запись от 28.IX 1908 и сентябрь—октябрь 1908 г.), «крестьянского поэта» Н. Клюева (запись сентября 1908 г.), И. С. Тургенева, М. Е. Салтыкова-Щедрина, В. Г. Белинского, Г. И. Успенского, то есть людей, связанных с народом биографически (Клюев), особенностями своего жизненного, психологического склада (Менделеев) и мировоззрением (Добролюбов, Тургенев, Щедрин, Белинский, Успенский) (см.: З. к. 87, 89, 90). Характерно также, что в период своих размышлений о роли народа в русской истории Блок чаще всего упоминает «Воскресение» — роман, где с предельной отчетливостью проявляется связь близкого поэту «срывания всех и всяческих масок» с крестьянско-патриархальными идеалами Толстого. Именно «Воскресение» названо «завещанием уходящего столетия новому». В письме же к В. В. Розанову Блок прямо связывает Толстого с «русской литературой от Пушкина и Гоголя», с «измученными русскими общественными деятелями XIX века», с одной стороны, и с «огромной <...> концепцией живой, могучей и юной России»⁴⁴ — с другой.

Вместе с тем упоминание имени Л. Толстого в 1907—1908 гг. постоянно находится в связи с блоковской критикой различных антинародных («интеллигентских», по Блоку, то есть, по существу, буржуазных) философских, религиозно-этических и т. п. построений. Так, в записи от 18.IX 1908 г. после упоминания имен Менделеева и Толстого следует: «Не могу принять: ни двух бездн — Бога и дьявола, двух путей добра — „две нити вместе свиты“ (мистика, схоластика, диалектика, метафизика, богословие, философия), ни теории познания (Белый), ни иронии (интеллигентский мистический анархизм), ни „всех гаваней“ (декадентство)» (З. к., 89). «Утверждение» Толстого, таким образом, равносильно для Блока отрицанию и мистико-схоластических построений Д. С. Мережковского («учение» о «двух безднах» в книге «Толстой и Достоевский») и З. Н. Гиппиус («Две нити вместе свиты» — начало ее стихотворения «Электричество»), и неокантианской теории познания А. Белого, и «мистического анархизма» Г. Чулкова и Вяч. Иванова, и декадентского этического релятивизма В. Брюсова и др., — то есть всем основным направлениям философских поисков русских символистов после 1905 г. В других записях А. Блок связывает имя Толстого с неизбежной для сознания народа ненавистью к «интеллигенции», причем в одном ряду с Толстым оказывается и А. М. Горький. «Между „интеллигенцией“ и „народом“, — пишет он матери 5 ноября 1908 г., — есть „недоступная черта“ <...> Чем ближе человек к народу (Менделеев, Горький, Толстой), тем яростней он ненавидит интеллигенцию»⁴⁵ Родственна приведенной и заметка в записной книжке от 22.XII 1908 г., где Блок подводит весьма для него не утешительные итоги обсуждения статей о «народе» и «интеллигенции» в Религиозно-филосо-

софском и Литературном обществах. Убедившись во время этих дискуссий в полном непонимании «интеллигенцией» (то есть буржуазной интеллигенцией) интересов народа, Блок пишет, что тема, поднятая им, «слишком вечна, слишком громадна, слишком не нова», чтобы ее мог решить один человек. Однако «ясно одно: пропасть <...> между интеллигенцией и народом — есть» (З. к. 100). И как выражение этой пропасти вновь берутся слова из «Смерти Ивана Ильича», а сам Толстой (и Гл. Успенский) рассматривается Блоком как выразитель интересов народа и обличитель «интеллигенции» (см.: З. к. 101, 100). Приведенные выдержки говорят не только о блоковском понимании Толстого как выразителя народных (иногда еще конкретнее — крестьянских) настроений. Они показывают одновременно, в чем состояло влияние на Блока социальных концепций Толстого. В сфере социальных представлений столь близкий Блоку «максимализм» Толстого оборачивался мыслью об остроте и непримиримости противоречий современного общества. Это особенно ощутимо в цикле статей 1907—1908 гг. о «народе» и «интеллигенции». Блоковские статьи весьма сложны и противоречивы. Многие в них заимствованы из терминологии, не употреблявшейся в произведениях писателей-демократов, а навеянной теоретическими дискуссиями в среде либеральной и откровенно реакционной буржуазной интеллигенции 1907—1908 гг. Уже сам характер терминов «народ» и «интеллигенция» показывает, что основой для сравнения здесь служит культурный уровень и психологический склад людей, а не их социальное «бытие». А под формулировкой о «недоступной черте» между «интеллигенцией» и «народом» могли бы подписаться и «либеральные ренегаты» (В. И. Ленин) из сборника «Вехи», и близкий к черносотенным настроениям В. В. Розанов. Ведь травля — под видом «интеллигенции» — участников революционных движений России во имя якобы «народа», понимавшегося как косная, религиозная масса, была чуть ли не центральным «тезисом» всей реакционно-охранительной прессы, от «Нового времени» до «Киевлянина» и «Земщины»⁴⁶. Не случайно буржуазно-либеральным деятелям из числа членов Религиозно-философского и Литературного обществ концепции Блока показались «правыми», «кошунственно реакционными»⁴⁷. Между тем по своему объективному смыслу, по содержанию употреблявшихся терминов концепции Блока не только не были реакционными, но и представляли собой огромный шаг влево от туманного кадетского либерализма. Понятия «народ» и «интеллигенция», при всей их — отчетливо осознаваемой Блоком — диффузности, оказываются наполненными совершенно новым, стихийно демократическим и революционным содержанием: ведь, по Блоку, исполнен огромных революционных потенций именно народ, а безнадежно консервативна — буржуазная «религиозно мыслящая общественность». Разговор же о «недоступной черте» оказывается критикой не революционной, а либеральной интеллигенции⁴⁸ и предчувствием неизбежно грядущих революционных бурь, противопоставленным либеральному сглаживанию классовых противоречий современного общества⁴⁹.

Новое, демократическое содержание блоковских концепций приходило в противоречие не только с терминами, но и с сущностью многих еще не преодоленных в 1907—1908 гг. тенденций, шедших от мистицизма «первого

тома» и «декадентства» «второго тома». Вместе с тем это новое содержание оказывалось в тесной связи с толстовскими социальными концепциями.

В предисловии к сборнику своих статей о России и интеллигенции (1918) Блок предупреждал читателя, что категории, которыми он оперирует, — не политические и не социальные: «Россия здесь — не государство <...> не отечество», интеллигенция — «не класс, не политическая сила» (8, 3). В действительности, блоковские представления оказываются в бесспорной связи с определенным социальным содержанием. Так, «народ» — это недифференцированное (в духе всей прогрессивной, но не марксистской мысли XX в.) понятие, включающее в себя, в первую очередь, крестьянство, но и «рабочего, и сектанта, и босяка» («Народ и интеллигенция», 1908) — то есть всех угнетенных (по Блоку — «униженных») современного общества. В понятие же «интеллигенция» Блок последовательно включает идеологов современной буржуазии, субъективно противопоставляющих себя реакции, «либеральных» и вместе с тем глубоко враждебных народу. Такое разделение довольно близко к толстовскому представлению о трудовом народе (в первую очередь — «классе земледельцев») и «образованных классах» как полюсах современного общества. Особенно важно то, что, говоря о враждебности «интеллигенции» и «народа», Блок уже в 1907 г., в первой статье цикла, противопоставляет не только два идейно-психологических склада, но и два образа жизни. На одном полюсе — бесконечная «болтовня» «образованных и обозленных интеллигентов <...> их супруг и своячениц в приличных кофточках, многодумных философов и лоснящихся от самодовольства попов», на другом — «на улице ветер, проститутки мерзнут, люди голодают <...> жить трудно, холодно, мерзко» («„Религиозные искания“ и народ»; 8, 6, 7). При всей отмеченной специфике блоковского понимания социального, в приведенном отрывке отчетливо звучит мысль о социальной основе человеческого характера, о социальных причинах всех коллизий современности. А эту мысль Блок усваивал из всей реалистической литературы XIX в., в частности, из творчества Толстого⁵⁰.

Еще ближе к Толстому то обостренное чувство катастрофичности современной общественной жизни, приближения «развязки», которое пронизывает блоковские статьи 1907—1908 гг. Трудно найти в литературе *второй половины* 1900-х гг. что-либо более близкое к толстовскому убеждению, что «теперь, именно теперь» современная жизнь «находится близко к той черте, которая разделяет кончающийся век от начинающегося нового» (Толстой, 36, 232 — «Конец века», 1905), чем пророческие слова Ал. Блока: «Сон кончается; тишина сменяется отдаленным и возрастающим гулом» («Народ и интеллигенция»; 8, 21); «в сердце нашем уже отклонилась стрелка сейсмографа» («Стихия и культура», 1908; 8, 31). Существенно, что слова Л. Н. Толстого сказаны в дни подъема (а блоковские еще позже — в дни спада) революции, когда у буржуазных теоретиков (вплоть до наиболее отвлеченных из них — «младших символистов» с их мистическими «эсхатологическими чаяниями») уже полностью угасли надежды на начало «новой эры». В этом сказалась либерально-буржуазная природа мировоззрения тех, кто ждал «невиданных перемен» до начала широких народных движений и испугался их в 1905 г. Демократический же характер взглядов Толстого позволил ему, несмотря на

полное отрицание революционных путей, ожидать нового именно *в дни возрастающей активности народных масс*. Такой же характер имеют и блоковские «предчувствия» — ожидание народной «мести», исторически оправдываемой поэтом.

Не менее важно и то, что Блок, как и Толстой, считает надвигающиеся народные движения антибуржуазными по своему характеру: гул будущей революции «не похож на смешанный городской гул» («Народ и интеллигенция»); тогда «пойдет *вся земля*», «распадется» месь «стихийная и земная» («Стихия и культура»; 8, 28, 31). Но наиболее близко подходит Блок 1907—1908 гг. к Толстому там, где речь заходит об отношении понятий «народ» и «интеллигенция» к сущности исторического процесса. В цитированном выше письме к матери от 5 ноября 1908 г. Блок, характеризуя различие этих понятий, роняет многозначительную фразу: «Это та же пропасть, что между культурой и природой, что ли»⁵¹. Мысль эта оказывается неслучайной: она определяет концепцию статьи «Стихия и культура» (1908). Народ здесь сближен с понятием «земля» не только в широком философском смысле (земля как здешний, «посюсторонний» мир), но и в смысле социальном и демократически-антропологическом (земля как то, что исконно «дано» человеку от природы, с чем связан его «естественный» образ жизни). Для людей из народа «земля <...> чудесная быль», их занятие — «земной промысел», их идеи — «легенды, не отделяющиеся от земли». «Земля с ними и они с землей», — неустанно повторяет Блок (8, 28).

Антоним понятия «земля» — «промышленность и культура». Сущность «культуры», исторического прогресса в том, чтобы *оторваться от земли*, покорить ее себе. «Человеческая культура, — пишет Блок, — <...> все более походит на гигантскую лабораторию, в которой готовится *месь стихии*: растет наука, чтобы поработить землю; растет искусство, крылатая мечта, таинственный аэроплан, чтобы улететь с земли; растет промышленность, чтобы люди не могли расстаться с землею»⁵². «Всякий деятель культуры — демон, проклинающий землю, измышляющий крылья, чтобы улететь от нее» (8, 27).

Итак, существует некий «исконный» порядок жизни, связанный с «земным промыслом», с крестьянством и разрушаемый историей, «прогрессом» (по существу, буржуазным прогрессом), развитием промышленности и культуры, деятельностью «интеллигенции». Источником подобных представлений являются в той или иной степени и вся демократическая (допролетарская) русская мысль XIX в., и поздненароднические идеи в их самых различных вариантах. Однако в 1900-е гг. эти взгляды нашли наиболее яркое выражение именно в творчестве Л. Н. Толстого — в его пристально изучаемых Блоком статьях, в столь высоко ценимом поэтом романе «Воскресение». Именно в позднем творчестве Толстого постоянно повторяется мысль о «естественности» патриархально-земледельческого строя и «ложности», жестокости, безнравственности «цивилизации», современного общества высокой техники, промышленности. Издавна, издревле «большинство земледельческих народов естественно складывается, как пчелы в ульи, в определенные общественные отношения, вполне удовлетворяющие требованиям совместной жизни людей» (Толстой, 36, 261). Этому «естественному» и потому справедливому, «нормальному»

для всех людей укладу противостоит «неестественная, выдуманная деятельность» «людей городских сословий» (там же). Как известно, все стороны «неестественной» городской жизни: государственную, экономическую, этическую и т. д. — Толстой считает в равной степени «ненормальными», подлежащими изменению.

«Антиурбанистические» (стихийно-антибуржуазные) настроения появляются у Блока уже до рассматриваемого периода, около 1905 г. Так, в письме к Евг. Иванову от 25 июня 1905 г. читаем: «Петербург <...> это поганое гнилое ядро, где наша удаль мается и чахнет <...> живем ежедневно — в ужасе, смраде и отчаянии, в фабричном дыму, в треске блудных улыбок, в румянце отвратительных автомобилей...» Городу противопоставлены «окраины», близость к природе: «Отдых краток там только, где мачты скрипят, барки покачиваются, на окраине, на островах, совсем у ног залива»⁵³ Однако эти мысли, возникшие под влиянием революционных настроений 1905 г. и отразившиеся в ряде стихотворений цикла «Город», преломлялись еще в духе скорее Достоевского⁵⁴ (или А. М. Ремизова), чем Толстого. Значительно ближе к кругу «толстовских» настроений отдельные картины цикла «Вольные мысли» (1907): противопоставление мещанского быта и прекрасной природы в стихотворении «Над озером», пошлых «модниц и франтов» и полных достоинства матросов («В Северном море»; II, 303). Однако о реальном сближении блоковских взглядов с толстовскими можно говорить лишь там, где понятие «природы» связывается с определенным «нормальным» образом жизни, а понятие «цивилизации» — с разрушением этого исконного порядка. Отзвуки подобных рассуждений, повлиявших, как мы видели, на статьи 1907—1908 гг., слышны и в драме «Песня Судьбы» (1908). Герман, покинувший свой уединенный белый дом на горе, приходит к людям — в современный буржуазный город. Там перед ним предстают страшные картины городской жизни: «кровоточивый нищий, который протянул за подаяньем уродливый обрубок вместо рук» (IV, 121), мальчик, попавший под колесо, безногая женщина и др. Все эти страшные картины неразрывно связаны с высокой техникой, с «великим пиром Культуры» (IV, 129). Эта культура, иронически именуемая «царством прогресса и человеческого гения» (IV, 125), бесчеловечна. В конце демонстрации нового летательного аппарата раздается символически-многозначительный крик: «Машина раздавила человека!» (IV, 126). Этим Блок опять подчеркивает, что так называемое торжество человеческого прогресса — это путь, «на коем человечество *преодолевают все преграды, поставленные ему природой*» (IV, 123), путь *борьбы с природой*. Цивилизация уничтожает и в человеке все «природное», то есть человеческое, прекрасное:

Здесь песней золотою покупают
Достоинство и разум, честь и долг.
<...>

Машиной заменен пытливый дух (IV, 129).

Миру бесчеловечной цивилизации противопоставлена Фаина — Россия. Народное, точнее, крестьянское в Фаине подчеркнуто хотя и отнюдь не реалистическими средствами, но совершенно отчетливо. Оно в ее происхождении (деревенском, раскольничьем), в ее речах, построенных на интонациях фольклора, в ее песнях и сказках старухи-няни.

И все же даже в 1907—1908 гг. отношение Блока к технике, культуре, современному городу — ко всему, что представляет собой результат исторического развития, — отличается от толстовского. Конечно, и сам Л. Н. Толстой в начале XX в. был весьма далек от наивного «русоистского» отрицания пользы науки, техники, промышленности и т. д. Он совершенно ясно понимает, что «очень полезны взрывчатые газы для прокладки путей, но губительны в бомбах, полезно железо для плугов, но губительно в ядрах, тюремных запорах» и что «вопрос о том, полезна или вредна цивилизация, решается тем, что преобладает в данном обществе — добро или зло» (Толстой, 36, 266). И все же в конечном счете Толстой приходит к тому, что сам пытается отрицать, — к мысли о необходимости, чтобы не погубить человечество, «отказаться от части или хоть от всех благ, которые выработала <...> цивилизация» (там же, 267), и вернуться к «естественной», патриархальной жизни.

Иначе подходил к вопросу Блок. Даже наиболее «антиурбанистические» произведения художника — «Песня Судьбы» и цикл «Итальянские стихи» (1909) — не связаны с полным отрицанием города. Ведь не случайно же Фаина «в ту ночь, когда горели деды» (IV, 144), ушла из деревни в город. Здесь, на площадях современного города, Герман слышит ветер — дуновение самой Истории. И хотя потом и Фаина, и Герман покидают город, уходят в бескрайние поля России, где произойдет последняя, настоящая встреча с Родиной — неясно. Во всяком случае, *путь от эгоистического уединения к Родине проходит именно через город*. В «Итальянских стихах» это сложное отношение к результатам исторического процесса, к городу (идущее в какой-то мере еще от цикла «Город»), ярко проявляется в контрастных строках двух стихотворений о Флоренции: «Умри, Флоренция, Иуда» — «Флоренция, ты ирис нежный». И хотя первое относится к буржуазному городу, а второе — к городу искусства, оба определения относятся к миру, созданному не только природой, но и человеком.

Вопрос о том, нужно ли для великой Родины развитие техники, промышленности, оставался для Блока открытым даже в период наибольшего увлечения толстовскими социальными концепциями. Так, 25 сентября 1908 г., в дни постоянных раздумий о Толстом, Блок записывает: «Менделеев и Толстой. Острейшее сомнение (противоречие)» (З. к., 89). Смысл этой записи (где, в отличие от других, Менделеев и Толстой не сближены как выразители народного начала и ненавистники «интеллигенции», а противопоставлены) частично раскрывается в статье «Народ и интеллигенция». Трагедия современной жизни, пишет Блок, «за последнее время выразилась всего резче в непримиримости двух начал — „Менделеевского“ и „Толстовского“, эта противоположность даже гораздо острее и тревожнее, чем противоположность между Толстым и Достоевским, указанная Мережковским» (8, 18). Это высказывание интересно, прежде всего, тем, что представляет собой первую попытку прямой, и вместе с тем позитивной, критики концепций Мережковского. Религиозно-этический подход к творчеству Толстого заменен попыткой проанализировать исторические и социальные воззрения писателя. Мережковский противопоставляет «тайновидца плоти» Толстого и «тайновидца духа» Достоевского — Блок противопоставляет Менделеева как энтузиаста

развития отечественной промышленности Толстому как выразителю идеалов патриархальной жизни. Но решить, чьи взгляды выражают подлинные интересы народа, Блок не может: для него народны и Менделеев, и Толстой. Отсюда и «острейшее сомнение (противоречие)».

В дальнейшем Блок уходит все дальше от идеалов патриархальной жизни (хотя и не идет по «менделеевскому» пути). Даже техника, проклинаясь поэтом за служение бесчеловечному «страшному миру» («Звонки и хрипы автомобилей — ведь это же все от отчаянья — назло. Такими сотворил их Город. Скоро он задушит нас всех» — 3. к. 109), вместе с тем нередко входит в мир его поэтических идеалов. Так, в стихотворении «Комета» (1910) мир «безумствующей мечты» поэта включает в себя и «стальной и ровный» голос поездов, и льющийся в космос свет современных городов, и «полет <...> стальных стрекоз». Близко по смыслу и стихотворение «Ты помнишь? В нашей бухте сонной...» (III, 136) и другие. Наиболее полное поэтическое выражение эти чувства получили, как известно, в стихотворении «Новая Америка» (1913), где будущее России прямо связано с развитием промышленности, с «голосом каменных песен» (III, 269). Сказанное вовсе не означает, что Блок 1910-х гг. приходит (хотя бы только в названных стихотворениях!) к апологии буржуазных путей развития России. Отсталая Русь, по его мнению, должна стать не «второй», а «новой» Америкой. Буржуазный строй никогда не был приемлемым для Блока. «Я (мы) не с теми, — писал поэт, — кто за старую Россию <...> не с теми, кто за европеизм <...> но — за новую Россию <...> или ее не будет, или она пойдет совсем другим путем, чем Европа» (3. к. 127). Речь в стихотворении «Новая Америка» идет, следовательно, о другом: путь к расцвету Родины лежит через развитие техники, промышленности и — шире — через усвоение (а не через «толстовское» отрицание) опыта истории.

Поэтому для Блока 1910-х гг. «естественное» и достигнутое историей часто вообще не противопоставляется. «Страшному миру» противостоят и такие чувства (объявлявшиеся демократической литературой «исконными»), как любовь, единение с природой, ощущение единства с Родиной, революционный гнев и т.п., и такой сложнейший результат истории, как искусство («Итальянские стихи»). Взгляды автора трактата «Что такое искусство?» оказываются Блоку чуждыми.

В итоге Блок 1910-х гг. колеблется между отрицанием «теорий прогресса» — и верой в поступательное движение истории (предисловие к поэме «Возмездие», 1919). Отсюда же — стремление разделить достижения истории на внешние, ложные — «цивилизацию» — и подлинно человеческие — «культуру» («Крушение гуманизма», 1919, и др.). Эти сложные мысли Блока не сведены воедино, противоречивы. Это естественно: подлинный историзм в те годы мог быть достигнут лишь с позиций столь далекого Блоку исторического материализма. Тем не менее очевидно, что влияния утопически-патриархальных идеалов Толстого, привлечших Блока в 1907—1908 гг. силой отрицания буржуазного строя, в дальнейшем преодолеваются. Конечно, социальные представления Блока всегда будут неизмеримо аморфнее толстовских. Но если положительная программа Толстого принимает лишь движение

назад, к патриархальным общественным отношениям, то Блок 1910-х гг. связывает свои надежды с поступательным движением истории.

Пока речь шла о воздействии на Блока политико-социальных концепций Толстого, постоянно подразумевалось позднее творчество великого писателя, в первую очередь статьи 1900-х гг. и столь высоко оцененное Блоком «Воскресение». Иначе обстояло дело с влиянием на Блока философских взглядов Толстого. Стихийный материализм позднего Толстого был мало созвучен блоковским настроениям 1907—1908 гг. Неизмеримо ближе для Блока оказались объективно-идеалистические представления о ходе истории, высказанные автором «Войны и мира». Речь идет, в первую очередь, о понимании исторического процесса как стихийного, то есть объективного, не зависящего от воли отдельной личности. История для Толстого «Войны и мира» — «бессознательная, общая, роевая жизнь человечества», в которой «действия Наполеона и Александра <...> так же мало произвольны, как и действие каждого солдата». Носителем так понимаемого «духа истории» оказывается народ, «деятельность всех людей». Вместе с тем, отказываясь от субъективистских, романтических представлений о роли личности и не принимая никаких иных, Толстой приходит к выводу о принципиальной непознаваемости причин движения народов: то или иное историческое «событие должно было совершиться только потому, что оно должно было совершиться» (*Толстой*, 11, 6, 5; 12, 322).

«Войну и мир» Блок вновь перечитывает в 1909 г. — в дни поездки по Италии и тяжелых раздумий о судьбах современной цивилизации. Чтение производит на Блока чрезвычайно сильное впечатление и наводит на мысли о смысле жизни — своей и окружающих его людей: «Волнение идет от „Войны и мира“ (сейчас кончил второй том), потому распространяется вширь и захватывает всю мою жизнь и жизнь близких и близкого мне» (З. к. 118). Итогом размышлений, связанных с эпопеей Толстого, было, во-первых, представление о современной политике как сфере никчемной деятельности ничтожных людей, мнящих себя двигателями истории и совершенно не видящих подлинных пружин исторического развития. Бесспорно, навеянное образами Наполеона, Сперанского и др., это убеждение, как мы уже говорили, свидетельствовало не о принципиальной «аполитичности» Блока, а о разочаровании в либеральном политиканстве кадетского толка⁵⁵. С другой стороны, «Война и мир» вновь возрождает у Блока надежды на народ как силу, могущую вывести Родину к торжеству «человеческого» над реакцией: «Днем писал маме, о, если бы немцы взяли Россию, а теперь, под влиянием сна Пьера („Война и мир“) еще один исход. Все то же — „народ“, „они“ (во сне Пьера и наяву). Может быть, Россия и есть торжество „внутреннего человека“, постоянный укор человеку „внешнему“» (З. к. 122). Если поздние произведения Толстого толкали Блока к размышлениям об *интересах* народа, то при чтении «Войны и мира» тема народа обернулась вопросом о *движущих силах истории*. Как видно из приведенной цитаты, Блок, вслед за Толстым, связывает ход истории с движениями масс, а не с субъективными намерениями личности. Так возникает (еще до последнего чтения «Войны и мира» в 1909 г., но под явным влиянием этого произведения, прекрасно знакомого Блоку и раньше) чрезвычайно важная для позднего Блока мысль о стихийности ис-

торического процесса. Правда, образы «стихий» входят в творчество Александра Блока до приведенных высказываний о «Войне и мире» и вначале находятся вне круга «толстовских» размышлений о роли народа. В цикле «Снежная маска» (1907), где впервые встречается этот образ, он еще достаточно неопределенен. «Стихия» здесь — то субъективное состояние души поэта, бушующие в ней страсти, которые вызывают метели внешнего мира («Я какие хочешь сказки / Расскажу, / Я какие хочешь маски / Приведу», «Ты — стихов моих пленная вязь» — II, 240, 212), то свойство внешнего мира, врывающегося извне в душу поэта («Открыли дверь мою метели, / Застыла горница моя, / И в новой снеговой купели / Крещен вторым крещеньем я» — II, 216). Но начиная с цикла «Вольные мысли» (1907) образ стихии становится более определенным. Стихия, «ветер» — объективное, внеличностное начало. Человек может понять его и может не услышать этого зова жизни. Поэт мечтает «песни петь и слушать в мире ветер». В «Песне Судьбы», где, как уже говорилось, размышления над произведениями Толстого оставили наиболее глубокий след, понятие «стихий» уже прямо сближено с представлением о народе. Идя по пути, указываемому ветром, Герман приходит к Фаине — России. Правда, Фаина — сегодняшняя Россия — сама изнемогает от «тишины» и молит: «Бури! Бури!» Но если буря, ветер, стихия вырвется наружу — она проявится прежде всего в Фаине, через нее. Поэтому-то для Германа выход на широкую дорогу истории — это путь к последней, окончательной встрече с Фаиной. Еще ближе к толстовским размышлениям о «стихий» статьи о народе и интеллигенции, и особенно, конечно, статья «Стихия и культура». «Стихия» здесь — понятие многозначное (как и все блоковские «термины-образы») и включает в себя не только представление о «природном», «естественном» как противопоставленном «искусственной» жизни интеллигенции. «Стихия» — это еще и объективное начало истории, перед которым бессильны разум и воля «культурной личности». Личное — ничто перед стихией. Поясняя эту свою мысль, Блок не случайно вспоминает «Войну и мир» Л. Толстого: «Цвет интеллигенции, цвет культуры пребывает в вечном <...> сне». И «вдруг, в минуту истории, когда Толстой пишет „Войну и мир“ <...> отклоняется в обсерватории стрелка сейсмографа». И тогда-то и обнаруживается бессилие личного начала перед объективным ходом жизни: «Перед лицом разбушевавшейся стихии приспущен надменный флаг культуры». Проявления «стихий» многообразны: это и подземные сейсмические силы, и «другая, такая же страшная, не подземная, а земная стихия — народная» (8, 25, 26). Люди народа — «стихийные люди» (ср. Наташу Ростову, Платона Каратаева, рядовых участников Бородинского сражения в «Войне и мире»). Они являются бессознательными носителями духа истории. Именно через них осуществится и переход от настоящей России к России будущего.

Блок (как и Толстой в «Войне и мире») не отвечает на вопрос, каковы причины, приводящие в движение народы. Не принимая материалистического объяснения законов общественного развития (ср. в той же статье иронические слова об «истории, той самой истории, которая, говорят, сводится попросту к политической экономии» — 8, 23), Блок далек и от каких-либо иных решений⁵⁶. Он сознательно ограничивается констатацией того, что законы

истории не зависят от воли человека и что проявляются эти законы через стихийное движение народов, чьи интересы крайне далеки от интересов современной «интеллигенции», отделены от них «недоступной чертою».

И все же Блок, что вполне естественно, не может ограничиться одной констатацией враждебности «народа» и «интеллигенции», бессилия личности перед «стихией». Причисляя себя к «интеллигенции», он напряженно ищет выхода на широкие дороги истории, к «народу». И здесь происходит последняя (для периода 1907—1908 гг.) «встреча» с Толстым.

Как известно, излюбленной мыслью Толстого, пронизывавшей все его произведения от «Казачков» до статей 1900-х гг., было представление о двух путях к нравственному совершенству. Один — для людей из народа. Собственно, это даже и не путь, поскольку сам народ, в своем существе, — уже высокая нравственная норма. Человеку из народа надо лишь оставаться самим собой — стихийным членом человеческого «роя», не поддаваться «власти тьмы», вырывающей его из «естественной» патриархальной жизни. Другой путь — для людей, принадлежащих к среде, уклонившейся от «природы», к среде ложной, извращенной. Для них путь к нравственному идеалу (чрезвычайно трудный, порой — в «Казачках», например, — совершенно невозможный и все же единственно реальный!) — это моральное самоусовершенствование, приближение к народу через отказ от эгоизма помещичьей, светской, политической и т. д. жизни. А отказ от эгоизма мыслится Толстым как аскетическая жертва внешними материальными благами ради торжества «внутреннего человека»: «Только жертвой благами этой жизни движется вперед человечество» («Единое на потребу», 1905; *Толстой*, 36, 202). Эти представления Толстого оказали на Блока двоякое воздействие.

Во-первых, ему была очень близкой толстовская мысль о нравственном самоусовершенствовании как совершенствовании *личном*, о личной ответственности человека за борьбу со злом жизни. Мысль эта проходит красной нитью через записные книжки и письма Блока 1907—1908 гг., обуславливая уже отмеченную выше высокую оценку замысла «газеты одиноких». Если с политической стороны «одиночество» означало для Блока разрыв с либерально-буржуазным окружением, то с этической оно было реализацией одного из центральных положений толстовского нравственного учения. Толстой писал: «Каждому человеку нашего мира и времени» необходимо «на минуту остановиться в своей деятельности, забыть то, чем его считают люди: императором, солдатом, министром, журналистом <...> Прежде чем я император, солдат, министр, журналист, — должен ответить себе всякий человек нашего времени и христианского мира, — прежде всего я человек». Именно в том, чтобы каждый человек перестал быть членом *несправедливого общества* и стал «отдельным человеком», — «самое верное и несомненное избавление людей от всех бедствий» (*Толстой*, 36, 119, 120). Только порвавший с ложным обществом человек может стать членом нормального общества. Таков же смысл блоковских слов о том, что «одиноким — *tabula rasa*. Искать людей. Написать доклад о единственном возможном преодолении одиночества — приобщение к народной душе» (З. к. 88).

С другой стороны, Блок соприкасается с Толстым и в понимании нравственного облика человека, идущего путем истины.

Далекий от марксистского, материалистического представления о классовой борьбе, Блок, естественно, ищет, в первую очередь, нравственных путей к «народу». Путь же (очень нечетко намеченный — и Блок этого не скрывает!) состоит в том, чтобы «полюбить Россию» («Народ и интеллигенция»). А для этого необходимо «отречься от себя», «от своего эгоизма» («Ирония»), «стать больше себя» («Душа писателя», 1909). Мысль эта, разумеется, приходит к Блоку не только через Толстого, она не случайно выражена в приведенных цитатах (кроме последней) словами Гоголя, Ибсена и Вл. Соловьева. Но она приходит и через Толстого — не случайно свое требование нравственного совершенствования с целью приблизиться к народу Блок определяет как «духовную диету» («О современном состоянии русского символизма», 1910).

Еще явственнее связь мыслей о нравственном совершенствовании с кругом «толстовских» представлений ощущается в стихотворении «Май жестокий с белыми ночами...» (1908). В. Н. Орлов совершенно справедливо говорит о дословной близости последних строк этого стихотворения:

Но достойней за тяжелым плугом
В свежих росах поутру идти, —

с концовкой статьи «Солнце над Россией». Можно лишь добавить, что в обоих случаях, по-видимому, образ «землепашца» Толстого навеян впечатлениями от картины И. Репина, которую Блок видел в Третьяковской галерее еще в 1902 г.

Значительно важнее, однако, что именно толстовский путь — путь тяжелого крестьянского труда — Блок рассматривает как самый «достойный», нравственный. Это позволяет включить в круг «толстовских» настроений (конечно, не в буквальном, а в широком смысле слова) и целый ряд других стихотворений 1907—1908 гг., где говорится о жертве, тяжелом труде, отречении от эгоизма как о единственно возможном для самого поэта пути. Эти настроения впервые мелькают уже в 1906 г. В стихотворении «Холодный день» безнадежно тяжелый, «проклятый» труд героя и героини этого стихотворения, их отказ от радостей жизни:

Нет! Счастье — праздная забота,
Ведь молодость давно прошла.
Нам скоротает век работа,
Мне — молоток, тебе — игла (II, 191) —

вместе с тем есть путь к «людям». В 1907 г. эти настроения усиливаются. Путь к родине — через страдание, «распятие» («Осенняя любовь. 1»); самое высокое наслаждение — «уродский горб» за «долгой и честной работой, за долгим и честным трудом» и сознание, что «другим будет сладко» («Заклятие огнем и мраком. 10»). Эту мораль аскетизма, сурового нравственного долга, жертвы сам Блок считает народной. Отвечая в письме матери на критику Н. Клюевым «Вольных мыслей» за «индивидуализм» и «аморализм», Блок пишет: «Клюев мне <...> пишет <...> и не то, что о „порнографии“ именно, а о более сложном чем-то», что сам поэт считает «самым ценным в них», то есть в народе⁵⁷ Сразу же после этих слов следует упоминание Л. Н. Толстого как человека, чьи взгляды близки к народному пониманию нравственного.

И все же органически принять толстовскую этику жертвы, аскетизма Блок не может. Еще в юности поэт постоянно размышляет о глубоком родстве этического и эстетического⁵⁸. Мысли эти вначале получают мистическую окраску (образ Прекрасной Дамы), затем оттесняются (хотя и не окончательно) субъективистским отрицанием этики во имя эстетики (ряд стихотворений из «Распутий», «Города», цикл «Снежная маска» и др.). Но именно в конце 1907 — в 1908 г. они возникают с новой силой как потребность жизни не только нравственной, но одновременно и яркой, прекрасной⁵⁹, как моральное оправдание права человека на земное счастье («Вольные мысли»). Все это, конечно, весьма далеко от аскетической морали Толстого. Здесь и возникает характерное для позднего Блока противоречие. Борьба с аскетической моралью у Блока неизменно дает «крен» к индивидуализму⁶⁰, а попытки преодолеть декадентский субъективизм и индивидуализм — «крен» в сторону этики самоотречения и жертвы. Полнокровный, жизнеутверждающий, «ренессансный» блоковский герой или одинок («Вольные мысли»), или, сливаясь с народом в пламенных и страстных хороводах:

С ума сойду, сойду с ума,
Безумствуя, люблю <...> и т. д. —

(«Заклятие огнем и мраком. 9» — II, 281)

он тем самым молча принимает современную, реальную жизнь за «норму», «примиряется» с ней только за то, что она — земная, посюсторонняя, а не мистически бесплотная:

Принимаю тебя, неудача,
И удача, тебе мой привет,
В заколдованной области плача,
В тайне смеха — позорного нет.

Принимаю <...>
Окрыленный простор поднебесий
И томления рабских трудов (II, 272).

А как только встает вопрос о борьбе со «страшным миром» и о приобщении в этой борьбе «интеллигента» к интересам «униженных», — Блок не может увидеть иного пути, кроме «толстовского».

Интересно, что и самого Толстого Блок ощущает и как образец самоотречения, как человека, указавшего людям «достойный» путь — «с тяжелым плугом», и как ярчайшую, самобытную личность — Гения. Ведь в обеих статьях о Толстом он противостоит реакции и вдохновляет современников на борьбу с ней именно потому, что он величайший Гений современности. Сама яркость личности, *яркое выражение человеческого в человеке* противопоставляет его «подземным» силам. А «свежие росы» делают его тяжелый нравственный путь и путем прекрасным. Это двойное колебание было результатом неудовлетворенности Блока любой формой идеалистической этики и вместе с тем — невозможности противопоставить ей материалистическое понимание морали.

Не умея найти «синтеза» этих двух подходов к этике, Блок колеблется между двумя разными решениями, и они противоречиво сосуществуют в его лирике не только конца 1900-х гг., но и последующего десятилетия. При

этом, однако, в 1910-х гг. каждое из этих решений оказывается и связанным, и не связанным с Толстым. Из прославления самоограничения, «духовной диеты» рождается «Соловьиный сад» (1915), отчасти — «Роза и Крест» (1912). Но отсюда же — характерное для Блока и неприемлемое для Толстого переосмысление жертвы как революционной:

Пройдет весна — над этой новью,
Вспоенная твоею кровью,
Созреет новая любовь...

(«Я ухо приложил к земле...» — III, 86)

Это путь отвержения эгоистического счастья «красивых уютов», путь «смирения» во имя борьбы за счастье «униженных». На этом пути будут созданы цикл «Ямбы» и концовка поэмы «Двенадцать».

Из прославления права человека на земное счастье вырастает в 1910-х гг. понимание «цыганского», и здесь тоже произойдет своеобразная «встреча» с Толстым.

Таков круг идей, так или иначе связанных с именем Толстого и отразившихся в творчестве Блока 1907—1908 гг. В дальнейшем интерес Блока к Толстому не исчезает уже никогда. Так, поэт читает новые появляющиеся в печати статьи Л. Н. Толстого⁶¹, обращая внимание матери на наиболее близкие ему (Блоку) по настроениям⁶². Блок глубоко взволнован в дни ухода⁶³ и смерти⁶⁴ Толстого. 16 ноября 1910 г. он посещает заседание Религиозно-философского общества, посвященное памяти великого писателя⁶⁵. И однако 1909—1910 гг. — время явного отхода от круга «толстовских» настроений. Это и понятно. В самые глухие годы реакции автор «Итальянских стихов», полностью отвергая буржуазную действительность, вместе с тем не верит и в действенность борьбы с ней, считая, что «лишь в легком челноке искусства от скуки жизни уплывешь» («Флоренция. 6», 1909). Но и в искусстве вкусы поэта изменяются: он отходит от свойственного ему в 1907—1908 гг. напряженного интереса к демократическим традициям реалистической литературы. В статье «О современном состоянии русского символизма» (1910) Блок связывает вновь свои творческие надежды с символизмом, утверждая, что «солнце наивного реализма закатилось». В эти годы Блок пытается увидеть «ограниченность» и толстовского реализма, критикуя его с весьма противоречивых, во многом субъективистских позиций. Так, мысль Блока: «Искусство есть только космос — творческий дух, оформливающий хаос (душевный и телесный мир)»⁶⁶ — включает в себя борьбу с декадентским стремлением подчеркнуть в искусстве непознаваемость, хаотичность мира. Но она же подразумевает и представление о том, что реальный мир действительно хаотичен, а «космос», закономерность в него вносит сам человек. Поэтому, считает Блок в 1909 г., искусство должно не отображать мир в его реальном многообразии, а создавать его «математические» формулы, вносимые в жизнь «творческим духом» художника. С этих позиций Блок критикует весь (кроме Пушкина) реализм XIX в., и в первую очередь Толстого и Достоевского. Особенности возражения вызывает у поэта психологизм — «„разлитое море“ бесконечной психологии»⁶⁷, которое якобы не помогает понять законы жизни,

а создает «гениальную путаницу»⁶⁸. Реалистическому психологизму противостоит позитивистски истолкованный идеал «научного искусства» (проза В. Брюсова, романы Г. Уэллса и даже... «Стереоскоп» А. П. Иванова), якобы вносящего в мир «строгую математичность»⁶⁹. Блок утверждает: «Наши великие писатели (*преимуц[ественно] о Толстом и Достоевском*) строили все на хаосе („ценили“ его), и потому получался удесятенный хаос, то есть они были плохими художниками. Строить космос можно только из хаоса»⁷⁰.

Из произведений Л. Н. Толстого Блок в эти годы продолжает оставаться наиболее близким лишь «Война и мир». Поэт сдержанно отзывается как о романе «Анна Каренина», критикуемом опять-таки за «психологическую путаницу» (З. к., 106), так и о публицистике Толстого — статье «Христианство и смертная казнь»⁷¹. Даже роман «Война и мир» кажется Блоку «устаревшим»: неторопливость, «блистательность, вальяжность», «плавность» повествования не подходят для отображения темпов сегодняшней жизни, считает Блок (З. к., 131).

Однако к 1911—1913 гг. относится новое оживление интереса к творчеству Л. Н. Толстого. Внешне оно было вызвано чтением первых посмертных изданий Толстого: писем⁷², томов из Собрания сочинений⁷³, не опубликованных при жизни художественных произведений, выпущенных цензурой мест из «Хаджи Мурата»⁷⁴ и т. д. По существу же это второе сближение Блока с кругом толстовских идей совпало с окончанием эпохи столыпинской реакции и с новым взлетом социальных интересов поэта. Эта вторая «встреча» с Толстым не была связана с восприятием столь широкого круга новых для поэта толстовских идей, как первая. Во многом сейчас происходит просто возрождение забытых в 1909—1910 гг. настроений 1907—1908 гг. Так, 13 ноября 1911 г. Блок записывает: «Гениальнейшее, что читал — Толстой „Алеша Горшок“»⁷⁵. Запись эта, безусловно, связана с размышлениями о сущности характера русского народа. Перечитывая 22 ноября 1911 г. «Фальшивый купон», Блок испытал прилив «мучительного стыда» за ложь современной (да и своей) жизни⁷⁶. Чтение произведений Толстого сопровождается новой волной антиурбанистических настроений⁷⁷ и вместе с тем, как и раньше, отказом от идеала патриархальной жизни («Лучше вся жестокость цивилизации, все „безбожие“ „экономической“ культуры, чем ужас призраков — времен ушедших»)⁷⁸. Множество записей посвящено вновь появившимся мыслям о «мучениях человека»⁷⁹ в современном обществе и о том, что путь к нравственному возрождению лежит через возрастание чувства личной ответственности: «Сквозь все „фальшивые купоны“ проходить можно только собственной тяжестью, весом»⁸⁰ и т. д. и т. п.

Однако в эти годы мы встречаем и новое в интересе А. Блока к творчеству Толстого. В первую очередь, это интерес к толстовскому реализму (психологизму, в частности), не выступавший в 1907—1908 гг. на первый план. Если критика «психологизма» была для Блока 1909—1910 гг. критикой Толстого, то теперь чтение Толстого (конечно, наряду с другими общественными и литературными факторами, например с увлечением театром Станиславского) вновь приводит поэта к мыслям о необходимости «реальности» и прогрессивности реалистического искусства. Так, 30 октября 1911 г. Блок записывает в дневнике: «Мы ругали „психологию“ оттого, что переживали

„бесхарактерную“ эпоху <...> Эпоха прошла, и, следовательно, нам опять нужна вся душа, все житейское, весь человек <...> Возвратимся к психологии <...> Назад к душе, не только к человеку, но и ко „всему человеку“ — с духом, душой и телом, с житейским — трижды так»⁸¹.

Интерес к психологии, как видим, идет рядом с интересом к быту («жизне- житейскому»), а весь круг вновь возникших интересов оценивается как возвращение «к человеку»: реализм для Блока — не сумма приемов, а художественное выражение идей гуманизма, человечности. Любопытно, что «толстовские» мысли о личной ответственности теперь поворачиваются для Блока отказом считать себя символистом или участником каких-либо направлений модернистского искусства 1910-х гг. «Надо <...> показать свое печальное человеческое лицо, а не псевдо-лицо несуществующей школы»⁸². Антитеза «человек — член несправедливого общества» приобретает новый вид: «человек — участник отживших свой век „ложных“ литературных группировок». Эта мысль пронизывает дневник 1911—1913 гг., отражается в переписке поэта⁸³ и т. д.

Конечно, само собой разумеется, что художественный метод Блока 1910-х гг. весьма далек от толстовского реализма. Социальное и психологическое в лирике Блока соотносятся не как причина и следствие, а как параллельные проявления некоего объективного, но духовного начала мира — «мировой души», «духа музыки» и т. д. Подобное построение образа, не будучи реалистическим, вместе с тем, однако, было полностью лишено элементов субъективизма: внимание художника обращалось не на «иные миры» (как в «Стихах о Прекрасной Даме») и не исключительно на авторское «я» (как в «Снежной маске»), а на реальную действительность в ее многообразии. Это дает возможность Блоку 1910-х гг. обращаться (не соединяя их воедино по принципам реалистической эстетики!) то к изображению быта (например, в поэме «Возмездие»), то — чаще! — к показу человеческой психологии (например, в стихотворении «Женщина», 1914).

Еще непосредственнее связаны с кругом «толстовских» настроений «цыганские» мотивы в лирике Блока 1910-х гг. Подобное утверждение может, на первый взгляд, показаться произвольным: исследовательская традиция связывает «цыганщину» позднего Блока с Ап. Григорьевым, и такое сопоставление имеет бесспорные основания. В поэзии Ап. Григорьева Блок находил поэтическое выражение той сложной диалектики бурных душевных переживаний, то сочетание настроений «буйного похмелья» и «горького веселья»⁸⁴, которое он считал свойством, близким русскому национальному характеру. Однако понимание «цыганского» у Блока имеет и иной источник. Если толстовскую этику самоотречения, аскетизма Блок принимал скорее умом, чем эмоционально, скорее как замену иных, неясных для поэта, но более привлекательных путей к народу и России, то в огромном наследии Толстого он находил и иное, неизмеримо более близкое ему решение волновавших его вопросов. От «Двух гусаров», через деда Ерошку в «Казаках», через совсем не по-каратаевски «стихийную» и «роевую» натуру Наташи Ростовской, через ряд сцен в «Анне Карениной» до «Живого трупа» и «Хаджи Мурата» протянулась цепь образов, смысл которых никак не совместим с утверждением морали жертвы и аскетизма. Герои этого типа — от Турби-

на-отца до Феди Протасова — прекрасны не самоограничением, а яркостью, сложностью, страстностью их натур, следованием зову «живой жизни». Оправданием героев этого ряда⁸⁵ была обычно принадлежность их к не подлежащей нравственному суду «стихийной», «роевой» жизни народа (как в узком — казак Ерошка, — так и в широком — национальное начало в характерах Турбина-отца, Наташи Ростовской — значении этого слова). В «Живом труп», однако, Федя Протасов оправдан не только с позиций антропологического представления о природе человека, не только как самый «естественный» и, следовательно, самый человеческий герой драмы. Он оправдан и социально: не имея сил пойти по самому лучшему жизненному пути — «быть героем», он не пошел и по худшему — «увеличивать ту пакость, в которой живешь». Федя не стал «человеком государства». Его падение и сама гибель — форма неприятия лжи современного общества. И в этом он неизмеримо благороднее не только судящих его (по отношению к «судящим» права и Анна Каренина!), но и более — с позиций отвлеченной морали — нравственных, чем он, «добродетельных» Каренина и Лизы.

Весь этот круг представлений оказался чрезвычайно близким А. Блоку. Еще в конце 1900-х гг., до знакомства с драмой Л. Толстого, у Блока мелькают мысли о том, что из числа современных интеллигентов наиболее «национален» сейчас герой, органически не принимающий существующего и вместе с тем не знающий путей к будущему, идущий путями сложными, запутанными, часто ошибочными и вовсе не «нравственными», а порочными. Он «большую часть жизни не знает ничего. Только надеется на какую-то Россию, на какие-то вселенские ритмы страсти: и сам изменяет каждый день и России, и страстям», — подобно герою неосуществленной пьесы Блока (З. к., 96). Этот герой по-своему близок к народу, но не к народу-идеалу, а к сегодняшней России, тоже запутавшейся, потерявшей, «изменяющей» себе самой. Но как в сегодняшней Руси есть Русь будущая, так и в этом герое есть правда совместного с Родиной пути. Такие мысли о современном герое были совершенно естественными у художника, не приемлющего «страшного мира», отвергающего все известные ему «рецепты» изменения действительности — от мистических чаяний «первого тома» до политической борьбы буржуазных либералов — и вместе с тем не знающего никаких более действенных выходов. С новой силой эти настроения возникли в конце периода реакции. Концепции «Живого трупа» оказались поэтому чрезвычайно близки поэту. «Живой труп» был впервые напечатан 23 сентября 1911 г. в газете «Русское слово», постоянно в это время бывшей в круге внимания поэта⁸⁶. Этим же периодом — «осень 1911» — помечено и начало работы над стихотворением «Да. Так диктует вдохновенье...» цикла «Ямбы». Оно представляет собой почти точную передачу смысла известного монолога Феди Протасова: «Всем ведь нам в нашем круге, в том, в котором я родился, три выбора — только три: служить, наживать деньги, увеличивать ту пакость, в которой живешь. Это было мне противно <...> Второй — разрушать эту пакость; для этого надо быть героем, а я не герой. Или третье: забыться, пить, гулять, петь. Это самое я и делал» (Толстой, 34, 75—76). У героя блоковского стихотворения (то есть у героя поэмы «Возмездие») — те же возможности:

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

Отрицая и первый выход, стоявший перед Федей Протасовым, — «вернуться в красивые уюты» («Земное сердце стынет вновь...», 1911 — 6 февраля 1914) — и не видя пока иных конкретных путей к будущему, Блок естественно приходит к выводу о правоте героя «протасовского» типа:

Заройся в землю — там замри,
Всю жизнь жестоко ненавидя
И презирая этот свет,
Пускай грядущего не видя, —
Дням настоящим молвив: *нет!* (III, 93)

Эта же мысль — и в плане продолжения поэмы «Возмездие», также относящемся к 1911 г.: «Человек, опускающий руки и опускающийся, прав. Нечего спорить против этого. Все так ужасно, что личная гибель, зарывание своей души в землю — есть право каждого. Это — возмездие той кучке олигархии, которая угнетает весь мир» (III, 495).

В этой связи нельзя не вспомнить и другого наброска — содержания драмы «Нелепый человек» (9 декабря 1913 г.). История героя этой несозданной драмы, бесспорно, автобиографична. Но она живо напоминает и историю Федей Протасова: это путь от «чистой» любви к «падению» и смерти. «Падение» же как по внешним формам проявления («город, ночь, кабак, цыгане») ⁸⁷, так и по внутренним мотивам («постоянное опускание рук — все скучно и все ничем») ⁸⁸ близко к герою «Живого трупа». Главное же — сам облик героя, у которого все — «живое», все «богато — и легко, и трудно», который «говорят — развратник» («вечная сплетня, будто расходится с женой») ⁸⁹, а по сути — большой, прекрасный человек. Совершенно не объяснимая логически, «безнравственная» с точки зрения пошлой морали, история этого человека богата, «как жизнь сама» ⁹⁰. Непонятная «всем», она понятна женщинам (девушка за оградой — его «на всю жизнь»; «когда он умер <...> только одна женщина рыдает — безудержно»). Именно сложный, «пропавший» и «безнравственный» герой — самый прекрасный, так как один он постоянно чувствует пустоту и подлинную нелепость окружающего. Сложный герой выше прямолинейно-«добродетельного», так как его запутанные дороги ближе к путям Родины, его характер глубоко национален. И вместе с тем «нелепый человек» — действительно человек, не реализовавший своих богатых возможностей, «сгоревший» без цели. Все это, от общей концепции до деталей (ср., например, всеобщее осуждение Федей и отношение к нему Саши, Маши, даже — Лизы), не может не напомнить именно «Живой труп».

Близко к толстовской драме и понимание народного, прекрасного. Еще в 1907 г. Блок соединяет понятие народного и «цыганского»: цыганкой называют Фаину в «Песне Судьбы», о красавице-цыганке, противопоставленной мещанству, он пишет в записной книжке (с. 73) и в предисловии к сборнику «Земля в снегу» (1908). Но пока что в лирике Блока в понятие «цыганского» включается или страсть как мечта, как «вольная воля», дости-

жимая лишь в поэтических снах, противопоставленная пошлой действительности, или страсть как гибель, образ бессмысленно догоревшей жизни («Опустись, занавеска линиялая... 1908; «Когда-то гордый и надменный...», 1910) или не знающей своих путей Фаины. В этом смысле в дневнике 1911 г. (30 октября) «человеческому», земному противопоставлены «цыганские сны», которыми «можно только сгорать»⁹¹. Однако в дальнейшем смысл «цыганских» образов у Блока несколько меняется.

29 марта 1912 г. Блок смотрит «Живой труп». Постановка производит на него большое впечатление (особенно игра Станиславского) и запоминается до деталей⁹². Не приняв игры исполнителей ролей цыган («А цыгане — разве это цыгане? Нет, цыгане не таковы»)⁹³, Блок, очевидно, был под сильным впечатлением самих этих образов толстовской драмы. По крайней мере, через два дня (одновременно с записью о просмотре пьесы) Блок выражает в письме к Н. Н. С[кворцовой] мысли, несомненно навеянные образами цыган в «Живом трупе»: «Мир прекрасен и в отчаянии — противоречия в этом нет. Жить надо и говорить надо так, чтобы равнодействующая жизни была истовая цыганская, соединение гармонии и буйства и порядка и беспорядка. Иначе — пропадешь. Душа моя подражает цыганской, и буйству и гармонии ее вместе, и я пою тоже в каком-то хору, из которого не уйду»⁹⁴.

Теперь «цыганское» — это понятие, не противостоящее реальному миру. Это сама реальная жизнь во всей ее противоречивости, в ее радостях и горестях. Ярко ощущая в 1910-х гг., что все надежды человека связаны с землей, с реальностью, а не с «мистикой» и вместе с тем не желая ни в малой степени примиряться со злом этого мира, Блок формулирует свое новое сложное отношение к миру словами: «Мир прекрасен и в отчаянии» — и выражает его в «цыганских» образах уже иной, чем в 1908—1909 гг. тональности. Теперь это не «безумная, сонная, и прекрасная, и отвратительная мечта» («Когда-то гордый и надменный... 1910), а «невозможное счастье» живой жизни, полной противоречивых страстей («Натянулись гитарные струны... 1913). Таков же смысл цыганских образов цикла «Кармен», где говорится именно о сложности, противоречивости жизни: «Мелодией одной звучат печаль и радость» («Нет, никогда моей... 1914), но не о бессмысленности и отвратительности ее.

«Цыганские» образы отражают отношение Блока не только к реальной, «посюсторонней» действительности, но и к «народу» (к «хору», в котором он поет) и к вопросам этики. Противоречия жизни — это и противоречия сегодняшнего — не идеального, а реального — народа, который и прекрасен, и унижен, и «венец земного цвета», и «вбитое в землю» «человеческое создание» одновременно. Слияние с таким народом — это слияние в общих страданиях, блужданиях, быть может, гибели; оно не предполагает в человеке знания истинных путей к будущему, так как они неизвестны и этому реальному народу. Такое слияние не предполагает аскетической «духовной диеты»: это общее, «в хору», «горькое веселье» сегодняшней жизни, «буйство и гармония» чувств. Именно поэтому, говоря о «нелепом человеке» «протасовского» типа, Блок отмечает «цыганщину в нем»⁹⁵.

Этот круг представлений, конечно, не адекватен трактовке образов цыган в «Живом трупe». Для Толстого цыганские песни — «это степь, это десятый век, это не свобода, а воля» (Толстой, 34, 22)⁹⁶, то есть мир вольной и поэтической жизни патриархального прошлого. Потому они и пробуждают в душе «восторг» стремления к «настоящему» — к настоящей, а не «искусственной» жизни. Для Блока «цыганское» — характеристика как раз не идеальной, а реальной жизни в ее противоречивом многообразии, в ее падениях и порывах. А «восторг» — состояние, пронизывающее дневниковые записи Блока 1910-х гг.⁹⁷, — это сложное и мучительное чувство приобщения поэта к реальности, к сегодняшнему народу. В реальной жизни так много страшного, с чем поэт теперь (в отличие от периода «второго тома») ни в малой степени не хочет примиряться! И все же только через реальность — путь к будущему, которым «одним стоит жить».

Итогом пути Блока были годы революции. Поэтому именно в период статьи «Интеллигенция и революция», поэм «Двенадцать» и «Скифы» наиболее отчетливо выявились и те прогрессивные тенденции, которые шли от дореволюционного творчества Блока. Заметки Блока о Толстом в 1917—1921 гг. не очень многочисленны и часто носят чисто деловой характер, связанный с издательской работой⁹⁸ и с вопросами репертуара⁹⁹. Однако во всех блоковских размышлениях тех лет мы находим отзвуки мыслей, возникших когда-то под влиянием творчества великого писателя. Да и сам Блок, вспоминая годы своей жизни перед Октябрем, к числу важнейших впечатлений относит полученные от толстовских произведений, в частности, от посмертных публикаций в «Летописи»¹⁰⁰. Он вновь перечитывает Толстого¹⁰¹.

В статьях и поэмах 1918 г. вновь возникает и максималистское отрицание старой России, и максималистское требование к Октябрю — «переделать все» («Интеллигенция и революция», 1918). Здесь же — уже на новом этапе и значительно видоизмененные — опять возникают мысли об истории как объективном процессе («стихии»), не зависящем от воли личности и проявляющемся через движение народных масс («Ветер поднимается не по воле отдельных людей», — пишет он в статье «Катилина», 1918)¹⁰². И сразу же Блок вспоминает о тех, кто умел слушать «стихию»: «Музыкальные звуки нашей жесткой природы всегда стояли в ушах у Гоголя, у Достоевского, у Толстого». Эта же мысль затем почти дословно повторяется в статье «Крушение гуманизма» (1919).

Вместе с тем те существенные расхождения с мировоззрением Толстого, которые были ощутимы уже в 1907—1908 гг., особенно заметными стали в 1918—1919 гг. Блок глубоко чувствует, что толстовский «максимализм» потенциально революционен. Поэтому именно Толстого поэт вспоминает среди тех, кто мечтал о будущей России: «Великие художники русские — Пушкин, Гоголь, Достоевский, Толстой погружались во мрак, но <...> они верили в свет <...> они знали, что рано или поздно все будет по-новому, потому что жизнь прекрасна» («Интеллигенция и революция»; 8, 49). Поэтому Блок утверждает, что в дни революции Толстой понял бы сторонников нового. Опирируя «толстовскими» понятиями «природы» и «цивилизации», Блок ут-

верждает, что именно революция «естественна» и потому она была бы неизмеримо ближе Толстому, чем охрана «цивилизации»: «...Кто обносил решеточкой могилу этого чудака? Кто голосит о том, чтобы над этой могилой не „надругались“? А почему вы знаете, может быть, рад был бы Лев Николаевич, если б на его могиле поплевали и побросали окурков? Плевки — божьи, а решеточка — не особенно» («Интеллигенция и революция»; 8, 51)¹⁰³ Однако при этом Блок намеренно пишет об объективном смысле творчества Толстого, а не о тех рецептах перестройки жизни, которые давал сам Толстой. Совершенно очевидно, что и проповедь нравственных путей совершенствования человека, и толстовское отрицание революции (например, в 1905 г.) были для автора «Двенадцати» решительно неприемлемыми.

Отсюда понятно и усилившееся расхождение с традициями толстовской этики. Правда, иногда в оценке сегодняшней революции у Блока мелькают мысли о людях нового как о людях, благородно жертвующих собой во имя будущего. «„Красная гвардия“ — „вода“ на мельницу христианской церкви», — записывает он в дневнике 10 марта 1918 г.¹⁰⁴ Эти мысли отразились, как известно, и в концовке поэмы «Двенадцать». Но столь же очевидно, что с именем Христа и с христианской этикой всепрощения Блок не связывал мыслей о конечных целях революции¹⁰⁵. Конечной целью революции должен стать «человек-артист» («Крушение гуманизма»), яркая, гармоническая личность, не жертвующая собой, а способная «жадно жить и действовать» в эпоху борьбы за человеческое счастье (человек «протасовского типа»!). Так, преодолевая слабые стороны толстовского (и — шире — всего допролетарского) демократизма и одновременно осваивая многие лучшие его стороны, приходил Блок к принятию Октября. Конечно, позиция Блока в 1918 г. была глубоко своеобразной. Многих сильных сторон старого демократизма Блок так и не принял до конца жизни; во многом (например, в своих этических построениях) ушел далеко вперед. Но совершенно очевидно, что без длительного и глубокого освоения традиций XIX в. (в частности, толстовских) Блоком 1907—1908 г. не было бы и Блока «Двенадцати»¹⁰⁶.

Блок и Пушкин

Тема «Блок и Пушкин» принадлежит, по признанию исследователей Блока, к числу основных. Однако подход к ней до недавнего времени оставался довольно односторонним. Поставленная впервые Модестом Гофманом в связи с циклом «Вольные мысли»¹, тема эта и впоследствии рассматривалась лишь на материале позднего творчества Блока. Леонид Гроссман попытался обосновать подобный подход теоретически. Отметив, что русский символизм развивался «под знаком» «культа Пушкина», он указал на особенность позиции Блока («Первый поэт двадцатого столетия долгое время оставался вдали от общего движения»)², объясняя ее различием национальных корней творчества поэтов: «В русской поэзии отчетливо выделяются лирики двух типов — германского и романского <...> Исконная тяга Блока к духовному типу Германии должна была отводить его от высшего выразителя у нас „острого галльского смысла“ <...> И только в последнюю эпоху <...> Блок отрешился от своих расово-культурных пристрастий и воспринял Пушкина как величайшее явление мировой лирики»³. Концепция Гроссмана (корни ее уходят в национально-романтические идеи символизма) не была принята позднейшей советской наукой, сменившись социологическими и историческими объяснениями причин тяготения Блока к пушкинскому наследию. Однако сам факт позднего обращения Блока к Пушкину сомнению не подвергался. В орбите внимания ученых оказывались в основном комментарии Блока к лицейским стихам Пушкина (1907), цикл «Вольные мысли», драма «Роза и Крест», поэма «Возмездие» и предсмертная речь «О назначении поэта». Именно этим произведениям уделяли внимание Б. В. Томашевский, С. М. Бонди, А. Г. Цейтлин, В. М. Жирмунский, В. Н. Орлов, Л. К. Долгополов, А. Турков; им посвящались и специальные работы на тему «Блок и Пушкин» (А. Я. Цинговатов, А. Лурье, А. Л. Дымшиц и др.).

Иначе поставлен вопрос лишь в работе В. Н. Голицыной. Исследовательница сопоставляет с пушкинской традицией поэзию Блока 1897—1900 гг., обнаруживая многочисленные линии творческой связи, особенно в жанре интимной лирики и «стихах о поэте и поэзии»⁴. К сожалению, объем статьи помешал автору доказать тезис с полнотой, которой он заслуживает, — выяснить специфику рецепции Пушкина молодым Блоком, ее сходства и отличия от позднейшего восприятия поэтом «пушкинских начал» русской культуры.

Сказанное определяет задачи работы. Ее цель — показать *непрерывность* и одновременно *постоянное изменение* «блоковского Пушкина» в связи с общей исторически обусловленной эволюцией поэта. История воздействия Пушкина на Блока имеет, однако, не только историко-литературный, но и теоретический интерес. Восприятие одним поэтом творчества другого чаще всего рисуется как процесс механического увеличения объема знаний: сначала в поле зрения поэта-реципиента находится ограниченный круг текстов и образ воспринимаемого автора предстает перед ним в упрощенном виде, затем сведения его увеличиваются и перед ним раскрывается истинный облик

классика. История литературы более сложна и диалектически противоречива. Иногда увеличение сведений «закрывает», а не раскрывает то или иное явление культуры или искусства. Так, русский демократический читатель 1860-х гг. исторически стоял на следующей ступени по отношению к своим «отцам» — людям 1830—1840-х гг. и «знал» больше, чем они. Однако именно этот исторический опыт «закрыв» для него Пушкина, хотя расширение знаний о жизни и творчестве великого поэта входило как часть в мир его идей и сведений. Писарев, читавший тексты Пушкина по изданию Анненкова и имевший в руках первую научную биографию поэта, «знал» его лучше, чем Белинский. Это не мешало Белинскому с несравненно большей глубиной проникнуть в смысл пушкинского творчества.

Возможны и другие случаи. Сведения о поэте, сделавшись достоянием читательских кругов, превращаются в своеобразный миф, который становится активной силой и может, например, препятствовать усвоению разрушающих его фактов и сведений. Так, именно популярность Пушкина-романтика, автора «Кавказского пленника» и «Бахчисарайского фонтана», стала для определенных кругов читателей препятствием на пути усвоения творчества Пушкина-реалиста. Движение поэта вперед воспринималось как «падение». Сама культурная ценность мифа о поэте-изгнаннике, гении-безумце препятствовала читательскому восприятию тех произведений, которые требовали понимания «поэзии жизни действительной». Миф о Пушкине заслонил для массового читателя 1830-х гг. реального поэта и определил поразительную невосприимчивость к наиболее зрелым созданиям его гения.

История восприятия Пушкина Блоком в этом отношении особенно интересна. Пушкин, сопровождавший Блока на всем протяжении его творчества, был, однако, очень своеобразным спутником. На каждом этапе творчества Блока у него был «свой Пушкин». Иногда заимствованный извне, иногда выработанный самобытно, этот образ всегда тесно соотносился с собственной эволюцией поэта. В возникновении и разрушении блоковских «мифов о Пушкине» прослеживаются определенные и в достаточной мере четкие закономерности. При анализе их нас будут интересовать два аспекта. Во-первых, как складывается для Блока внутренний мир пушкинского творчества, какие произведения воспринимаются как доминантные, наиболее глубоко выражающие сущность Пушкина, какие отходят на второй план; картина этих переакцентировок сама по себе интересна. Во-вторых, как определяется место Пушкина в общем движении литературы, знаком каких культурных тенденций становится его имя, как соотносится оно в сознании Блока с ведущими «именами русской культуры» (Гоголь, Толстой, Достоевский и др.) и основными категориями русской истории (революция, народ, интеллигенция, культура, Россия, Запад и пр.). Совместимость с теми или иными из этих понятий-знаков и антонимическая противопоставленность другим будет определять место Пушкина на каждом этапе творческой эволюции Блока.

Необходимо выделить еще одну особенность. Явления, наблюдаемые на поверхности жизни, приобретали для Блока смысл, если были связаны с ее глубинными сущностями, в качестве признаков, знаков, символов которых они и должны были рассматриваться. Поэтому и творчество Пушкина пред-

ставало перед ним как знак некоей скрытой и на разных этапах различной сущности: народа, культуры, России, жизни. Но путь Блока к постижению этой сути пушкинского творчества был своеобразным, подчас не похожим на восприятие им наследия других художников. Так, если отношение поэта к позднему Толстому или к демократическому искусству 1860-х гг. с самого начала определялось интересом к философско-этическим основам мировоззрения художников, а обращение к Достоевскому и Гоголю, сверх того, включало интерес к глубинным особенностям их поэтики, то с Пушкиным (особенно на первых порах) дело обстоит иначе. Рецепция Пушкина выражалась, по преимуществу, в весьма многочисленных, но разрозненных и, как правило, резко переосмысленных реминисценциях, за которыми порой нелегко было уловить общую концепцию пушкинского творчества.

Вместе с тем подобных реминисценций оказывается подозрительно много. Получается странная, нуждающаяся в объяснении картина: Блок постоянно находится в сфере притяжения пушкинской поэзии и как будто специально избегает ее целостного осмысления.

Причина этого — не в его мнимой удаленности от Пушкина. Ее следует искать в противоположном. *Блок слишком близко стоит к Пушкину*. Настолько близко, что не может ни стремиться, ни надеяться выразить сущность Пушкина в какой-либо однозначной и краткой формуле, как не может он этого сделать относительно наиболее существенных и глубинных сторон бытия. Сущность в этом случае у Блока — особенно раннего — не формулируется, а заменяется символом. Мелкие намеки на «пушкинское» становятся символами огромного для Блока творчества Пушкина, которое не стоит для него в одном ряду с фактами литературы, а сопоставимо лишь с коренными гранями бытия, такими, как жизнь, музыка, Россия. Такая особенность ставит перед исследователем задачу двойной трудности. С одной стороны, необходимо выявить эти микроцитаты, знаки «пушкинского» в текстах Блока. При этом, если цитату, заключающую законченную мысль в законченной фразе, мы можем выявить и бесспорно атрибутировать, то цитата-слово, цитата-интонация или цитата-образ всегда будут атрибутироваться с известной долей приближенности. Здесь убедительность будет создаваться не бесспорностью каждого отдельного случая, а их совокупностью. С другой стороны, все эти выявленные осколки пушкинского текста — лишь материал для *реконструкции* того глубинного блоковского Пушкина, ощутимыми знаками которого они являются.

Всякая реконструкция связана с гипотезой. Убедительность ее определяется шириной охвата материала. Специфика материала — то, что исследуемый объект не дан прямым наблюдением, а должен реконструироваться на основании мелких и мельчайших признаков, которые порой скрывают сущности огромной культурной значимости, — заставляет нас встать на путь максимально подробного выявления на первом этапе исследования всех элементов, которые для Блока сигнализировали о «пушкинском начале». До того, как мы произвели реконструкцию развития и эволюции «блоковского Пушкина», мы не имеем права упускать мельчайшие детали, ибо нам еще не известно, знаками чего, явлений какой идейной величины они являются.

I

Интерес Блока к Пушкину сформировался, безусловно, уже в самом раннем детстве, в культурной атмосфере «бекетовского дома», в которую пушкинское наследие входило как одна из главнейших составляющих.

Дед Блока, А. Н. Бекетов, знал поэзию Пушкина с детских лет. В своих «Автобиографических записках» он свидетельствует, что его отец (прадед Ал. Блока) «в Петербурге имел случай сходитья с людьми литературно образованными, был приятелем Баратынских, в том числе и поэта Евгения, Давыдова, встречался даже с Пушкиным». Эта почти «домашняя» близость к Пушкину и его кругу неотделима была и у прадеда, и у деда Блока от интереса к его творчеству: «Он [отец А. Н. Бекетова] читал нам иногда стихи <...> Пушкина». Интерес к Пушкину дед Блока сохранил на всю жизнь. Уже стариком, незадолго до предсмертной болезни, он просит мать Ал. Блока прислать ему текст «Послания в Сибирь». 22 апреля 1896 г. А. А. Кублицкая-Пиоттух отвечает на его (видимо, высказанную устно еще до отъезда в Шахматово) просьбу: «Дорогой мой дружок дидя, вот стихи Пушкина к декабристам. Озаглавлены они „Послание в Сибирь“ (1827 г.)», — после чего следует полный текст стихотворения⁵. Интерес к стихам о декабристах у либерального А. Н. Бекетова, очевидно, не случаен.

Для бабки Ал. Блока, Е. Г. Бекетовой, Пушкин также всю жизнь был любимейшим из русских писателей (ср. в ее позднем — от 15 января 1899 г. — письме к А. П. Чехову: «Вы — мой любимый писатель *после Пушкина*, Тургенева и Толстого»)⁶.

В кругу непрерывных пушкинских воздействий находилась мать Ал. Блока. Так, единственное из дошедших ее оригинальных прозаических произведений — рассказ «То было раннюю весной...»⁷ — по кругу проблем и манере письма ближе всего к Тургеневу и раннему Достоевскому, однако весь насыщен пушкинскими реминисценциями: «Ах, я люблю белые ночи. И про себя я повторяла: „Прозрачен сумрак, и светла Адмиралтейская игла“»⁸. Сквозь призму пушкинского творчества воспринимается Петербург — место действия рассказа, и особенно «Медный всадник»⁹. Само имя Пушкина также встречается в тексте: «Милые ночи петербургской весны, „белые ночи“, воспетые Пушкиным и Достоевским»¹⁰. Да и проблематика этого юношески наивного произведения, несмотря на справедливость сделанной выше оговорки, находится в русле художественных идей, в конечном итоге восходящих к Пушкину. По свидетельству М. А. Бекетовой, Пушкин вообще играл важнейшую роль в духовной жизни А. А. Блок: мать Блока «Пушкина предпочитала Лермонтову»¹¹. «Она говорила: <...> самое главное: Пушкин, Толстой, Достоевский»¹². Впрочем, в отношении к Пушкину, как мы видим, в доме Бекетовых царил полное единодушие. В отличие от таких «имен-символов», как Тургенев или Достоевский, слово «Пушкин» было не разделяющим, а объединяющим. Но это свидетельствует и о том, что Пушкин здесь включался не в беспокойный контекст современности, а шел по более спокойному разряду культурного прошлого.

Сам Блок в этом культе Пушкина позже увидит дворянскую природу бекетовского мира.

Детство и отрочество Блока, вполне естественно, были наполнены стихами Пушкина. Няня Соня, нанятая к трехлетнему Сашуре, читала ему пушкинские сказки¹³. В четыре года «под влиянием чтения пушкинской „Полтавы“ Саша выдумал новую игру. Изображался Полтавский бой»¹⁴. «Лет в шесть <...> больше всего ему нравился „Царь Салтан“»¹⁵. В детских стихотворениях Блока постоянно обнаруживаются пушкинские цитаты, реминисценции, интонационные и ритмические ходы. В одном из его самых первых «сочинений» — стихотворении «Челнок» — читаем:

Тиха рождественская ночь.
И небо тихо. Звезды блещут¹⁶.

М. А. Бекетова отмечает, что и в «мамулином альбоме», написанном восьмилетним Блоком, имеется «четверостишие, явно навеянное и Пушкиным и Кольцовым»¹⁷. В приведенном ею же стихотворении «Жил на свете котик милый...» с типичной темой детских стихов перемешаны мотивы «рыцаря бедного»¹⁸.

В гимназии вкусы Блока не претерпевают существенных изменений. Типичного для отрочества интереса к прозе он почти не пережил, «чтением <...> не очень увлекался. Классиков русских не оценил, даже скучал над ними. Любил Пушкина и Жуковского»¹⁹. Отроческие стихотворения шестнадцати-семнадцатилетнего Блока по-прежнему полны отзвуков пушкинской лирики. Так, стихотворение 1896 г. «Воспоминание о первых днях Шахматовской весны 1896 года»²⁰ названием отсылает нас к «Воспоминаниям в Царском Селе», а интонационным строем первого стиха («*Июньский день угас. Поднялся ветер шумный...*») — к пушкинскому «Ненастный день потух...»²¹. В последнем номере издававшегося подростком-Блоком журнала «Вестник» (январь 1897 г.) он поместил перевод I песни «Энеиды» с эпиграфом из Пушкина²². В опубликованной М. А. Бекетовой анкете «Признания» (1897)²³ Пушкин дважды упомянут Блоком в числе любимых авторов («Мои любимые писатели-прозаики — русские: Гоголь, Пушкин <...> Мои любимые поэты — русские: Пушкин, Гоголь, Жуковский» — VIII, 429), а в качестве «любимого девиза» указаны слегка перефразированные строки из стихотворения Пушкина «Добрый совет»: «Пусть чернь слепая суетится. Не нам бессильной подражать...» и т. д. (VII, 430; ср. коммент. В. Н. Орлова — 519).

В эти же годы Блок приходит в новое соприкосновение с поэзией и драматургией Пушкина — в результате увлечения декламацией и театром. Пушкинские тексты широко представлены в блоковских тетрадах, объединенных им впоследствии в папку «Моя декламация». В первой из них, как указывает В. Н. Орлов, «записаны монологи Барона («Скупой рыцарь» Пушкина)», в третьей (1901) — пушкинские стихотворения (см. коммент.: VII, 521). В приведенных В. Н. Орловым отрывках из «Моей декламации» читаем: «10 июля 1899 г. я получил лавровый венок за исполнение роли Скупого рыцаря» (VII, 437). По сведениям М. А. Бекетовой, в 1898 г. в Боблове «поставили <...> сцену у фонтана из пушкинского „Бориса Годунова“»²⁴, а

* Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М.; Л. 1937. Т. 2 (1). С. 348. Далее ссылки на это издание даются в тексте, с указанием тома (и полутома) и страницы.

летом 1899 г. «сцену в подвале из пушкинского „Скупого рыцаря“ <...> Потом ставили еще сцену из „Каменного гостя“»²⁵

В период начавшегося серьезного сочинения стихов (Ал. Блок совершенно точно датирует его 1898 г.) молодой поэт, как видим, все еще находится в кругу пушкинских воздействий. Это не могло не сказаться и на лирике «первого тома» (1898—1904).

Начальным этапом блоковской творческой рецепции Пушкина следует считать годы «*Ante lucem*» (1898—1900). В это время обращения Блока к Пушкину часты и разнообразны. Почти весь жанрово-тематический мир молодого («доместического») Блока формируется под воздействием пушкинской традиции. Очень заметна она в первых образцах пейзажной лирики Блока. Не складываясь в сколь-либо цельную поэтическую концепцию природы, резко отличаясь от пушкинских чрезвычайной «монотонностью» эмоционального содержания, блоковские пейзажи строятся, как правило, из лексико-фразеологических «кирпичей» и синтаксико-интонационных и ритмических «ходов» пушкинской лирики²⁶. Особенно значимы для Блока стихотворения «Ненастный день потух...», «Погасло дневное светило...», «Зимняя дорога», «19 октября» и некоторые другие, объединенные в блоковском поэтическом восприятии неким единым «элегическим» настроем.

Еще значительнее роль пушкинской традиции для блоковской поэзии лирического самораскрытия. Особенно часто встречаются реминисценции из «На холмах Грузии...» и элегии Ленского (см. с. 155). Здесь мы сталкиваемся даже с одной из наиболее ранних (1899) попыток Блока противопоставить свое мироощущение пушкинскому. Пушкинские слова из «Пора, мой друг, пора...

На свете счастья нет, но есть покой и воля (З: I, 330) —

вызывают поэтическую полемику. У Блока:

...Душа притворствует, лукавит
И говорит: «Вперед! Там счастье! Там покой!»
Но знаю я: ни счастья, ни покоя...
Покой — далек; а *счастье* — не со мной (I, 149).

Перед нами существенное противопоставление пушкинского трагически-сложного переживания мира, в котором остаются высокие ценности и «завидная доля» даже тогда, когда «счастья нет», — и блоковского юношески-однолинейного романтического максимализма. Более близкое в целом к Лермонтову, такое мироощущение, однако, не складывается пока в сколь-либо последовательную систему и потому не уводит от пушкинских традиций, а лишь определяет особенности интерпретации лирики Пушкина.

С восприятием «пушкинских» настроений как «элегических» противоречиво сочетается интерес к «легкой поэзии» пушкинско-батушковского толка. Не весь круг тем «легкой поэзии» для Блока одинаково важен: так, он прошел мимо анакреонтического пафоса «пиров» и «чаши круговой», остался в эти годы сравнительно холоден к культу дружбы. Но «языческий» пафос земной, страстной любви сыграл важнейшую роль в формировании интимной лирики Блока. Это он вызвал к жизни «гимны» «красавице-царице» и «деве красоты». Избегая, как правило, малейших оттенков фривольности, равно как и нагнетания эротических мотивов, Блок прославляет яркое, земное, «посюстороннее»

чувство («Одной тебе, тебе одной...» — I, 327; «Пора забыться полным счастья сном... Пусть рассвет глядит нам в очи...» — I, 328; «Ты, может быть, не хочешь угадать...» — I, 329 и др.), иногда с дополнительным оттенком характерного уже для иной поэтической традиции «демонизма» «беззаконных» страстей («Напрасно, дева, ты бежала...» — I, 341). В произведениях этого рода, в отличие от первых опытов блоковской пейзажной и философской лирики, мы впервые сталкиваемся если не со стройной системой поэтических взглядов, то, по крайней мере, с последовательной верностью одной, четко очерченной традиции.

Любовь, как и у молодого Пушкина, Батюшкова и других поэтов «пушкинской плеяды», отчетливо противостоит христианскому аскетизму, пафосу религиозного отречения:

Мне непонятно счастье рая,
Грядущий мрак, могильный мир...
Назад! Язычица младая
Зовет на дружественный пир! (I, 65)²⁷

«Языческие» мотивы интимной лирики 1898—1899 гг.²⁸, уже в этот период противоречиво сосуществующие с минорным пафосом философской лирики Блока, впоследствии (в «Стихах о Прекрасной Даме») будут оттеснены темами «безрадостной любви», аскетического рыцарского служения. Однако и в «Стихах о Прекрасной Даме» сквозь пафос мистического отречения будут порой проглядывать юношеская «солнечность», чувственно-сенсорное восприятие жизни и тяга к «юному», «яркому», «веселому»²⁹. Источник их, в первую очередь, разумеется, — в собственном мироощущении Блока предреволюционных лет. Но настроения эти питались также традициями пушкинской «гармонической» и жизнеутверждающей лирики.

Более всего воздействия Пушкина заметны в стихах о поэзии³⁰. Это не случайно: Пушкин для Блока на всю жизнь остается воплощением поэта как такового. Недаром программное для этих лет стихотворение «Сама судьба мне завещала...» (I, 899) в рукописи было посвящено: «Памяти Пушкина» (см. коммент. В. Н. Орлова: I, 577). Всякий раз, когда юный Блок пытался сформулировать творческое credo, он обращался либо к пересказу — порой весьма упрощенному — пушкинских произведений о поэте (ср. противопоставление «поэт — толпа» в наброске статьи о русской поэзии <11 января 1902 г.>: VII, 25—26), либо к реминисценциям из Пушкина. Особенно заметна эта связь в стихотворении «Поэт в изгнании и в сомненьи...» (1900; I, 42), которое во многом повторяет темы и образы «Пророка» (3:1, 30—31). В обоих лирических герой-поэт переживает состояние «духовной жажды»: сомнения, томительных поисков, символом которых выступает общая ситуация — нахождение героя «на перепутье»:

...Шестикрылый серафим
На перепутье мне явился (3:1, 30).

Поэт в изгнании и в сомненьи
На перепутье двух дорог (I, 42);

(ср. в этой связи возможную трактовку символики названия цикла «Распутья»). В финале обоих стихотворений герой обретает поэтическое видение мира:

Но уж в очах горят надежды,
 Едва доступные уму,
 Что день проснется, *вскроет вежды*,
 И даль *привидится* ему (I, 42) —

(ср.: «отверзлись вещие зеницы» — «вскроет вежды»; «и внял я неба содроганье» и т. д. — «и даль *привидится* ему») ³¹, причем виденье это «дается» герою извне («день <...> *вскроет вежды*»). Образы «Пророка» часто мелькают и в других стихотворениях этого периода; ср. «вещие зеницы» в «Идеале и Сириусе» (1898; I, 383) или:

Я безумец! Мне в *сердце* вонзили
Красноватый уголь пророка! (I, 318)

(ср.: «Красноватый уголь души» — I, 366; трансформация этого же образа в поздней лирике Блока — «Распылавшийся уголь души» — III, 205) ³².

В стихотворение «Какой-то вышний серафим...» (I, 436) также переносится антитеза «Пророка»: до «явления» серафима жизнь лирического «я» — «мертвая пустыня» (ср.: «мрачная пустыня» у Пушкина), «вышний серафим» дает возможность увидеть и услышать мир (ср. также: «крылья серафима» — I, 128; «серафим» — I, 132 и др.) ³³. Перефразированную цитату из «Пока не требует поэта...» находим в стихотворении «Что будет в сердце, в мыслях и уме...» (ср.: «К ногам народного кумира» — «К *ногам* на миг забытого кумира» — I, 385). «Божественный глагол» из «Поэта» (3:1, 65) отозвался в блоковских строках:

Внимать *божественным глаголам*,
Глаголы Бога повторять (1899; I, 426) —

ср. там же архаизм «влачась» и «влачился» в «Пророке» и т. д.).

Бросается в глаза уже отмечавшееся наивно-однолинейное истолкование пушкинской традиции. Если в своей знаменитой «Речи о назначении поэта» Блок продемонстрирует диалектическое понимание проблемы «поэт и чернь», то в годы «Ante lucem» антитеза «поэта» и «толпы» решается с той прямолинейностью, которая характерна для послепушкинской эпигонской поэзии 1880—1890 гг.:

Смеюсь над жалкою толпою
 И вздохов ей не отдаю (I, 32).
 Не доверяй своих дорог
 Толпе ласкателей несметной:
 Они сломают твой чертог,
 Погасят жертвенник заветный (I, 50) и др.

В поэтическом мире «Ante lucem» нет ни современности, ни истории. Единственное исключение — те предчувствия «неслыханных перемен», которые связаны с «эсхатологическими чаяниями» Блока. И здесь опять возникают переключки с Пушкиным, выступающим в роли «поэта-посредника».

В третьем из «Подражаний Корану» читаем:

Но дважды ангел вострубит;
 На землю гром небесный грянет:
 И брат от брата побежит.

И сын от матери отпрянет
И все пред Бога притекут,
Обезображенные страхом;
И нечестивые падут,
Покрыты пламенем и прахом (2:1, 354).

У Блока — и близкие строки:

Там — мать сына не узнает (I, 87), —

и упоминания «грома», «дыма» и «огня» во дни «хаоса» (I, 56), и, главное, сочетание картин страшной и величественной гибели с библеизмами стиля и свободным чередованием образов Ветхого Завета («Экклесиаст»), Корана и фольклора.

Вообще блоковский «Коран» (образ, актуальный в основном для лирики 1898—1899 гг.) и стилистически, и содержательно связан с пушкинским и, видимо, им определен. У нас нет сведений о чтении молодым Блоком Корана или об особом интересе к нему, между тем как цитаты из Корана или упоминания его (ср.: I, 48) для периода «*Ante lucem*» довольно характерны. Так, вряд ли случайно совпадение цитаты из Корана у Пушкина и Блока в строках:

Дрожащей твари проповедуй (2:1, 352)

Я — тварь дрожащая (I, 190).

Гораздо естественнее при уровне блоковского знания поэзии Пушкина предположить, что фразеологизм из русского текста Корана входит в творчество Блока через пушкинскую лирику (в качестве еще одного «текста-посредника», оживляющего образ, по всей вероятности, выступает «дрожащая тварь» в автохарактеристиках Раскольников³⁴).

Наконец, своеобразным показателем значимости рассматриваемой традиции оказываются и шуточные стихотворения. Таков «Синий крест» — в значительной части пародийная «перелицовка» «Евгения Онегина»:

Его жена звалась Татьяна...
Читатель! С именем таким
Конец швейцарова романа
Давно мы с Пушкиным крестим.

Он знал ее еще девицей,
Когда, невинна и чиста,
Она чулки вязала спицей
Вблизи Аничкова моста... (I, 547)³⁵

Здесь и включенные в сниженно-бытовой контекст иронические цитаты или их «осколки» («звалась Татьяна», «Читатель! С именем таким...» — ср. 6, 42; «Девятый вал ладью выносит» — ср. 5, 197; ср.: В. Н. Орлов — I, 689), и каламбур (ср.: «С героем моего романа» — 6, 5 — «Конец швейцарова романа»), и интересное для общего восприятия Блоком пушкинских начал нагнетание «бытовых деталей», комически контрастирующих с поэтизмами интимной лирики («невинна и чиста» — «чулки вязала спицей»). Нам уже приходилось указывать³⁶, что для молодого Блока, как и для Вл. Соловьева, автопародия значительно важнее пародии. В этом смысле «перелицовки» «Евгения Онегина» свидетельствуют скорее о внутренней близости, чем об

отрицании традиции. И все же здесь намечено то ироническое отношение к миру быта («суетливых дел мирских» — I, 106), которое столь характерно для молодого Блока — и так существенно отличает его поэтический мир от пушкинского. Но дело не только в прямых лексических реминисценциях. Гораздо значительнее число текстовых совпадений, которые невозможно прямо «вывести» из Пушкина (они представляли собой в конце XIX в. широко распространенные поэтические штампы), но которые часто встречаются и у Пушкина, а главное, тесно связаны с традицией пред-, около- и постпушкинской лирики, с «пушкинским» направлением русской поэзии XIX в. Таковы, к примеру: «огонь желанья» (2:1, 442 → I, 445), «светило дня» (1, 42 → I, 424), «сумрак ночи» (4, 45 → I, 328), «во мраке ночи» (2:1, 431 → I, 372), «богиня красоты» (1, 57 → I, 14), «буря жизни» (2:1, 327 → I, 333), «мирская власть» (3:1, 417 → I, 23), «странствие земное» (3:1, 445 → I, 39) и др. Иногда эти фразеологизмы точно совпадают с пушкинским текстом, иногда же слегка перефразированы (инверсированы и т. п.): «подруга дней» (3:1, 33) → «дней подруга» (I, 444), «сладкой неги» (6, 28) → «неги сладкой» (I, 328), «безмолвной тишины» (5, 41) → «в безмолвной <...> тиши» (I, 328), «луна сребрила» (1, 48) → «луна не сребрится» (I, 330), «на светлом челе» (2:1, 243) → «на светлом лице» (I, 528), «не в силах зреть» (1, 57) → «не может зреть» (I, 31) и т. д. и т. п. Еще чаще встречаются случаи образования фразеологизмов по грамматической и лексико-семантической модели пушкинских: «богиня красоты» (1, 57) → «царица чистоты» (I, 101), «заря цветущих лет» (1, 81) → «под вечер лет» (I, 459), «осень прошлых лет» (1, 34), «воспомяненья прежних лет» (1, 79) → «все упованья юных лет» (I, 54) и др. Очень распространены и примеры, когда в качестве «модели» для блоковского текста выступают типовые пушкинские синтаксические конструкции, задающие одновременно и интонационно-ритмический рисунок текста. Таково, например, классическое начало стиха: «В те дни, когда...» (Пушкин: ...мне были новы» — 2:1, 299; ...в садах Лицея» — 6, 165; Блок: «...душа трепещет» — I, 339), воспринимавшееся уже во времена Н. А. Добролюбова как штамп, восходящий к Пушкину (ср.: «В те дни, когда нам было ново...» Добролюбова — пародия на «Демона»: «В те дни, когда мне были новы...»). Ср. также: «Я к Вам пишу...» (6, 65) → «Писать ли Вам...» (I, 394), «Тебя, мой друг, одну тебя» (2:1, 271) → «Одной тебе, тебе одной» (I, 327) и др. С традициями пушкинской лирики и «пушкинского направления» связано значительное число символов (и групп символов) у раннего Блока: ср. противопоставление «туманов» вблизи и «светлой дали» (1, 125 → I, 43; ср. также Жуковский и Языков), символику: «бурное море — пловец — берег счастья» (Пушкин и Языков — Блок) и др.

Прибавим к этому факты, уже вошедшие в научный оборот³⁷: эпиграфы из Пушкина в «Табор шел. Вверху сверкали звезды...» и в черновом варианте «Есть в дикой роще, у оврага...», вариации на пушкинские темы в «Мэри („Пир во время чумы“») и многие другие. Получается картина, подводящая к обманчивому в своей простоте выводу: молодой поэт учится у классика, влияния которого проявляются пока в форме ученически непереработанных прямых заимствований. Нельзя сказать, чтобы такой вывод был полностью

неправильным. Но реальной картины он все же не отражает. Возникает по крайней мере два требующих разъяснения противоречия.

Обилие цитат и реминисценций из Пушкина сочетается у Блока периода «*Ante lucem*» с общим явно «непушкинским» обликом поэзии. Лучшие стихотворения звучат в целом интонациями Фета, Полонского, Жуковского даже тогда, когда они насквозь «прошиты» образами и цитатами из Пушкина (в этом, вероятно, и причина того, что пушкинские воздействия на раннего Блока так долго оставались незамеченными).

По-видимому, разгадка этого в том, что именно Блок считает «пушкинским». Нетрудно заметить, что его рецепция Пушкина резко отличается от привычной для современного читателя.

Восприятия Блока резко субъективны и, так сказать, «парциальные»: «блоковский Пушкин» — это отнюдь не все, написанное Пушкиным.

Во-первых, «блоковский Пушкин» — лирический поэт по преимуществу. Конечно, Блок знает и поэмы, и драмы, и прозу Пушкина, но воспринимает их сквозь призму лирики и — более того — как ее разновидность. Показательны отражения в творчестве Блока пушкинского эпоса и драмы. Так, в стихотворениях 1898—1900 гг. часты отзвуки «Евгения Онегина». Однако это всегда перефразировки либо элегии Ленского³⁸, либо письма Онегина к Татьяне. Монолог, включенный как один из голосов в полифоническую композицию «Евгения Онегина», у Блока становится частью монологической структуры: лирический герой наделяется чертами романтического Ленского или страстно влюбленного Онегина.

Еще интереснее трансформируется заданный традицией образ в одном из открыто «пушкинских» стихотворений Блока — «Мэри («Пир во время чумы»))». Здесь мы сталкиваемся со второй существенной особенностью «блоковского Пушкина» — он воспринимается как поэт-романтик и как родоначальник лирики середины XIX в.

В стихотворении Блока «Мэри («Пир во время чумы»))» как будто бы и ситуация, и характер героини полностью совпадают с пушкинской трагедией. Блок рисует и «пир» и «чумы тяжкий гнет», выделяет контрасты: «пир — чума» и «пир — задумчивость» (ср.: «Благодарим, *задумчивая* Мэри» — VII, 177 — и: «Сидит *задумчиво* она» — I, 428), сохраняет такие признаки героини, как юность, красота, мечтательность, «голос нежный», упоминает песни Мэри. Тем не менее общее построение текста очень далеко от пушкинского:

— драматургический (предполагающий *объективное* изображение действий) текст превращается в лирический (описание *внутренних состояний*): сюжет свертывается в одну статическую ситуацию;

— снимаются все исторические (средневековые), социальные (девушка из селенья), географические (девушка из Шотландии), биографические и другие конкретизирующие характеристики;

— многообразие и противоречивая сложность характера (задумчивость, нежность ↔ сила) снимается, характеристики героини становятся одноплановыми («задумчиво», «в ней мечта таится», «тихонько плачет»);

— элементы бытового, разговорного стиля заменяются поэтизмами (у пушкинской Мэри — «*волос шотландских желтизна*», у блоковской — «*кудри золотые*»);

— лексика строится так, что связанные с «Пиром во время чумы» и вообще с пушкинской лирикой слова и словосочетания обильно перемежаются с иными, чуждыми этой традиции («в далеком царстве грез и сна», «далекий, совершенный мир»). Заметно, что молодой Блок постоянно стремится замечать «пушкинизмы» — поэтизмами, восходящими к линиям: «Жуковский — Лермонтов» и «Фет — Полонский»;

— общая картина мира в результате оказывается очень близкой к традиционно-романтической: текст строится на противопоставлении реальности («чума», «пир во время чумы») и «мечты»:

Сидит задумчиво она,
И взор витает в ясном мире,
В далеком царстве грез и сна
<...>
И голос грустный отлетает
В далекий, совершенный мир (I, 423—424);

— освобожденный от конкретно-исторических примет и жизненной сложности образ Мэри, однако, не становится примитивным, приобретая иную сложность — многоплановость символа. В отличие от романтического мироощущения, символическое и блоковское «предсимволическое» строится не только на антитезе земного и небесного, но и — при сохранении этой антитезы — на одновременном снятии ее, на «мифе о синтезе» — создании образа, соединяющего в себе материю и дух, «землю» и «небо»³⁹. Таким образом становится Мэри: она воплощает «царство грез и сна» здесь, в «посюстороннем» мире. Эта трактовка образа сближает его с формирующимся в 1898—1899 гг. центральным женским образом «первого тома» (хотя собственно мистических описаний Мэри нет). Не случайно и в последующие годы одно из наименований «Звезды» будет «Мэри» — имя, коррелирующее с евангельской Марией (ср.: «Звезда Мария» и «Мэри» в лирической драме «Незнакомка»), а также (в более поздних, чем 1898—1899 гг., текстах) с Мари из «Идиота».

Итак, молодой Блок проходит мимо пушкинского эпоса, пушкинского реализма, пушкинского историзма, как бы «не замечая» их. Недоступна ему и диалектическая сложность поэтического мира позднего Пушкина. Не случайно, например, в блоковской рецепции разрушается сложное единство пушкинского творчества. Для периода «*Ante lucem*» существует как бы два Пушкина, внутренне почти не связанных: «элегический» Пушкин Ленского и Мэри — и певец «языческих» земных радостей.

«Блоковский Пушкин» 1898—1900 гг. — ученик Жуковского, гениальный современник Баратынского, Батюшкова, Дельвига и Языкова⁴⁰ и родоначальник русской лирики середины XIX в. (Фет, Полонский, Майков и пока еще мало оцененный Тютчев).

Вместе с тем само творчество Пушкина не было пассивным объектом восприятия. Оно оказывало медленное, почти незаметное, но мощное воздействие на Блока. Показательна, например, опубликованная В. Н. Орловым приписка Блока к одному из самых его «пушкинских» стихотворений — «Табор шел. Вверху сверкали звезды...»: «Проба стихов „настоящих“, где „описывается природа и быт“, вообще — „картины“» (I, 650). В этой (веро-

ятно, более поздней) приписке — удивительно точный перечень того, что молодой Блок, вопреки своей основной рецепции пушкинского творчества, находил у Пушкина (ср. тему и эпиграф стихотворения) и что он не мог не признать «стихами настоящими». Это, прежде всего, «картины» — «объективные» описания внешнего мира. «Табор шел...» — одно из очень немногих в творчестве раннего Блока произведений, где нет лирического героя и изображение дано с некоей надличностной точки зрения. Во-вторых, это такие «картины», в которых главное внимание уделено «природе и быту» (а не, например, психологическому состоянию героев). В стихотворении восемнадцатилетний Блок старательно описывает еще достаточно далекие от него «быт и нравы» цыган, их «буйной прихоти наезд», их «звон, свист, крик». В-третьих, наконец, интересно, что, говоря о «пушкинском начале», Блок употребляет слово «природа» в характерном для «русского руссоизма» двойном значении: это и природоописания, и — одновременно — интерес к «естественным», не извращенным цивилизацией людям — «природы сынам».

В стихотворении «Табор шел. Вверху сверкали звезды...» Блок, разумеется, не решил ни одной из этих задач: «картины» свелись к отказу от образа лирического «я», «природа и быт» — к ряду самых общих и достаточно штампованных описаний типа:

В высоте, на темном океане,
Меркли, гасли легионы звезд (I, 384).

Это и понятно: «навязываемое» традицией оказалось и чуждым общему мировосприятию Блока, и слишком сложным для начинающего поэта. Но оно не исчезло бесследно. Порой активно отрицаемое, это ощущение «объективности» пушкинского творчества будет почти всегда жить на периферии поэтического сознания Блока — до тех пор, пока не станет для него основным признаком «пушкинских начал» в искусстве.

Второе противоречие, неразрешимое, если считать годы «*Ante lucem*» лишь «первым этапом учебы у классика», состоит в следующем. Достаточно распространенный случай, когда молодой поэт насыщает творчество чужими интонациями и образами, подразумевает и типовое продолжение: обретя собственный голос, художник начинает чуждаться прямых «влияний», которые сменяются глубинным и творческим переживанием традиции. Но в данном случае эта схема не работает: самые серьезные обращения зрелого Блока к пушкинской (и всякой иной) традиции неотделимы от обильных цитат, реминисценций, перефразировок и иных, достаточно явных «отсылок» к текстам-источникам. Это заставляет и в реминисценциях периода «*Ante lucem*» увидеть не только ученически «непереваренные» влияния (конечно, и их нельзя отрицать полностью), а какую-то черту творческого метода Блока, с годами оттачивающуюся и углубляющуюся. Поэтому следует внимательней присмотреться и к художественной функции цитат у молодого Блока. Три основные особенности характеризуют пушкинские реминисценции в лирике Блока 1898—1900 гг.

1. Цитируется сравнительно небольшое число произведений, зато изблюбленные образы многократно повторяются и варьируются. В отличие от Брюсова, стремившегося охватить пушкинское наследие вишь, обращавше-

гося одновременно ко многим произведениям, Блок на каждом из этапов эволюции эмоционально переживает какой-то четко очерченный (хотя и постепенно расширяющийся) круг пушкинских образов. Для периода «*Ante lucem*» это, к примеру (кроме уже упоминавшейся элегии Ленского) образ «светлой печали» из «На холмах Грузии...» — привлечший Блока элегическим настроением и воспринятый в постромантическом духе «оксюморонностью»:

Твоя печаль светла, а грусть твоя бледна... — I, 405

Печаль светла. Душа моя жива (I, 340) и др.⁴¹

Пока что повторение таких запомнившихся цитат отражает лишь непосредственные художественные вкусы Блока. Но уже к периоду «Стихов о Прекрасной Даме» повторы цитат становятся функционально значимыми: повторяющиеся реминисценции превращаются в особые знаки-символы. В отличие от собственно блоковских символов, они играют дополнительную роль — представляют традицию, становятся своего рода сигналами, отсылающими читателя к тому или иному произведению или автору. Поэтому-то с годами роль цитат в художественной системе Блока не падает, а возрастает.

2. В связи с этим анализ ранней лирики Блока позволяет утверждать, что для него цитатой являются не только реминисценции на фразеологическом и более высоких уровнях художественного текста. Не меньшую (а порой — большую) роль играют «цитаты» метрико-ритмические, строфические, фонологические и т. д. Функционально роль таких цитат ничем не отличается от описанной выше: они также оказываются сначала произвольными, а затем художественно осознанными знаками традиции. Так, нетрудно заметить, что большинство привлечших Блока пушкинских текстов — ямбические⁴². Обстоятельство это, прежде всего связанное с ролью ямба в поэзии Пушкина, но определенное и случайностями отбора текстов (важную роль здесь, видимо, сыграли хорошо известные Блоку с детства «Полтава» и «Евгений Онегин»), приобретает для Блока уже в раннем творчестве особое значение. Ямбы (особенно в текстах с постоянной или нерегулярно меняющейся стопностью: чаще всего 5—6) становятся у Блока внешним сигналом обращения к пушкинской традиции: большинство стихотворений 1898—1900 гг. *содержательно* так или иначе связанных с Пушкиным, написаны ямбом (см.: «Ты много жил, я больше пел... «Сама Судьба мне завещала... «Неведомому богу», «Пока спокойною стою... «К ногам презренного кумира...» — I, 541; «Напрасно, дева, ты бежала...» — I, 341; «Скажи мне, Лигия, в каком краю далеком...» — I, 379; «Писать ли Вам, что тайный пламень...» — I, 394 и др.). Нам еще придется встречаться с этой чертой «блоковского Пушкина». Пока отметим, что результатом подобного ощущения пушкинской поэзии являются и случаи перевода Блоком неямбических строк Пушкина в ямб:

Еду, еду в чистом поле (3:1, 226)

Опять я еду чистым полем (I, 414)

Светит месяц, ночь ясна (3:1, 348).

Пусть светит месяц, ночь темна
(I, 3) и др.⁴³

3. Цитата у Блока отличается еще одним важным признаком — полигенетичностью⁴⁴, способностью восходить одновременно к нескольким текстам-источникам, привнося в блоковскую лирику одновременно *все значения*, связанные с ее прежним «бытием», и, соответственно, становясь семантически особенно емкой.

Таково, к примеру, стихотворение «Есть в дикой роще, у оврага...» обычно включаемое в группу «гамлетовских» произведений 1898—1900 гг. Действительно, здесь упоминаются «цветы Офелии» (I, 11), говорится о страданиях и смерти. Но гамлетовский сюжет претерпевает трансформацию: умирает от страданий любви не Офелия, а Гамлет. Смысл этого проясняет приведенный В. Н. Орловым (см.: I, 574) эпиграф из «Евгения Онегина», имевшийся в черновике:

Где я страдал, где я любил,
Где сердце я похоронил.

«Двойником» образа Гамлета, его функциональным синонимом оказывается образ Ленского⁴⁵. Окончательная редакция стихотворения почти дословно повторяет описание могилы Ленского (VI глава «Онегина»; 6, 134). С первой строки:

«Есть место... — «Есть в дикой роще у оврага»

идет нагнетание образов, восходящих к пушкинским (у Пушкина могила «меж гор» — у Блока близ «зеленого холма»; под горой у Пушкина «ручей» — у Блока «ручья живая влага»; у Пушкина «зеленый луг» — у Блока «зеленый холм»; у Пушкина памятник «в тени густой» — у Блока «там вечно тень»; у Пушкина герой похоронен там, где «две сосны корнями срослись», — и у Блока «глубоко под корнями» — и т. д.; ср. также синтаксически-интонационное родство строк, завершающих описание:

Там, у ручья... — Там, там, глубоко под корнями).

Полигенетичные образы Блока, как видим, отражают и его «модель культурной традиции» (в данном случае еще довольно наивную, связанную с восприятием Гамлета как романтического героя и приравниванием «изнутри» пережитой судьбы Гамлета — Ленского к образу лирического «я» стихотворения).

Другой любопытный пример — первые строки стихотворения «Еще воспоминание» (1899):

Опять я еду чистым полем,
Все та же бледная луна.
И грустно вспомнить поневоле
Былые счастья времена.
Как будто я влюблен и молод,
Как будто счастье вновь живет, —
И легкой ночи влажный холод
Моей душе огонь дает... (I, 414—415)

Четыре первых стиха — вариации на тему пушкинских «Бесов»; совпадает и часть строки (ср.: «еду, еду в чистом поле» — 3:1, 226), и грамматическая структура стихов 1 и 3 («страшно <...> поневоле» → «грустно <...> поне-

воле»); в известной мере сходен и эмоциональный настрой («страшно» → «грустно»).

Вместе с тем жуткое бесовское наваждение и грустные лирические воспоминания способствуют расподоблению текста — изменяется метр (хорей — ямб). Очевидно сходство «Еще воспоминания» и с пушкинской «Зимней дорогой»: здесь заметнее близость и темы (размышления в пути), и настроения («грустно, Нина!» → «грустно вспомнить»).

При переходе от стихов 1—4 к стихам 5—8 виден и резкий слом настроения («грустно» — «счастье вновь живет»), и ориентировки на традицию. «Пушкинские» строки переходят в перефразировку тех строк Я. П. Полонского из «Качки в бурю», которые Блок в «Автобиографии» (1915) назвал в числе своих «первых впечатлений» от русской лирики и процитировал:

Снится мне: я *свеж и молод*,
Я влюблен. Мечты кипят.
От зари роскошный *холод*
Проникает в сад (VII, 13)⁴⁶.

При этом обе перефразировки очень сходным образом соотносятся с «текстом-источником»: в обеих совпадает конец первого стиха (здесь: «свеж и молод» — «влюблен и молод»), рифма в стихах 1 и 3 (здесь: «молод — холод»), общий эмоциональный настрой (здесь: воспоминание о молодости, любви и счастье) и характер метрического изменения (хорей → ямб). Стихотворение, таким образом, строится на постановке цитат из Пушкина и Полонского в положение композиционного (а значит, и смыслового) параллелизма.

Приведенный пример демонстрирует и роль низших уровней в художественной цитации у Блока, и то основное для нас положение, что цитация — явление композиционного и содержательного ряда: именно «монтаж» реминисценций оказывается носителем центрального для периода «*Ante lucem*» представления о *единой* лирической линии «Пушкин — Полонский».

Так прощупывается связь между первыми, порой неумело ученическими обращениями Блока к пушкинской традиции и произведениями конца 1900-х—1910-х гг., когда интерес к пушкинской культуре (и ее сигналу-цитате) станет для зрелого художника важнейшим путем к гуманистическому и реалистическому наследию XIX в.

II

Совершенно иначе складывается отношение Блока к пушкинскому наследию в период «Стихов о Прекрасной Даме» (1900—1902). Правда, Блок и теперь продолжает перечитывать Пушкина, находя в его лирике все новые «необыкновенные» строки⁴⁷. В его письмах, дневнике, записных книжках и рецензиях постоянно встречаются и цитаты из Пушкина, и разнообразные перефразировки⁴⁸.

И все же прямые обращения к Пушкину теперь сравнительно редки. Почти полный их перечень в поэзии составят эпитафии к стихотворению «А. М. Добролюбов» (1903; I, 275) и к первоначальному варианту «Пяти изгибов сокровенных...» (1901; см. коммент. — I, 666). Внутреннее родство (знаками которого и являются такие «переключки») также обнаруживается с

большим трудом, чем в 1898—1900 гг., подтверждая положение о том, что рецепция — не пассивный процесс постепенного накопления «влияний», а активное творческое взаимодействие, протекающее неравномерно, неизбежно включающее и притяжения, и отталкивания.

Такое отталкивание вызвано по крайней мере двумя обстоятельствами: ростом художнической самостоятельности Блока, стремлением его уйти от *всякой* ученической зависимости, и мистическими «восторгами» и платоновским символизмом «Стихов о Прекрасной Даме», обращавшими Блока к совершенно иным традициям.

Правда, Блок и в эти годы пытается включить Пушкина в круг близких ему настроений. Так, опровергая в рецензии на сборник Бальмонта «Горные вершины» мнение его о том, что «в разнообразной поэзии Пушкина <...> нет таинственности. Здесь все просто, ясно и определено», Блок пишет: «Едва ли поэзия Пушкина целиком „проста, ясна и определена“ *Элементы их [Пушкина, Тютчева и Фета] творчества многообразны и, по существу своему, проникнуты мистикой*» (V, 535). Однако эта (восходящая к Мережковскому) идея тождественности всякого большого искусства символизму не была в целом особенно близка Блоку⁴⁹.

Материал оказал сопротивление — и Блок чутко уловил это. Не случайно в наброске статьи о символизме (1902) Блок *ни разу* не называет Пушкина в числе «предтеч» направления: «*Во главе этих избранных стоят Тютчев, Фет, Полонский, Соловьев <...> Великие учителя: Тютчев, Фет, Полонский, Соловьев — пролили свет на „бездну века“*» (VII, 29). Почувствовав несоместимость «пушкинских начал» и соловьевской мистики, Блок временно отдаст решительное предпочтение последней.

Однако отход от «пушкинских начал» отнюдь не равен незнакомству с ними или холодной отчужденности. Память о Пушкине живет и в «Стихах о Прекрасной Даме». Само «непушкинское» здесь порой выглядит как неосознанно полемическое, противопоставленное традиции, то есть сложно соотносённое с ней.

Более того, некоторые пушкинские образы продолжают и прямо отзываться в блоковской лирике 1900—1902 гг. Правда, теперь они сильно, подчас до неузнаваемости, переосмыслены в общем духе «Стихов о Прекрасной Даме», превращены в своеобразные мифы, и их труднее «опознать», чем наивно-прямолинейные заимствования «*Ante lucem*». Но роль их в общей системе «Стихов о Прекрасной Даме» весьма значительна.

Прежде всего, это «рыцарь бедный» из «Легенды» Пушкина. Текст «Легенды», по-видимому, был для Блока интимно-близким уже с детства. Четверостишие, сочиненное пятилетним Сашурой, отражает восприятие патетики «Легенды» детским сознанием:

Жил на свете котик милый,
Постоянно был унылый,
Отчего — никто не знал,
Котя это не сказал⁵⁰.

В 1901—1902 гг. образ «рыцаря бедного» часто мелькает в дневниках, записных книжках и письмах Блока. Упоминание о нем всегда связано для Блока с самораскрытием. Так, в письме З. Н. Гиппиус от 14 июня 1902 г.

Блок, говоря о своем «тоскованье», «мечте о невозможном» — спутниках «влюбленности», как пример подобного состояния приводит Дон-Кихота и «рыцаря бедного» (VIII, 30). Тема «рыцаря бедного» получает не только идеально-романтическое, но и прямо мистическое истолкование: «Жизнь довольно полная <...> и далеко не чуждая мистических *видений*, „непостижимых уму“», — пишет он о себе А. В. Гиппиусу 25 июня 1901 г. (VIII, 18; см.: М. И. Дикман — VIII, 559). А в дневниковой записи (октябрь 1902 г.) Блок прямо называет себя «рыцарем бедным»:

Полон чистою любовью,
Верен сладостной мечте,
Л. Д. М. — своею кровью —
Начертал он на щите (VII, 64)⁵¹.

Однако свое «внутреннее состояние» Блок периода «Стихов о Прекрасной Даме» отнюдь не считал чисто «субъективным». Все происходящее с ним казалось поэту всемирно-исторической мистерией преображения земной «тьмы» в «свет» всеобщего счастья. Поэтому «рыцарь бедный» перерастает в символ палладина мистической Прекрасной Дамы и борца с мировым злом. Так, к чисто «заклинательному» стихотворению от 10 марта 1901 г. «Пять изгибов сокровенных... почти не упоминающему о лирическом «я» и повествующему об «объективных» мистических «знаках» — цифрах, в качестве эпитафии первоначально стояли уже упомянутые строки:

Он имел одно виденье,
Непостижное уму (I, 666).

Наконец, стихи: «А. М. Д. своею кровью / Начертал он на щите» — поставлены эпитафом к стихотворению «А. М. Добролюбов» (10 апреля 1903 г.; I, 275), включенному Блоком в «канонический» текст «Распутий». Здесь речь идет о мистическом пророке «*Вселенского дела*». Стихотворение использует текст «Легенды»: мотивы боя («призывает на бой»), странствия, а также такой характерный признак «рыцаря бедного», как контраст внешней слабости и внутренней силы («С виду сумрачный и бледный, / Духом смелый и прямой»). Последний у Блока подчеркнут даже значительно сильнее, чем в «Легенде» (герой здесь — «большое дитя», «мальчик больной», «слабый и хилый ребенок» с «исхудалым телом», хотя и у него, как и у «рыцаря бедного», «замысел детски-высок», а в руке — «стебель вселенского дела» — I, 275)⁵². Обыгрывается и «мистическое» совпадение начальных букв «Ave, mater Dei» и инициалов А. М. Добролюбова. Не менее характерны, однако, и отличия блоковского «рыцаря бедного» от пушкинского: откровенный мистицизм проблематики, символичность описаний, которые у Пушкина имели смысл бытовых и исторических реалий, превращение пафоса жертвенного служения в отсутствовавшую у Пушкина трагическую мысль о бесполезности великой жертвы и обреченности «дела» «рыцаря бедного» («...Скоро заплачет — поймет» — I, 275). Трагизм этот специфичен именно для «Распутий» с их настроениями начавшегося разочарования в «высокой» мистике «первого тома».

В этом плане, вероятно, не случайна передача «пушкинских» ямбов «некрасовским» трехсложником (трехстопным дактилем), имеющим в русской

поэтической традиции совершенно иной «экспрессивный ореол» (связанный, в частности, с темой «общего дела» и настроениями жертвенности и скорби)⁵³

Еще чаще у Блока этих лет встречаются полигенетичные образы, впитавшие и черты героя «Легенды», и черты иных литературных персонажей и позволяющие более широко судить о значении рассматриваемого персонажа в лирике «первого тома». Например, настойчиво повторяется такая деталь в характеристике героя-рыцаря, как опущенное забрало:

Стою с *опущенным забралом*
У золотого алтаря (I, 622);

«бьется кто-то с *опущенным забралом*» (V, 533—534); ср.: «И с лица *стальной решетки* ни перед кем не подымал». Однако в последнем примере Блок сам указал на непущинский (шекспировский) характер цитаты: («...Как Эдгар с Эдмундом» — V, 534), да и вообще образ рыцаря с опущенным забралом достаточно распространен, чтобы возводить его к каким-то конкретным литературным (или историческим) текстам. Более существенно, что образ «рыцаря бедного» пропущен сквозь призму значения, которое он получил в «Идиоте» Достоевского⁵⁴. Именно с Достоевским связано истолкование средневекового служения Даме и культа Богородицы в духе мистико-утопической идеи «вселенского дела», спроецированной на поиски «царствия Божия на земле». Близка Достоевскому и более трагическая, чем у Пушкина, тональность образа. Возможно, наконец, что душевнобольной «пророк» А. М. Добролюбов ассоциировался у Блока с «идиотом» Мышкиным.

В итоге «рыцарь бедный» становится широким философско-мистическим образом-символом (хотя и не без следов «средневекового колорита»). Это — «земной» герой, имевший «небесное виденье» (ср. роль слов типа «виденья» в поэтике «первого тома») и посвятивший себя рыцарскому аскетическому и безответному служению мистической «Даме». В подобной трактовке «рыцарь бедный», по существу, *совпадает с лирическим героем* значительной части *блоковской лирики от последних стихотворений «Аnte lucem» до «Распутий» включительно*. Пушкинский образ, резко переосмысленный, становится одной из важных «составляющих» «первого тома» блоковской «трилогии вочеловеченья».

Второй связанный с пушкинским творчеством «миф» в «Стихах о Прекрасной Даме» — миф о Царевне. Сам Блок среди многочисленных источников образа (фольклор, «Царь-девица» Я. Полонского, мистическое истолкование этого стихотворения в статьях и лирике В. Соловьева), вспоминая о своем детстве, выделил именно пушкинский. Рисуя воспитание героя «Возмездия», Блок пишет: «<...> И няня читает с ним *долго-долго*, внимательно, *изо дня в день*:

Гроб качается хрустальный...
Спит царевна мертвым сном» (3, 463).

Упоминание, бесспорно, носит автобиографический характер. Ср.: «...Няня Соня, которая была нанята к трехлетнему Блоку», «читала ему вслух. Блок любил *слушать пушкинские сказки*. <...> Больше всего ему *правился „Царь-Салтан“*»⁵⁵. Но дело не столько в реальных воспоминаниях детства, сколько в их обобщенно-символической значимости для Блока 1910-х гг.⁵⁶ (см. ниже, с. 229).

Образ Царевны появляется в лирике Ал. Блока не сразу. В «*Ante lucem*» его нет совсем. Встречающийся там образ Царицы (например, «*Servus — Reginae*» — I, 30) не адекватен «царевне»: впоследствии эти образы будут даже противопоставлены (ср. в «*Распутьях*» стихотворение «Царица смотрела заставки...» — I, 249). Вообще, «царица» «*Ante lucem*» (как, например, и «богиня») — образ, включенный в контекст не философско-мистической, а интимной лирики. Нет «царевны» и в первых разделах цикла «Стихи о Прекрасной Даме». «Царевна» упоминается лишь в стихотворении «Вступление», которое хотя и предваряет «канонический» текст «Стихов о Прекрасной Даме», однако написано 28 декабря 1903 г. Вследствие особо значимого положения в цикле, стихотворение заставляет воспринимать все «Стихи о Прекрасной Даме» как адресованные Царевне, но сам этот образ лучше соотносится с настроениями раздела «Распутья». Здесь мы находим уже и стихотворения, посвященные Царевне («Царица смотрела заставки»), и название «Дамы» «царевной» («Дали слепы, дни безгневны...»), а героя «царевичем» («Я вырезал посох из дуба... — I, 273). «Царевна» становится одним из имен героини цикла. Проясняется и генезис образа. В первую очередь, образ этот фольклорен — сказочен⁵⁷. Тем более интересно, что фольклорность колорита тут связана с пушкинской традицией. Образ Царевны связан со «Сказкой о царе Салтане» и «Сказкой о мертвой царевне и о семи богатырях». С первой ее роднит портретная характеристика. У «Царь-девицы»:

Месяц под косой блестит,
А во лбу звезда горит, —

у блоковской Царевны:

Солнце, месяц и звезды в косе (I, 204);

Месяц и звезды в косах (I, 273).

Со «Сказкой о мертвой царевне»⁵⁸ блоковская Царевна связана сюжетно. Это особенно видно в стихотворении «Дали слепы, дни безгневны...», которое начинается с описания «непробудного сна»:

Дали слепы, дни безгневны,
Сомкнуты уста,
В *непробудном сне царевны*,
Синева пуста (I, 319).

«Непробудный сон», однако, не вечен: его прерывает Всадник («царевич»):

Всадник в битвенном наряде,
В золотой парче,
Светлых кудрей бьются пряди,
Искры на мече.

...И царевна, гостю рада,
Встанет с ложа сна (I, 319—320).

В стихотворении «Царица смотрела заставки...» — восходящее к этой же сказке мистически истолкованное противопоставление Царицы и Царевны:

Царевна румяней царицы (I, 249)

Ср.:

Ты прекрасна, спору нет,
Но *царевна* все ж милее,
Все ж *румяней* и белее (3:1, 543).

Так, уже на спаде мистических настроений Блок создает новый миф о «спящей царевне» и ее грядущем пробуждении (спасении) любящим Всадником⁵⁹. Оба мифа прямо не соединены, но Всадник — спаситель Царевны — функционально близок к «рыцарю бедному», а Царевна — к его «сладостной мечте». «Мистический роман» «Стихов о Прекрасной Даме» на каком-то уровне оказывается историей двух мифологизированных Блоком героев пушкинских произведений.

В чем же смысл несколько неожиданного обращения Блока в годы «Распутий» — начавшегося изживания мистических иллюзий — к сказкам Пушкина?

Прежде всего, здесь впервые обозначился у Блока поворот через фольклор к теме народной и национальной. Ср. запись 22—23 августа 1902 г. о впечатлениях от Храма Христа Спасителя в Москве: «Дух Руси, Бога, *царевны*, Невесты» (З. к., 37). «Русский дух» (опять же осмысляемый в пушкинских формулировках!) Блок находит и в своей невесте — *адресате «Стихов о Прекрасной Даме»* (ср. портретную точность образа «золотой косы», ср. также известное высказывание А. Белого о «сказочном» и «народном» в облике и поведении молодого Блока и его жены). Из героини, почти не имевшей зрительно представимого облика или отождествленной с Дамой средневекового европейского рыцаря, «Дева Заря Купина» превращается в образ, имеющий национальную определенность и народную тональность.

Образ Царевны совпадает с появлением интереса к «сказке». Само слово «сказка» в 1903—1904 гг. часто встречается у Блока:

Моя сказка никем не разгадана (8 мая 1903 г.; I, 531);

И слушаем сказки, и верим часам (28 декабря 1903 г.; I, 539).

Следует отметить именно новизну (а следовательно, и значимость) этого образа: в «Апте lucet» и первых разделах «Стихов о Прекрасной Даме» слов «сказка», «сказочный» нет («явления» Прекрасной Дамы здесь могут быть «песнями», «голосом», «шепотом», «виденьями», «снами» — но не «сказками»!). «Сказка» для певца «Прекрасной Дамы» — нечто стилистически ценностно гораздо более низкое («простонародное»), чем «виденья», и, главное, воспринимается она как антоним мистически «истинного» и синоним «вымышленного». Поэтому первые упоминания «сказок» окрашены эмоционально-отрицательно:

Но *глупым сказкам* я не верю (I, 223).

В дальнейшем противопоставление «сказки» и «были» сохраняется:

Но, *поверь*, считаю *сказкою*
Небывалый знак весны (I, 166);

И, *наяву* не знавший ласки,
Всегда томившийся от ран,

В неизреченной сонной сказке
 Я обнимал твой милый стан (I, 490);
 В этом вся моя сказка, добрые люди,
 <...>
 Я никогда не мечтал о чуде (I, 279), —

но «нереальность» «сказок» перестает восприниматься как признак, снижающий их ценность. Поэтичность «сказок» — в их народности, национальной специфике. Такого рода «сказочность», по сути, противостоит «мифологизму» «первого тома». Образы и сюжеты лирики перестают восприниматься как миф, воплощающий мистическую Истину о «я» и мире, и начинают цениться за иное — за отражение в них «народного», «фольклорного».

Не случайно «миф» излагается поэтическим языком самого Блока, а «сказка» всегда имеет некоторый оттенок стилизации, воспроизведения примитивного (народного, детского) сознания, во многом еще чуждого певцу Прекрасной Дамы, но ценного именно своей наивностью. «Сказка» оказывается одним из путей преодоления мистического мифа.

Наконец, сюжет о «спящей царевне», даже при мифологическом его истолковании, был признанием невозможности немедленного «Ее прибытия», отодвигал реализацию мистического идеала в неопределенное будущее («Непробудная... Спи до срока» — I, 323). Так пушкинский образ по-новому оживает в лирике Блока в период, когда в его поэтический мир входят идеалы народного и национального, а мистический миф начинает блекнуть.

Как видим, во второй период блоковского обращения к Пушкину характер рецепции резко меняется. Вместо обильных и точных цитат — сравнительно немногочисленные и порой весьма опосредованные перефразировки. Вместо пассивной, ученической отдачи «пушкинским стихиям» — дерзкое стремление превратить заданное традицией в «мифы» собственного творчества. Поскольку переосмысление системы осуществлялось с позиций соловьевской мистики, «блоковский Пушкин» 1900—1902 гг. во многом еще более односторонен и далек от «подлинного» (с нашей точки зрения) Пушкина, чем в 1898—1900 гг. Однако необходимо отметить, что в период «Стихов о Прекрасной Даме» Блок увидел в пушкинском творчестве важные новые стороны. Так, лишь теперь появляется установка на единство рецепции Пушкина, стремление свести многообразнейшие линии его творчества к некоему идейно-художественному *центру* (пока осмысляемому весьма произвольно). В дальнейшем «блоковский Пушкин», непрерывно изменяясь, сохранит, однако, навсегда единство облика (для каждого периода — свое, новое) и никогда уже не будет распадаться на разные, не связанные или мало связанные друг с другом темы, образы и т. д., как бывало в «*Ante lucem*». Во-вторых, именно в 1900—1902 гг. Блок остро почувствовал нравственный пафос Пушкина, высокую *этико-эстетическую* направленность его творчества. Понятый опять же пока что узко, односторонне, нравственный пафос и в дальнейшем останется важнейшей приметой «блоковского Пушкина», хотя этические основы пушкинского творчества впоследствии будут осмыслены неизмеримо шире и диалектичней. Наконец, «пушкинские начала» впервые и навсегда соединились у Блока с мыслями о народности искусства.

III

Новый резкий слом в рецепции Пушкина наступает в годы первой русской революции. Позиция Блока все еще связана с символистскими интерпретациями пушкинского творчества, но основным «посредником» теперь становится сама революционная действительность 1903—1906 гг. Она определяет главную линию поисков — интерес к понятию реальности в искусстве, к политической и исторической теме, к образу «бунтующего» народа.

Внешним образом новое отношение к традиции проявилось в резко возросшем стремлении читать и перечитывать пушкинские произведения, думать и говорить о них. В апреле 1904 г. Блок помечает: «Учить стихи наизусть! *Пушкина*, Брюсова, Лермонтова, все, что *хорошо*» (З. к., 63). Однокурсник Блока А. Громов вспоминает, что в дни подготовки к экзаменам они часто беседовали «о Метерлинке и Пушкине»⁶⁰. Познакомившийся с Блоком в эти же годы Вл. Пяст также свидетельствует: «Из умерших русских поэтов А<лександр> А<лександрович> любил *больше всего Пушкина*, Жуковского, Фета, Соловьева, Тютчева, Лермонтова, Полонского, Ап. Григорьева»⁶¹. Цитаты из Пушкина теперь все чаще встречаются на страницах блоковских писем и статей. Но основное то, что в 1903—1906 гг. у Блока оформляется целостная сознательная (а не интуитивная только, как в «Стихах о Прекрасной Даме») концепция пушкинского творчества. Становление ее идет по двум линиям: в критических статьях и других теоретических высказываниях Блока и в его поэтическом творчестве. Тесно между собой связанные, эти линии, однако, сохраняют свою специфику.

В теоретических построениях Блок менее самостоятелен, больше связан с общесимволистским истолкованием пушкинского творчества.

В 1903—1905 гг. на Блока сильнейшее впечатление производит сборник В. Брюсова «*Urbi et orbi*». Обращение Брюсова к действительности (к «Риму и миру») вызывает у Блока ассоциации с пушкинским творчеством: «Читать его [Брюсова] стихи вслух в последнее время для меня крайне затруднительно вследствие горловых спазм. Приблизительно, как при чтении пушкинского „Ариона“ или „Ненастный день потух...“» (VIII, 73). Именно в «*Urbi et orbi*» Блок находит «преемничество от Пушкина — и по прямой линии» (VIII, 90). В рецензии на сборник «*Urbi et orbi*» Блок также пишет, что Брюсов «рукоположен Пушкиным», что «это — поэт „пушкинской плеяды“» (V, 616). Такой взгляд на брюсовское творчество начала XX в. был характерен не для одного Блока⁶². Вопрос об отношении Брюсова к наследию Пушкина — самостоятельный и большой. Не касаясь специально этой проблемы, уже привлекавшей исследователей⁶³, отметим лишь, что «блоковский Пушкин» хотя и воспринимается теперь через «брюсовского», отличается от последнего кардинальным образом. Правда, общими у Блока и Брюсова в понимании «пушкинских начал» окажутся такие существенные моменты, как тяга к действительности, истории, урбанистическая тематика и др. Тема брюсовского «преемничества от Пушкина» для Блока сразу же свяжется с критикой индивидуализма, «декадентства» (в «*Urbi et orbi*», по мнению Блока, «старого декадентства <...> нет и следа» — VIII, 90) и станет синонимом художественного новаторства (ср. в рецензии на «*Urbi et orbi*» сопоставление «педантизма» брюсовских критиков с нападками на Пушкина Ф. Булгарина — V,

534; ср.: Д. Е. Максимов и Г. А. Шабельская — V, 772). Но различие подхода, неприятие Блоком брюсовской «математичности», брюсовского восприятия Пушкина как творца ясных, «классических» форм, будет не менее существенным.

Оказали влияние на блоковскую интерпретацию Пушкина и статьи Д. С. Мережковского и те критические работы «младших символистов», где Пушкин продолжал истолковываться в символистско-мистическом духе. Однако теперь Блок привлекает не сам тезис о «мистицизме» Пушкина, а истолкования разных сторон пушкинских взглядов на жизнь, историю, русский национальный характер и т. д. в духе близких Блоку идей «мистического реализма», «мистицизма в повседневности» и т. д.

В рецензии (1906) на третье издание книги Д. С. Мережковского «Вечные спутники. Пушкин» (СПб., 1906) Блок пишет об огромной ответственности серьезного разговора о пушкинском творчестве: «Пушкина отрицали и поощряли, о Пушкине говорили гениальные речи, у Пушкина были гениальные хулители, ученые разбирали его на все лады⁶⁴. Что требуется от того, кто заговорит о Пушкине теперь? <...> Сказать о Пушкине и быть услышанным теперь может только истинный писатель, то есть тот, кто воистину подарил себя и свое — родной литературе» (V, 635). И дальше Блок с типичной для него скромностью признает «святое право русского писателя» говорить о Пушкине не за собой, а за Мережковским «последних лет», ограничиваясь «от себя» перечислением наиболее важных, с его точки зрения, проблем, затронутых в брошюре Мережковского (о «страшной идее „Медного всадника“», о «чужом, нерусском, туманном призраке» — Онегине, о «загадочной, темной и глубокой, как русская сказка», Татьяне, о том, «что такое Толстой и Достоевский в связи с Пушкиным» — V, 636). Считая перечисленные проблемы действительно жизненно (а отнюдь не только «литературно») важными для современной русской культуры («Слышите ли, о чем и как он говорит? <...> За спиной его — Россия, он — сын ее и слезами обливается за нее, болью ее горит, тоской ее тоскует»), Блок, однако, главную ценность брошюры Мережковского видит в том, что она не столько дает готовые ответы, сколько ставит насущные вопросы современности, — «вопрошает, вопрошает без устали» (V, 636).

Такая оценка книги Мережковского весьма субъективна. Как очень часто бывает у Блока, он как бы «не замечает» всего внутренне ему чуждого, подчеркивает то, что *хотел* бы найти в рецензируемой книге, и в итоге подменяет чужую систему взглядов собственной. Например, характерная черта *всех* работ Мережковского, и «Вечных спутников» в частности, — вовсе не «вопросы», а как раз весьма категоричные «ответы» — четкая и однолинейная концепция. «Не замечает» Блок и уже далекой ему реакционности многих положений Мережковского, и ряда других важнейших особенностей брошюры.

Но кое-что в «Пушкине» Мережковского было и объективно близким Блоку (обычно — положения, восходящие к «Речи о Пушкине» Достоевского). Прежде всего, это проблема народа и интеллигенции, природы и культуры, нахождение в творчестве Пушкина «руссонистских» тенденций, подчеркивание глубокой народности его творчества: «С каждым шагом вперед <...> возвращаясь к сердцу народа, все больше отрывался он от так назы-

ваемого интеллигентного общества»⁶⁵. Для Мережковского указанная мысль не была основной (главную ценность Пушкина Мережковский видит в «синтезе» отвлеченно-этически понятых начал «язычества» и «христианства»), — для Блока же именно она определяет значение брошюры. Оказали влияние на Блока и трактовка некоторых произведений Пушкина (например, «Медного всадника»), и истолкования отдельных образов. В целом первое развернутое высказывание Блока о Пушкине позволяет выделить как те проблемы его творчества, которые казались основными Блоку периода первой русской революции, так и специфику подхода к теме (осознание ее громадности, «общерусской» значимости; предпочтение вопросов однозначным и скороспелым ответам).

Но Блок и прямо обращается к истолкованию творчества Пушкина. Первая из таких попыток — в статье «Творчество Вячеслава Иванова» (апрель 1905 г.). Блок стремится, опираясь на статьи Вяч. Иванова, развить с символистских позиций пушкинскую концепцию «поэта и черни» (V, 9)⁶⁶. Сама концепция излагается по-прежнему упрощенно-романтически: Пушкину навязывается однолинейность антитезы без попытки раскрыть ее исторически-определенное значение. Но атмосфера времени заставила Блока иначе, чем прежде, решить вопросы отношения искусства и народа. Преодолевая «стародекадентские» и собственные юношеские представления об исконности разрыва между «поэтом» и «чернью», Блок (во многом вслед за Вяч. Ивановым) утверждает, что пушкинское «*Procul este, profani!*» (эпиграф из Вергилия к стихотворению «Поэт и толпа») — лишь определенная *стадия* развития культуры. Вышедшее из лона народного творчества, не знавшего этого трагического разлада, истинное искусство — подвиг «умного деланья» (V, 9), ведущий в будущем к новому слиянию художника и нации: «Страдательный путь символизма есть „погружение в стихию фольклора“, где „поэт“ и „чернь“ вновь познают друг друга: „поэт“ становится народным, „чернь“ — народом» (V, 10). Несмотря на отразившийся в статье взгляд на символизм изнутри, на наивное противопоставление пушкинской «стихийной» свободы («Плы-вем... Куда нам плыть?» — V, 10) и мистической «сознательности» современных «мифотворцев», а также на преувеличение роли фольклора в поэтике символизма, работа Блока интересна тем, что здесь им впервые формулируется мысль о слиянии с народной культурой как высшей, конечной цели искусства. И именно в этой связи всплывает имя Пушкина.

Намек на другую — более общую — концепцию пушкинского творчества (также связанную с символизмом) — в статье «Педант о поэте» (1906). Анализируя книгу Н. Котляревского о Лермонтове, Блок пишет: «„Пушкин и Лермонтов“ — слышим мы все сознательней, а раньше повторялось то же, но бессознательно: „если не Лермонтов, то Пушкин“ и обратно. Два магических слова — „собственные имена русской истории и народа русского“ — становятся лозунгами двух станов русской литературы <...> Мы все яснее слышим, что дело идет о чем-то больше жизни и смерти — о космосе и хаосе, о поселении вечно-радостной Гармонии (супруги Кадмоса — Космоса <...>) на месте пустом, окаянном и хладном». Речь идет об искусстве, «гармонизирующем» мир, и искусстве, «вечно» любящем Гармонию (V, 26), но погруженном

в хаос: о «классицистическом» и «романтическом» началах литературы. Первое воплощается (для русской культуры) в Пушкине, второе — в Лермонтове.

Эта же, по существу, мысль (особенно близкая к Мережковскому) развивается и в письме Блока к П. П. Перцову (31 января 1906 г.). Разъясняя одно из «туманных» мест статьи «Педант о поэте» (впоследствии исключенное из текста), Блок пишет: «Граф Сэн-Жермэн и „Московская Венера“ совсем не у Лермонтова <...> Это — „Пиковая Дама“, и даже почти уж не Пушкинская а *Чайковского* (либретто Модеста Чайковского)⁶⁷:

Однажды в Версале aux jeux de la reine
Venus Moscovite проигралась дотла...
В числе приглашенных был граф Сэн-Жермэн.
Следя за игрой...
И ей прошептал
Слова, слаще звуков Моцарта...
(Три карты, три карты, три карты)...

и т. д. — Но ведь это пункт „маскарадный“ („Маскарад“ Лермонтова), магический пункт, в котором уже нет „Пушкинского и Лермонтовского“ как „двух начал петербургского периода“, но Пушкин „аполлонический“ полетел в бездну, столкнутый туда рукой Чайковского — *мага и музыканта*, а Лермонтов, сам когда-то побывавший в бездне, встал над ней и окостенел в магии, и кричит Пушкину вниз: „Добро, строитель!“» (VIII, 149—150).

Тонко подметив преобладание «лермонтовского» начала над «пушкинским» в музыкальной трактовке П. И. Чайковским «Пиковой дамы» и в либретто М. Чайковского, Блок вновь возвращается к антитезе «двух начал», на этот раз определяемых как «аполлоническое» и «музыкальное». Эти определения дают возможность понять генезис и значение блоковских антиномий. В основе их — концепция Фр. Ницше («Происхождение трагедии из духа музыки»), противопоставившего «аполлоническое» и «дионисийское» начала мира и искусства. Первое приравнивается к «дневным» началам гармонии, соразмерности (иногда — разума) и воплощается наиболее последовательно в пластических искусствах, второе — к «ночным» началам «демонического» стихийного экстаза, реализуемым в музыке и трагедии.

Концепции Ницше были, разумеется, хорошо знакомы Блоку. Скорее всего, однако, в данном случае речь идет об интерпретации идей Ницше символистской критикой⁶⁸. Это в первую очередь Д. С. Мережковский с его «мистико-рационалистическими» схоластическими схемами о двух тенденциях («двух безднах») всякой истории и всякой культуры, восходящих в конечном итоге к антиномии материи и духа, язычества и христианства. Детально развитое в монографии «Толстой и Достоевский», это противопоставление отражается и в работе о Пушкине.

Указание на «петербургский период русской истории» свидетельствует об обращении Блока в эти годы и к традиции Достоевского (ср. об «императорском периоде», «на котором все мы <...> только и помешаны, начиная с Достоевского» — V, 215). Блок весьма высоко оценивает «Речь о Пушкине»: «Достоевский провешал о Пушкине — и смолкнувшие слова его покоятся в душе» (V, 26). Две эти концепции будут еще довольно долго определять блоковскую трактовку пушкинского творчества. Сам Блок склонен пока

рассматривать идеи Достоевского и Мережковского как родственные (вторую — как естественное развитие первой). Но кардинальное различие между ними настолько велико, что и для самого Блока они давали толчок к совершенно разным, по сути противоположным, умозаключениям. Из построений Мережковского следовал простой и успокоительный вывод о необходимости для русской культуры «синтеза» «двух, все еще враждебных», начал (V, 26). От речи Достоевского веяло трагизмом и глубиной реальных, неразрешенных противоречий русской истории. Первые вели к внеисторической постановке вопроса и к решению его в духе мистико-утопического оптимизма, вторая стимулировала развитие чувства истории, трагической сложности поставленных ею задач. Пока Блок еще не сделал выбора, но его неизменное подчеркивание мучительной сложности и актуальности вопроса о «пушкинском» и «лермонтовском» началах искусства («я путаюсь в этом страшноватом для меня пункте» — VIII, 150) говорит о стихийных симпатиях поэта.

Особенно важна сцена, рисующая торжество «мага» Лермонтова над «аполлоническим» Пушкиным и его восклицание: «Добро, строитель!» Это первая, еще «смутная» попытка рассмотреть идущее от Ницше противопоставление по-новому: как конфликт начал «объективного», исторического — и «субъективного», личностного. Производится ряд интересных отождествлений: «классик» Пушкин — Петр I; «романтик» и бунтарь Лермонтов — Евгений «Медного всадника» — колдун из «Страшной мести» (парадоксально включивший и черты Петра из этой же повести). Нарисованная Блоком сцена в известной мере навеяна книгой Мережковского⁶⁹, однако смысл ее значительно глубже. Мережковский проводит однолинейную и безмерно упрощающую пушкинский замысел параллель: Петр — силы государства, Евгений — «возмутившаяся чернь»⁷⁰. Блок, подменяя пушкинский ход мысли своим, сохраняет присущую «Медному всаднику» сложную неоднородность идеи. Его Евгений — и жертва и мститель одновременно, причем здесь — по-видимому, впервые у Блока — объединяются темы «бунта», возмездия и «музыки». Сцена полна чувства неблагополучия, «порубежной» тревоги. Для лирики Блока именно такое «предсоциальное» (мистическое по языку, социальное в тенденции) восприятие Пушкина окажется уже в 1904—1906 гг. решающим. В итоге позиция Блока не только не равна символистской, но и отличается большой (и все растущей) самостоятельностью. Брюсовскому, во многом формальному подходу к наследию Пушкина Блок противопоставляет интерес к содержательно-эмоциональным сторонам пушкинского творчества, мистицизму Д. С. Мережковского — устремленность сквозь мистику в мир реальный.

Вместе с тем сознательно Блок все еще воспринимает собственную позицию как символистскую или, во всяком случае, не находит в современной пушкинистике ничего более близкого себе. Так, он (подобно большинству символистов) иронически относится к позитивизму и школярству академической науки (см. статью «Педант о поэте»). Не принимает он и либеральную поздненародническую публицистику, сводившую все вопросы русской литературы к «обличениям» и «состраданию» народному горю и игнорировавшую специфику искусства⁷¹.

Отзвуки Пушкина в поэзии Блока 1903—1906 гг. интереснее его критических высказываний и раньше намечают пути, по которым пойдет позднейшая рецепция пушкинского творчества. В произведениях этих лет количество прямых цитат и перефразировок, как и в «Стихах о Прекрасной Даме», сравнительно невелико и примеры типа:

Пожатье каменной его десницы (7, 171) — *Пожатье десницы свинцовой* (II, 38)

гораздо более редки, чем в творчестве 1898—1899 гг. Однако иные, более сложные соприкосновения с традицией становятся теперь весьма многообразными.

Процесс перестройки поэтического мироощущения у Блока сопровождался (в чем состояла его характерная индивидуальная особенность) не только поисками новых тем, образов и методов изображения, но и полемическим переосмыслением старых. Автополемика и автопародия — важнейшие компоненты поэтики «второго тома». Это отчетливо видно и на эволюции тех мотивов «Стихов о Прекрасной Даме», которые связаны с рецепцией пушкинской лирики:

1. Царевна. Образ этот еще встречается в лирике 1904—1906 гг. (ср.: «Так окрыленно, так напевно / Царевна пела о весне» — II, 115; ср.: «Королева забытой страны, / Что зовется Ночною Фиалкой» — II, 31 и др.). Но теперь сюжет «спящей царевны» превращается в сюжет «мертвой невесты», перекликающийся со «Сказкой о мертвой царевне» (ср.: «Гроб невесты» — 2:1, 555 — и: «Гроб невесты легкой тканью»... — II, 46; а также образ «Ослепительного Всадника» — II, 57, Жениха, который должен спасти, разбудить Невесту), но отличающийся кардинальной особенностью: *Невеста не воскресает и не воскреснет никогда* («Гроб невесты легкой тканью»... «Она веселой невестой была...» — II, 63, «Бред» — II, 87—88). Образ, возникший в «Распутях» в связи с попыткой перенести реализацию идеала в будущее, становится теперь символом трагической гибели идеала.

2. Рыцарь бедный. В лирике «второго тома» появляется параллельный смерти Невесты сюжет ухода Рыцаря. Стихотворение «Ночью пыльной легла...» (лето 1905 г.) прямо объединяет обе эти темы:

Ночью пыльной легла
 Девушка в белый гроб
 <...>
 И означился в небе растворенном
 Уходящий шагом ускоренным
 В голубом, голубом.
 Закрыто лицо щитом (II, 317)

(ср.: «И с лица стальной решетки / Ни пред кем не подымал»). Варианты «ухода» — смерть «рыцаря» («Еще прекрасно серое небо...»), его превращение в статую, в мечту:

Темный рыцарь — только мнится (II, 237), —

его непробудный сон («Ночная фиалка»), а также утрата атрибутов рыцарства:

Кто свой шлем уронил (II, 32);

Вот рассыпался меч, дребезжа.
Щит упал... (II, 33)

(мотив утраты меча будет постоянно повторяться и в «Снежной маске»). Образ изменяется и качественно. В стихотворении «Еще прекрасно серое небо...» «латник в черном» верно служит «сладостной мечте», но она расшифровывается теперь как «древняя сказка» самодержавия: в борьбе за нее «с дикой чернью» и погибает герой (II, 176). Эта линия любопытно завершается в статье «Девушка розовой калитки и муравьиный царь» (ноябрь 1906 г.), где противопоставлены два типа культуры, которые, с известной долей огрубления, можно определить как европейскую (рыцарски-средневековую в идеале, бюргерски-мещанскую в жизни) и русскую (народную, крестьянскую). Первая характеризуется пышной красотой, романтичностью (вечным разладом мечты и действительности), тягой к далекому, связанностью с прошлым и обреченностью на гибель («Песенка жизни спета»). Признаки русской народной культуры — внешняя нищета, «реальность» идеала, неразрывно связанного с «землей», тяга к близкому, вечность и обращенность в будущее («Бедная русская легенда развивается непрестанно» — V, 92; «Где-то в тайгах и болотах живут настоящие люди <...> Когда-нибудь они придут и заговорят на новом языке» — V, 94). Символом «западного» начала окказывается «Рыцарь бедный»: «Искони на Западе искали Елену — недостижимую, совершенную красоту <...> Отсюда <...> эти фигуры *верных рыцарей с опущенными забралами* <...> *Неподвижный рыцарь*. — Запад все забыл <...> И мечтания его ничем не кончатся. Не воплотятся.

Он себе на шею четки
Вместо шарфа навязал
И с лица стальной решетки
Ни пред кем не подымал (V, 88—89).

Разоблачение «тезы» «первого тома» здесь носит несколько иной характер, чем в эволюции образа Царевны. Там изживший себя образ просто исчезает. В случае же с «рыцарем бедным» пушкинский персонаж, утративший было в рецепции молодого Блока все конкретно-исторические приметы, вновь обретает конкретность: историческую, географическую, социальную и культурную. Однако возврат к Пушкину полемичен по отношению не только к ранним трактовкам образа, но и к тексту пушкинского стихотворения: образ не «объективен», а резко, четко и упрощенно оценочен. С такими переосмыслениями Пушкина мы в указанные годы встретимся не раз. Заново осмысляются и мотивы более раннего («*Ante lucem*») творчества. Таков, например, часто встречающийся у Блока символический ряд: «море» — «буря» — «челн» — «пловец» — «берег». Он имеет не столько пушкинское, сколько связанное, с одной стороны, с Жуковским, с другой — с Языковым происхождение. Не случайно его появление влечет за собой хорей и лексико-интонационные переключки с «Пловцом»:

День и ночь шумит оно
<...>

Днем и ночью дышит мол.

Однако теперь тема «челна» («корабля») связывается и с высоко оцененным Блоком пушкинским «Арионом» (см.: 3:1, 58).

Но даль пустынна и спокойна.
И я все тот же — у руля.
И я пою, все так же стройно,
Мечту родного корабля (II, 78)⁷².

Несмотря на сходное с пушкинским отождествление себя с «певцом» («лишь я, таинственный певец» — «и я пою») и центральную для обоих стихотворений тему героической верности прошлому идеалу («я гимны прежние пою» — «И я пою, все так же стройно, / Мечту родного корабля»), отношение к нему у Пушкина и Блока принципиально различно: пушкинский путь вперед не нуждался в «снижении» прошлого — блоковский был без него невозможен. И потому, наметив тему «корабля» как связанную с реализацией высокой идеи, Блок сразу же начинает доказывать ее трагическую недостижимость — корабли не найдут «тихую гавань» — «никто не придет назад» («Девушка пела в церковном хоре... 1905; II, 79), «греза» бессмысленна:

И долу *грезой бесполезной*
 Поникший *кормщик* на корме (1905; II, 316).

Завершение линия «кораблей» находит в «Короле на площади» (1906) и «Снежной маске» (1907):

...В дали невозвратные
 Повернули корабли (II, 214)

И корабль закатный
 Тонет (II, 235)

И на व्यюжном море тонут
 Корабли (II, 240).

Однако дальнейший путь Блока связан, конечно, не столько с полемическим преодолением «старого» Пушкина, сколько с освоением «нового». Основная линия творческих переключек определена становлением художественного метода Блока, который сам он характеризует заимствованным у Достоевского определением «мистический реализм». Этот глубоко противоречивый и во многом для Блока переходный метод состоял в попытке соединить «реалистический» интерес к земной, «посюсторонней» действительности с ее мистической интерпретацией как начала «инфернального», дьявольского, враждебного «небу». Интерес к пушкинскому наследию теперь неотделим, с одной стороны, от тяги к «реальности», истории и социальным проблемам, с другой — от типичного для символизма истолкования пушкинских широких обобщений, свободного соединения быта, психологии и условности, фантастики как художественного метода, якобы родственного «мистическому реализму»⁷³

Уже в ранней статье «Краски и слова» (1905) Блок писал о необходимости для писателя «всегда помнить о близости к реальной природе» (V, 20). Результат «близости к природе» — «зрительное», конкретное мышление, присущее народу и детям. Оно свойственно и Пушкину: «Чувствовал же какую-то осведомительность рисунка, например, Пушкин, когда рисовал не однажды какой-

то пленительный женский профиль. А ведь он не учился рисовать. Но он был ребенок» (V, 22). Эту «естественность» зрительного и пластического видения мира Блок пытается передать в стихотворениях 1904—1905 гг. Лирика «Пузырей земли», «Города» и «Разных стихотворений», при всем ее тематическом и художественном различии, имеет существенную общую черту: во всех циклах большую роль играют произведения, где лирическое «я» либо совсем отсутствует, либо присутствует как один из многих персонажей текста. Внешний по отношению к «я» мир теперь уже далеко не всегда метафорическое или символическое выявление мистических сущностей (как, например, в блестяще проанализированном В. М. Жирмунским стихотворении «Ночь»). Очень часто мир у Блока «предметен» и конкретен.

Разумеется, общая концепция «бытового» мира у Блока резко расходится с реалистической (в частности, пушкинской). «Объективные» описания чаще всего пронизываются либо жутковатой символикой *inferno*, либо романтической иронией («Ночная фиалка»). Пушкинское ощущение «гармонии» материального мира в целом чуждо Блоку. «Краски» и «линии», к реальности которых рвется поэт, размываются «дионисийской» стихией лирики. И все же предметный мир, который Блок хочет «видеть» и «рисовать», резко меняет облик его поэзии.

Поворот Блока к «материальному» и «объективному» обращает его ко всей традиции русского реалистического искусства (хотя иногда с установкой на его пластически-«аполлоническую», то есть именно «пушкинскую» разновидность). Но, однако, есть и проблемы, связанные с пушкинским наследием более прямо.

Первая русская революция определила две новые и значительные темы блоковского творчества: социальную (о народе — «несчастных, просящих хлеба») и политическую (о «воле»). Тесно переплетающиеся, они до какой-то степени развиваются и самостоятельно.

Социальная тема у Блока в эти годы чаще всего связана с ориентацией на традиции Достоевского и Гоголя (позже — Некрасова и Толстого). Непосредственное влияние на ее формирование оказал Брюсов. Но, разумеется, здесь невозможно было пройти мимо пушкинской традиции, хотя и резко переосмысленной. Одно из важнейших произведений для Блока теперь — «Пиковая дама» (преломленная сквозь призму музыки и либретто оперы). Цитату из либретто «Пиковой дамы» находим в стихотворении «Потеха! Рокошет труба...» (1905):

Гадалка, смуглее июльского дня,
Бормочет, монетой звеня,
Слова слаще звуков Моцарта (II, 66; см. коммент. — II, 398).

Здесь образ «Пиковой дамы» неотделим от мотивов судьбы, рока («И видит на флаге прохожий / Огромную надпись: «Судьба»). Социальная тема пока предстает, в первую очередь, как тема «несчастных» жертв фатума. «Рок» принимает различные, но неизменно мистические, «инфернальные» облики, чаще всего к Пушкину не восходящие («Невидимка», «двойник», «карлик», «Третий» и т. д.). Однако деление героев на носителей зла — сильных, могущественных, связанных с деньгами — и жертв зла — незлоби-

вых, слабых и кротких — через Достоевского и Гоголя восходит в конечном счете к Пушкину «Пиковой дамы». Под влиянием оперы характерно акцентируется не линия «старая графиня — Герман», а «Герман — Лиза».

Особенно важен такой поворот темы для истории женского образа — одного из центральных в лирике Блока. Мистически-бесплотный и «единый» идеал «первого тома» распадается в лирике 1904—1906 гг. на множество «личин». Одна из них — поруганная, страдающая и гибнущая женщина. Образ этот осмысливается порой мистически (вечно женственное начало мира, побежденное земным хаосом, но ожидающее грядущего освобождения). Так понят он в драме «Незнакомка», где героиня носит «пушкинское» имя Мэри (мелькающее и в лирике этих лет: «Нет имени тебе, мой дальний...», «О жизни, догоревшей в хоре...»). Но уже теперь образ получает и любопытные конкретные характеристики: исторические (современная женщина), социальные (женщина из «низов») и национальные. «Пушкинская линия» выявляется особенно отчетливо в связях образа с проблемой «маленького человека» и в типичном для «Пиковой дамы» сочетании реального и фантастического (переосмысленного как мистическое).

Социальная тема имеет у Блока, однако, и другой поворот — образ народа как «нормы». В 1904—1906 гг. формирование его только начинается. Но в качестве «нормы» Блок уже теперь рассматривает не «кроткого», забитого «маленького человека» сегодняшней России, а яркую, красочную «стихию» народа будущего. Мысль эта, навеянная, прежде всего, революционной ситуацией середины 1900-х гг., в лирике воплощается в облике страстной красавицы-цыганки, противопоставляемой серой скуке городского мещанского быта («Вот здесь вы живете, вот в этих пыльных домиках качаете детей и трудитесь <...> Но издали идет к вам вольная, дерзкая, наглая цыганка с шафранным лицом, с бездонной страстью в черных очах <...> Вам должно встать и дать ей дорогу, и тихо поклониться» — II, 374). В цыганке выделены красота, молодость, страстность и устремленность к воле. И хотя прямых переключек с Пушкиным в стихотворениях 1903—1906 гг. о цыганке нет⁷⁴, их связь с «Цыганами», с образами Земфиры и Мариулы, с противопоставлением «неволи душных городов» и свободной жизни цыган, несомненна.

Но социальные мотивы у Блока редко выступают, так сказать, в чистом виде, не отделяясь обычно от темы нравственной униженности («Обман», «Легенда», «Повесть»), от мотива «неволи» и — вообще — от нерасчлененной ситуации страдания «маленького человека», который равно мучим и «скудной работой», и злой силой русского самодержавия. Это особенно заметно в цикле «Город». Здесь мы наиболее часто сталкиваемся с характерной «полигенетичностью» блоковских образов. Впечатления от «Urbi et orbi» Брюсова, «фантастический Петербург» Гоголя и Достоевского, «град Петров» «Медного всадника» — все это, окрашенное к тому же «апокалипсическим» светом Откровения святого Иоанна Богослова, создает традицию большой сложности и противоречивости, ощущаемую, однако, символистами как единая — «петербургская»⁷⁵.

Наиболее «пушкинский» образ «Города» — «Медный всадник». Исследователи уже отмечали связь поэмы Пушкина и неоконченной «Петербургской поэмы» Блока (1904): «В лирике Блока возникают понемногу пушкинские

темы. Одна из них относится, впрочем, еще к 1904 году. Это — „Медный всадник“: „Он спит, пока закат румян“⁷⁶. Отмечалось и то, что в трактовке «Медного всадника» Блок первоначально шел в русле русского символизма⁷⁷.

После работ Б. В. Томашевского утвердилось мнение, что петербургская тема, кроме лирики Блока, отразилась, главным образом, в стихотворении И. Анненского «Петербург» и в романе А. Белого.

Применительно к задачам настоящей работы перечень этот должен быть несколько изменен: речь пойдет, в первую очередь, о написанных в 1904—1906 гг. произведениях, которые могли так или иначе сформировать отношение Блока к теме «Медного всадника». Это, прежде всего, эссе друга Блока Е. П. Иванова «Всадник. Нечто о городе Петербурге». Опубликованное в 1907 г., оно было знакомо Блоку уже в год создания. В письме к С. Соловьеву от 8 марта 1904 г. читаем: «Третьего (и самого замечательного [«мистика»] — Евгения Иванова) коряжило от Медного всадника всю зиму» (VIII, 94). Несмотря на иронический тон сообщения, Блок относится к замыслу Иванова серьезно: внимательно следит за работой друга, а после ее опубликования оценивает как по-своему очень интересную — не литературный, а любопытный человеческий документ: „Всадник“ Евгения Иванова — самая искренняя и самая нелитературная статья, какую только можно себе представить. Это не статья, а только „нечто о городе Петербурге“, туманное, расплывчатое, но тревожное: какой-то раскольнический дух, лишенный воздуха и ветра» (V, 223).

«Всадник» — ряд сменяющих друг друга, действительно очень «туманных» и субъективных картин, сквозь которые, однако, проглядывает антиномия «Петра» и «Евгения» в ее символистско-мистической трактовке. Символами Петербурга оказываются два Всадника — «Медный» и «Бледный». «Медный всадник» — воплощение хищной и «демонической» силы государства, «Бледный» — «маленький человек», беспомощный и жалкий. Конфликт полностью утрачивает бытовой и исторический характер, превращается (не без влияния «Двойника» Достоевского) в исконную противоположность «хищного» и «слабого», причем «хищное» начало — магическое «инфернальное», а слабое — человеческое. Исходя из такого полностью внеисторического мироощущения, Евг. Иванов все образы русской литературы рассматривает как модификации «двух Всадников». «Медный» — это и Петр I, и Германн «Пиковой дамы», и Наполеон. «Бледный» — и Евгений «Медного всадника», и господин Голядкин, и сам повествователь («„Бледный“ всадник-то на меня был похож!»⁷⁸). История же предстает в виде страшного кружения и погони друг за другом двух исконно враждебных начал. С «Медным всадником» «Всадник» связан, как видим, не очень тесно; но он пытается все же передать важную сторону пушкинского произведения — ощущение стихийной и социальной катастрофичности «петербургского периода» русской истории. Однако тревожную атмосферу «Всадника» Евг. Иванов разрешает совсем не пушкинским драматизмом, а «благодным» примирением — христианской утопией в духе Достоевского, Вл. Соловьева и — еще более — Мережковского. Когда тревожные бури петербургской осени сменяются последней Бурей («имя же последней Бури — Мария Дева, чреватая Христом, грядущим с моря»⁷⁹), Всадники осознают, что они — двойники: «Тогда уже пройдет

оглушенность шумом внутренней тревоги и уже Всадник Медный не будет гоняться за взглядевшимся в него „Бледным“ Евгением. ...И *Всадники должны породниться*»⁸⁰ Блок тонко почувствовал главное противоречие произведения: контраст между подлинной тревогой повествования и искусственным благополучием концовки; отсюда слова о «раскольничьем духе», лишенном все же «воздуха и ветра». Вместе с тем «Всадник» ощущался Блоком как произведение близкое по духу; не случайно Блок посвящает в том же 1904 г. свою «Петербургскую поэму» Евг. Иванову.

«Всадник» отразил важные особенности общесимволистской интерпретации поэмы Пушкина: осмысление исторических конфликтов как вечных, драматизма — как «мистического», «магического» духа и вместе с тем навеянное эпохой стремление передать чувство тревоги, неблагополучия.

В символистских интерпретациях «Медного всадника» в период первой русской революции была, однако, характерная черта, у Евг. Иванова не отразившаяся. Лишенная пушкинского историзма и сложности, символистская поэзия этих лет часто бывала исполнена бунтарского духа и склонялась не к диалектике «двух правд», а к четкому «антипетровскому» пафосу. Не случайно стихотворение Вяч. Иванова «В надежде славы и добра...», используя тему Петра I в «Стансах», создает резко противоположную пушкинской оценку русской истории и государственности:

В надежде славы и добра
Гляжу вперед я без боязни:
Истлеет древко топора,
Не будет палача для казни

И просвещенные сердца
Извергнут черную отраву
И вашу славу и державу
Возненавидят до конца⁸¹.

Столь же полемический характер носит у Вяч. Иванова и оценка Медного всадника. Его «скакание» ассоциируется с топотом казачьих коней по трупам жертв «кровавого воскресенья»:

Замирая криком бледным,
Кличу я: «Мне страшно, Дева,
В этом мороке победном
Медно-скачущего гнева».

А Сивилла: «Чу, как тупо
Ударяет медь о плиты...
То о трупы, трупы, трупы
Спотыкаются копыта».

Блоковская трактовка «Медного всадника» на первых порах тесно связана с рассмотренной традицией. Весьма показательна незавершенная «Петербургская поэма». Поэма состоит из двух частей, впоследствии разделенных на стихотворения «Петр» и «Поединок», дающие сходную, но не совпадающую интерпретацию образа.

«Поединок» — более традиционная часть поэмы. Написанное под впечатлением поездки в Москву (январь 1904 г.) и связанного с ней оживления

угасающих «мистических чаяний», стихотворение противопоставляет «ангельское» начало, связанное с Москвой, и «демоническое» — петербургское. Первое воплощается в Георгии Победоносце — всаднике на «белом коне», второе — в Петре, Медном всаднике на «черном коне». Как и у Евг. Иванова, конфликт принимает форму единоборства Всадников, кончающегося, правда, не примирением, но не менее идиллической надеждой на грядущую победу «света». Сама тема Петра I как «антихриста» связана также не с Пушкиным, а с трилогией Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист». Трактовка образа Всадника в стихотворении «Петр» дальше от мистики «первого тома» и родственна картинам жизни современного города в «Urbi et orbi». Стихотворение рисует образ Медного всадника с последующим, как и у Пушкина, его оживлением:

Он спит, пока закат румян
 <...>
 Сойдут глухие вечера,
 Змей расклубится над домами.
В руке протянутой Петра
Заплывет факельное пламя.

В рукописи момент «оживления» был передан еще более отчетливо: «Но конь шагнет» (см. II, 414). Впрочем, «конь» здесь играет вообще меньшую роль, чем в пушкинском тексте. Главный атрибут Всадника — факел (днем превращающийся в символ власти — меч), главный выразитель его воли — «дьявольский» Змей.

Связав Петра с «демоническим» началом, Блок, как и Евг. Иванов, противопоставляет его «невинности»:

Пускай невинность из угла
 Протяжно молит о пощаде!

Однако затем Блок резко расходится с Евг. Ивановым и, в духе «Urbi et orbi», рисует «демоническую» красоту страстных ночных оргий. Патрон их — Петр:

Бегите все на зов! на лов!
 На перекрестки улиц лунных!
 Весь город полон голосов,
 Мужских — крикливых, женских — струнных.
 Он будет город свой беречь... (II, 141—142)

В отличие от картины, нарисованной в письме к П. Перцову, Блок не связывает Петра с «аполлоническим» началом гармонии (в данном случае — государственной), противопоставленной «дионисийской» стихии страдания и гибели личности. Антитеза Петра и страдающей «невинности» заслонена утверждением единства народной вакханалии и «вакхической», яркой, страстной фигуры Петра. Блок чуждается и христианского смирения Евг. Иванова, и прямолинейно-бунтарского отрицания Вяч. Иванова. Его Петр хотя весьма далек от пушкинского, однако может быть сближен с последним противоречивой сложностью, неоднолинейностью характера и «миссии». Концепция же человека здесь не только далека, но и во многом противоположна «Медному всаднику»: образу «отдельного человека» — жертвы истории — Блок про-

тивнопоставляет представление о народном начале как красочном, динамическом, сильном, страстном и находящемся в гармонии с «целым». В дальнейшем образ Петра претерпит ряд существенных изменений; представление же о «дионисийской», стихийной основе народного характера сыграет важную роль в эволюции лирики Блока.

Иной образ — в стихотворении «Вися над городом всемирным...» (18 октября 1905 г.; II, 175). Блок воскрешает антитезу «Петр — Евгений», но существенно ее изменяет, противопоставляя Медного всадника не отдельному человеку, а народу. Стихотворение, обращая нас (как и «Петр») к стихии «пушкинских» ямбов, рисует резкие контрасты «города всемирного». Однако, в отличие от более ранних стихотворений, Медный всадник здесь принципиально и символически мертв: он — только «царственно-чугунный» памятник и его древность («предок»), неподвижность и химерический «самодержавный сон» противопоставлены «новым» и *живым* силам⁸².

Многое в стихотворении близко пушкинской традиции: и образ Петербурга как «города всемирного», целого живого мира, равного России⁸³, и восприятие Медного всадника как символа этого города, и картины Невы, состояние которой — показатель и аналог «социальной погоды» (у Пушкина — наводнение, у Блока — с четкостью, доходящей до аллегоризма, — «тихи струи невской влаги», параллельное «голосу черни», который «еще *не владеет на Неве*»), и, наконец, отказ от завершения заданного в тексте конфликта, а следовательно, от его окончательной и однозначной оценки⁸⁴.

Разумеется, «Вися над городом всемирным...» во многом переосмысляет образы пушкинской поэмы. Так, конфликт «мертвого» и «живого» приобретает характерную для символизма мистическую окраску: людям противопоставлены не другие люди (хотя бы и «сильные», облеченные властью и т. д.), а силы ада: «змея», оживающая статуя. Именно это, по долго еще сохранявшемуся ощущению Блока, и придает конфликту подлинный драматизм, «странную» непонятность и жуткость⁸⁵. Блок интерпретирует заданный традицией конфликт иначе, чем Евг. Иванов: столкновению двух неживых героев (страшно неживой Медный всадник и неживой от ужаса Бледный всадник) Блок противопоставляет именно столкновение «мертвого» с человечески-страстным (ср. эпитет «многострунный» со «струнными» голосами женщин в «Петре»), «земным» и «естественным». Блоковская трактовка отличается и от страшного стихотворения Вячеслава Иванова, где мертвый всадник скачет по трупам убитых, а Россия рисуется вещим глазам Сивиллы как гигантская мертвецкая. «Вися над городом всемирным...» — одно из ранних стихотворений Блока, говорящих о народе как о «живой» силе.

Отличает Блока от пушкинской поэмы и совершенно иная трактовка образа стихии⁸⁶. Стихия «Медного всадника» губительна, прежде всего, для Евгения, стихия же в «Вися над городом всемирным...» — союзник «черни» и враг той «тишины», в которой спокоен «самодержавный сон» монарха. Образ «тихи струи невской влаги» — параллель к «слепы темные дворцы»; оба они противопоставлены ветру, развевающему флаги свободы, и готовности «новых птенцов» к полету. Развитием этой мысли будет монолог Фаины — России, проклиная тишину и зовущей бурю («Песня Судьбы»).

И наконец, последнее существенное различие: хотя Блок и не дает (так же, как и Пушкин) четких оценок изображаемого, однако отношение его к Медному всаднику как к силе, живущей лишь «пылью прошедшего», мертвой и «инфернальной», значительно более определено и четко, чем в пушкинской поэме. Здесь Блок близок к Вяч. Иванову, «бунтарски»-прямолинейно истолковавшему «всадника» как силу русского самодержавия.

Завершается тема в двух стихотворениях. Первое, «Еще прекрасно серое небо...» — образец близости в лирике Блока 1904—1906 гг. аспектов социальных и политических. Здесь народ оборачивается, кроме лика страстного и «дикого», еще и вторым — ликом «несчастных, просящих хлеба» (II, 176). Особого пояснения требует восходящий к Пушкину образ «дикой черни». Эпитет «дикий» (очень существенный для Блока) имеет здесь иное значение, чем в пушкинских стихотворениях о поэте и поэзии: он — синоним «природного», «естественного» (и антоним «сонного», «неживого») ⁸⁷ Образ лишен отрицательной окраски (ведь «дикое» — это лицо «несчастных, просящих хлеба»), а впоследствии приобретает ярко выраженный положительный эмоциональный тонус. Второе стихотворение, завершающее круг тем, которые связывают «Медного всадника» и проблемы, поставленные перед Блоком революцией 1905 г., — «Пожар» (декабрь 1906 г.). На присутствие «пушкинского начала» намекает цитата из «Медного всадника» (слегка перефразированная и «переведенная» в хорей):

Скок по камню тяжко-звонок (II, 201)

(ср.: «Тяжело-звонкое скаканье / По потрясенной мостовой» — 5, 148), образы разбушевавшейся стихии (наводнение — пожар; ср. здесь же: «гулкой улицы река») и «скакуна» ⁸⁸ Образ этот, характерно «контаминирующий» жизненные впечатления (пожарник) с разнообразными литературными ассоциациями («скакун с трубой» — персонаж, связанный и с Апокалипсисом), перерастает в символ «гасителя» пожара «отдаленного восстания» (II, 202). Такова окончательная оценка Блоком периода революции «тяжело-звонкого скаканья» Медного всадника. Как видим, этот важнейший для Блока 1904—1906 гг. пушкинский образ претерпевает существенную эволюцию. Начав с трактовки его как мистического антихриста, то противопоставляемого «Истине, Добру и Красоте» («Поединок»), то слитого с красотой народной стихии («Петр»), Блок движется к созданию революционно-политического и исторического символа (хотя и сохраняющего еще мистический налет).

Несколько особняком стоит стихотворение «Я вам поведал неземное...» (1905). Полуромантическое, проклинающее «людей» за бесстрашие, несоответствие героическому облику лирического героя, оно и проблемно, и по композиции и интонационно близко пушкинскому «Свободы сеятель пустынный...» Оба стихотворения начинаются «явлением» людям одинокого героя — носителя идей «свободы» (Пушкин) и «неземного» счастья (Блок):

Свободы сеятель пустынный,
Я вышел рано, до звезды

Я вам поведал неземное

<...>

В ладье — топор. В мечте — герои ⁸⁹.

Так я причаливал к земле.

«Явление» сопровождается надеждой встретить в людях ответные настроения «свободы» (Пушкин), «отваги» (Блок):

...Рукою чистой и безвинной
В порабощенные бразды
Бросал живительное семя

...В каждом доме, в каждом крове
Ищу отважной красоты

Но «мирные народы» (Пушкин), люди «земли» (Блок) не отвечают на героический призыв:

Но потерял я только время,
Благие мысли и труды

Я вижу: ваши девы слепы,
У юношей безогнен взор.

Отсюда — взрыв отчаяния и иронии, представление о «народах» как стаде, недостойном свободы и вполне заслужившем насилие:

Паситесь, мирные народы!
Вас не разбудит чести клич,
К чему стадам дары свободы?
Их *должно резать или стричь!*

...Назад! Во мглу! В глухие склепы!
Вам нужен бич, а не топор! (II, 169)

Ответственный идеологический вывод стихотворения строится как контаминация целого комплекса пушкинских мотивов. Несомненен параллелизм стихов:

Их должно резать или стричь!

и:

Вам нужен бич, а не топор!

Однако на эту идейно-интонационную основу наслаивается другой — тоже пушкинский — пласт: лексика из стихотворения Пушкина «Поэт и толпа»:

Для вашей глупости и злобы
Имали вы до сей поры
Бичи, темницы, топоры... (3:1, 142)

Однако именно сходство лексического подбора и явная зависимость его от Пушкина резче выделяют отличие: у Пушкина «бичи», «темницы», «топоры» — однородные члены. Это активизирует общее для всего ряда семантическое ядро — «орудия насилия», «инструменты государства». В тексте Блока «бич» и «топор» противопоставлены. Выделяется семантическое различие. Топор — орудие бунта, которого народ оказался недостойн («герои» оказались лишь «в мечте»), а «бич» — гневное слово поэта (ср. также пушкинское:

«О, муза пламенной сатиры!
<...>
Вручи мне Ювеналов бич» — 2:1, 453).

Но, разумеется, главное настроение, «созвучности» которому ищет Блок в годы революции в пушкинском творчестве, — не ирония и скепсис. Случай помог Блоку отразить героизм раннего («декабристского») Пушкина настолько прямо, как это вряд ли было бы возможно в оригинальном творчестве зрелого поэта. Речь идет о переводах из Байрона.

Осенью 1905 г. Блок получает от С. А. Венгерова заказ на переводы стихотворений Байрона для III тома Полного собрания сочинений (см.: VIII, 144)⁹⁰. Часть заказа была получена, видимо, до конца ноября 1905 г. (см.: VIII, 142). «Работа оказалась довольно сложная», — пишет он 3 декабря Евг. Иванову. Перевод захватывает Блока: «Перевожу Байрона — единственная отрада» (VIII, 147). Вл. Пяст, познакомившийся с Блоком в эти годы, свидетельствует, что имя Байрона (как и Пушкина) «так безмерно значило» для поэта⁹¹.

Постановка рядом имен Пушкина и Байрона — не дань мемуариста традиционным историко-литературным ассоциациям (хотя влияние на самого Блока одного из наиболее устойчивых «общих мест» академической пушкистики было неизбежным). Байрон для Блока, действительно, очень последовательно и лично воспринимался через Пушкина, органически «переводился» пушкинским языком. Не случайно, включив позже один из переводов из Байрона («Отрывок») в сборник «Земля в снегу», Блок ввел его в состав открыто «пушкинского» цикла «Мэри». Сам образ Мэри — Марион (для Байрона — автобиографический) у Блока постепенно обрывает «родством» и с Пушкиным и с Байроном одновременно. *Большинство* идей и настроений байроновского творчества Блок воспринимает сквозь призму лирики молодого Пушкина. Это отразилось и на его переводах.

О наличии «пушкинского начала», как обычно у Блока, свидетельствует ритм. Из пятнадцати стихотворений одиннадцать переведено ямбами⁹², в том числе одно («Из дневника в Кефалонии») пятистопным, одно («На рождение Джона Вильяма Риццо Гопнера») — правильным чередованием четырех- и пятистопных ямбов, одно («L'amitié est l'amour sans ailes») — правильным чередованием четырех- и трехстопных ямбов, одно («Отрывок») — двух- и трехстопное. Остальные семь (половина всех переводов!) — шестистопные ямбы, все — либо с ярко выраженной цезурой, либо с совпадением словораздела и конца третьей стопы. Такой метрический облик совершенно необычен для блоковской лирики 1905—1906 гг. Во-первых, в это время ямбическая стихия вообще в целом довольно чужда Блоку (так, ни одного ямбического стихотворения нет в цикле «Пузыри земли», 1905; в сложной по метрическому составу неоконченной поэме «Ее прибытие» — конец 1904 г. — нет ни одного ямбического отрывка и т. д.). Во-вторых, все ямбы в лирике 1904—1906 гг. (значительная часть их, как мы видели, связана с кругом «пушкинских» настроений) — четырехстопные. Среди оригинальных блоковских стихотворений этих лет нет ни одного, написанного шести- или пятистопным ямбом (в 1898—1900 гг. они, напротив, встречались довольно часто). Шести- и пятистопные ямбы переводов из Байрона, резко контрастируя с метрикой оригинальной лирики Блока, строятся как воспроизведение метрического строя ранней «гражданской» лирики Пушкина.

На традиции гражданской лирики Пушкина (и пушкинского времени) ориентирована и вся лексика переводов, насыщенная высокими архаизмами («язвят», «твердь», «обет», «распрю», «младость» — с характерной пушкинской рифмой «радость», «барды», «красы», «хлад», «чела», «мужи», «погибель» и т. д.), политической и исторической терминологией («тираны», «кесарь»). Особенно способствуют архаизации облика текста постоянные инверсии типа:

«Так дружбы легкая непостоянна власть» (II, 349), «Кем бриттов отдана Нормандии земля» (II, 356), «Еще белей чела сияет очерк чистый» (II, 358) и т. п.

Но ритмико-стилевая близость — знак родства содержательного, настроений, и «думы» 1905 г. помогли Блоку по-своему осмыслить свободолюбивую лирику Байрона и увидеть в ней черты сходства с молодым Пушкиным совсем не тривиальные, не «заезженные» академической наукой.

Сходство тематическое (сочетание в группе предложенных Блоку текстов гражданской лирики с интимной и с произведениями, прославляющими «Союз друзей») было для Блока, по-видимому, лишь исходной точкой для более глубоких сопоставлений. В байроновских текстах Блок настоятельно подчеркивает соединение пламенного свободолюбия («Из дневника в Кефалонии»), обличения развращенной тирании (ср. особенно «Дамет» и «Сочувственное послание Сарре...») — и жизнеутверждения. Развращенному и «хилому» тирану, «больному цинику, в ком скуки хлад слепой» (II, 358), противостоит не суровый герой-аскет, отрешенный от мирских соблазнов, а пламенный борец, живущий в максимальном напряжении «страстей», и свободолюбивая красавица графиня Джерсей. Свобода — синоним силы и красоты, потому «тиран» —

Жалкий дух напряг, соединив в себе
Всю ненависть слепца к *свободе* и к тебе (II, 358).

Такое понимание революционного идеала чрезвычайно характерно и для молодого Пушкина с типичной для него параллелью между истинным «гражданином» и «пламенной красотой»:

Где гражданин с душою благородной,
Возвышенной и пламенно свободной?
Где женщина — не с холодной красотой,
Но с пламенной, пленительной, живой? (2:1, 43)

Такое же осмысление «свободы» найдем впоследствии и у Блока:

...Ты говоришь, что угнетен рабочий?
Постой: весной я видел смельчака,
Рабочего, который смело
На смерть пойдет, и с ним друзья <...>
И жирный фабрикант
Поклонится рабочим в ноги. Стой!
Ты говоришь, что женщина — раба?
Я знаю женщину. В ее душе
Был сноп огня. В походке — ветер.
В глазах — два моря скорби и страстей
<...> Она могла убить —
Могла и воскресить. А ну-ка, ты {«профессор»}
Убей да воскреси потом. Не можешь?
А женщина с рабочим могут (II, 334).

Так свободолюбивая лирика Байрона, воспринятая сквозь призму настроений 1905 г. и творчества Пушкина, формирует представления Блока о революционере, давая толчок и к размышлениям (уже не связанным с «гражданской лирикой» начала XIX в.) о народном характере. Значение переводов

и в другом. Блок 1903—1905 гг. еще во многом связан с символистскими интерпретациями творчества Пушкина. Но в то же время он впервые пытается и *противопоставить* им *своего* Пушкина. В этом смысле характерно обращение к Пушкину декабристского периода, в переводах из Байрона полностью лишенное каких-либо черт «декадентства».

IV

Особняком к кругу проблем «блоковского Пушкина» стоят сделанные для венгеровского издания комментарии Блока к лицейским стихотворениям⁹³. Не раз привлекая внимание исследователей, они, однако, рассматривались лишь с точки зрения их научных достоинств. Были высказаны две противоположные оценки. Так, Н. Н. Фатов отмечал «в высшей степени поверхностное отношение Блока к комментированию Пушкина. Рукописей Пушкина Блок не видал <...> он просто слепо переписывал примечания академического издания, в то же время самоуверенно говоря о рукописях <...> Остается удивляться, почему С. А. Венгеров счел возможным поручить ему столь ответственную работу»⁹⁴. С Н. Н. Фатовым в общем соглашались М. А. Цявловский⁹⁵ и Н. К. Пиксанов, сообщивший ряд интересных подробностей о «торопливости, с которой велись подготовительные работы к 1-му тому издания Пушкина»⁹⁶.

Высказывалось, однако, и иное мнение: «В комментаторской работе [Блока] <...> работа над текстами отсутствует, но сводка суждений сделана обстоятельная и добросовестная. Суждения самого Блока всегда скупы, осторожны, строги, чутки, точны, умышленно засушены»⁹⁷. Эта оценка утвердилась с конца 1920-х гг.⁹⁸ Наиболее детальная оценка научных качеств блоковского комментария дана в предисловии А. Л. Дымшица к публикации писем Блока С. А. Венгерову. Дымшиц отмечает слабые стороны Блок-текстолога («Комментарии Блока к Пушкину не были отмечены той продуманной текстологической концепцией, которая несомненно наличествовала у пушкиниста-эрудита Брюсова»), но пишет и «о серьезности „пушкинских штудий“ поэта»⁹⁹.

Более важной, с точки зрения настоящей работы, представляется, однако, оценка исторического места блоковских комментариев в становлении его взглядов на Пушкина. Впервые мы находим ее в статье Л. Гроссмана. Придерживаясь в целом господствующего в 1920-х гг. мнения о невысоком научном качестве работы Блока, Л. Гроссман, однако, впервые (не считая беглого замечания А. Я. Цинговатова) ставит вопрос об оригинальных особенностях его примечаний — о «наблюдении поэта над стилем, инструментровкой, эвфонией Пушкина. Замечания эти кратки и носят случайный характер <...> но они *вносят новый принцип* в комментаторскую традицию и в этом отношении представляют несомненную ценность»¹⁰⁰. Л. Гроссман отмечает и критическое отношение Блока к лицейским стихотворениям Пушкина — впрочем, истолковывая его примитивно, как «нелюбовь» к «лицейским опытам». Наконец, еще одну важную сторону дела бегло намечает А. Л. Дымшиц, поставивший интерес Блока к Пушкину в связь с его борьбой против «декадентства»¹⁰¹.

Посмотрим, какова сущность блоковской концепции Пушкина, отразившейся в его комментариях, и каково ее значение в общей творческой эволюции поэта.

С. А. Венгеров обратился к Блоку с предложением принять участие в комментировании Собрания сочинений Пушкина (для издательства Брокгауза — Ефрона) в конце 1906 г. Семь писем Блока С. А. Венгерову дают представление о сроках и общем направлении работы. Так, 6 января 1907 г. Блок посылает список (двадцать одно стихотворение) текстов, комментировать которые ему хотелось бы более всего¹⁰². Первые дни января 1907 г. следует считать началом работы. Прерванная болезнью Блока в начале второй декады января (см. письмо от 14 января — VIII, 175), работа возобновляется во второй половине месяца. 30 января 1907 г. Блок посылает Венгерову новые соображения о составе и расположении текстов (см.: VIII, 178). Подход Блока к их отбору существенно меняется: из вкусового («мне бы хотелось») он становится концептуальным. Блок предлагает внутри одного и того же (лицейского) периода располагать материал, циклизуя стихи по объектам посвящений: «Если бы Вы разрешили мне заняться комментариями всех стихов Пушкина, касающихся Бакуниной, Смит, а в промежутке — горничной Натальи, — я сумел бы расположить материал равномерно» (VIII, 177).

Циклизация лирики по именам женщин, которым она посвящена, Пушкину не свойственна. Выявление адресатов того или иного стихотворения у Пушкина — всегда результат труда комментатора. Однако в мировой поэзии была такая традиция, наследником которой Блок себя, видимо, ощущал. Это романтическая традиция, идущая от Байрона к Гейне и связанная с подчеркнутой структурной ролью цикла. Блок осмысляет Пушкина в понятиях привычной для него поэтики.

31 января 1907 г. в письме Ю. Н. Верховскому Блок говорит о своей увлеченности комментированием («работа интересная и могла бы даже стать „нечаянной радостью“, если бы погрузиться в нее»), но и о сложности и психологических препятствиях в работе («Не знаю, смогу ли, уж очень тревожно и весело так, даже помимо Пушкина» — VIII, 179; речь идет об увлечении Блока Н. Н. Волоховой). В письме от 19 февраля 1907 г. Блок сообщает, что вчерне окончил и посылает «на суд» Венгерову все примечания, кроме относящихся к «Посланию к кн. Горчакову», «Элегии» («Я видел смерть...»), «Элегии» («Опять я ваш, о юные друзья!...»), «Слову милой», «Лиле» и «Амуру и Гименею».

Выясняется также, что в первоначальный список текстов были внесены уточнения, в частности в связи с тем, что некоторые из стихотворений (например, «К молодой вдове») ранее Блока прокомментировал В. Я. Брюсов. Здесь же говорится о двух важных для Блока принципах комментирования:

1. «Первоначальные варианты я привожу потому, что всегда стараюсь оценивать качество и количество Пушкинских поправок» (VIII, 180) — положение, из которого следует, что текстологические ошибки Блока — результат не небрежности или недооценки этой стороны работы, а наивного (почему-то не рассеянного Венгеровым) убеждения, что варианты, приведенные в академическом Собрании сочинений Пушкина, полностью отражают реальные этапы его работы над текстом.

2. «Эстетические наблюдения относительно многих стихотворений совершенно невозможны, но я стараюсь проверять Майкова как могу» (VIII, 180). Тон замечания, думается, отражает не «недовольство» художественным качеством некоторых лицейских стихотворений (Л. Гроссман), а является сдержанной полемикой в адрес чьих-то представлений о необходимости эстетического комментария ко всем текстам. Можно предположить, что и сам принцип «эстетического комментария» не является изобретением Блока, а отражает какие-то более общие требования к комментированию венгеровского издания Пушкина (возможно, они восходят к Брюсову, но, может быть, идут и от С. А. Венгерова, не случайно пригласившего к сотрудничеству Блока, Брюсова, Вяч. Иванова, Ю. Н. Верховского).

Последнее по времени письмо (26 февраля 1907 г.) свидетельствует о характерном стремлении Блока избегать «рабского копирования» комментариев майковского издания.

Работа над комментарием завершается, однако, лишь к апрелю 1907 г. (по крайней мере, в марте 1907 г. Блок называет в качестве последнего срока сдачи 2 апреля — 3. к. 93).

Всего Блок прокомментировал двадцать девять стихотворений¹⁰³. Не вдаваясь детально в характеристику научных качеств работы, отметим, что разговор о непрофессиональности Блока лишен в плане историографическом оснований: его комментарий вполне удовлетворял общим требованиям издания¹⁰⁴. Компилятивным он действительно был, но лишь в археографической, источниковедческой и текстологической части, которая воспроизводит примечания Л. Майкова к первому тому «академических» Сочинений Пушкина (СПб., 1899) почти целиком. Блок и не скрывает этих совпадений, как правило давая отсылку к изданию Майкова. Приводимые Блоком «варианты» и «разночтения» также взяты из Майкова (и конечно, несостоятельны с точки зрения *современной* текстологии), однако, как видно из блоковских писем к Венгерову, ориентация на «академическое» издание считалась вполне приемлемой. Иногда, впрочем, Блок по-своему подходит и к решению специальных вопросов (например, в комментарии к «Амуру и Гименею» черновой вариант, приведенный Майковым, Блок считает нужным уточнить по печатному тексту¹⁰⁵). В спорных случаях и там, где Майков, по мнению Блока, не указал всех источников текста, он широко пользуется компиляцией, привлекая комментарии П. Анненкова (316), работы Полторацкого, Гаевского (351) и др. Из писем к Венгерову видно, что Блок был широко начитан в пушкинистике. Иногда он обращается и прямо к предполагаемым источникам пушкинских текстов, например приводя «Стансы» Вольтера, которые Л. Майков опустил как общеизвестные¹⁰⁵. В целом же справедливо заключение С. Гессена о компилятивном, но для начала XX в. вполне профессиональном подходе Блока к комментированию¹⁰⁶.

Иначе решает Блок вопросы, связанные с характеристикой содержания и формальных особенностей пушкинских стихотворений и проблем их генезиса. Здесь его позиция выражена широко и определенно. Мнение о том,

* См.: Блок А. А. Собр. соч. Л., 1934. Т. II. С. 313. Далее ссылки на комментарии А. Блока даются в тексте с указанием в скобках страницы.

что наиболее интересны замечания Блока по эвфонии пушкинских стихов, несправедливо. Блоковский комментарий содержит неявно высказанную, но постоянно ощущаемую концепцию творчества раннего Пушкина, в каких-то частях связанную с «блоковским Пушкиным» предшествующего периода (1903—1906), но содержащую и элементы нового подхода к творчеству писателя.

Блок довольно последовательно выступает против истолкования ранней лирики Пушкина как «элегической» по духу (Стоюнин, Незеленов и др.). В примечании к «Посланию к кн. Горчакову» читаем: «Все эти рассуждения трудно признать соответствующими духу пушкинской музыки <...> поэт едва ли считал влияние *эротической поэзии* — „низменным“ и едва ли был склонен находить утешение в самоотречении» (317). Мысль эта отнюдь не нова, однако у Блока она имеет особый оттенок: «эротическая поэзия» интересует его как «антипод» настроений резиньции и самоотречения. Такой смысл имеет и сопоставление Пушкина с Парни, «по канве» которого «Пушкин расшил свои музыкальные строки» в «Письме к Лиде» (353), и четко проведенное противопоставление поэзии Жуковского, склонного к *amitié amoureuse*, и творчества молодого Пушкина, в котором отразилась «пламенная и стремительная душа поэта» (319; ср.: 325 и др.). Блок полемизирует «на два фронта», выступая против наивно-морализаторского подхода к пушкинскому творчеству, свойственного либеральной науке, и противопоставляя «классическому» Пушкину Брюсова своего — «пламенного», стихийного.

Замечания по эвфонии, действительно многочисленные и своеобразные, Л. Гроссман справедливо сопоставил с позднейшими работами А. Белого («Символизм»). Следует добавить, что Блок стоит у истоков именно того интереса к художественной ткани стиха, который свойствен Белому, Вяч. Иванову и другим и потенциально чужд, например, штудиям В. Брюсова. Звуковая (и всякая иная) организация текста интересует его лишь как выражение значений. Иногда Блок занимается достаточно наивной семантизацией звукописи (не чуждой и Брюсову): «Частым повторением звука *a* достигается впечатление печальной торжественности» (356) — и т. п. но по временам его наблюдения над значением звуковых повторов поражают тонкостью. Так, отметив в «Слове милой» «пленительные» повторы плавного «л», Блок выдвигает предположение о тематическом родстве этого стихотворения с другими, построенными на тех же аллитерациях («Лиле», «К молодой вдове»). Характер осмысления «приема» носят и другие наблюдения над поэтикой Пушкина (см., например, об эстетической функции заглавия в «Слове милой» — 344), особенно там, где говорится о пушкинской работе над текстом. Приводя примеры из Майкова, Блок постоянно размышляет над тем, почему Пушкин произвел те или иные замены в тексте (ср.: 335 и др.).

Интерес к «мастерству» позволил создать образ Пушкина, противостоящий наивно-романтическим концепциям «вдохновения». Так, рассмотрев варианты стихотворения «Амур и Гименей», комментатор отмечает: «Из этих поправок видно, как внимательно относился Пушкин даже к стихам, очевидно, набросанным скоро и небрежно» (314). Однако, последовательно воспринимая все в пушкинских стихах как имеющее значение, Блок оговаривается, что речь идет не о логическом, а о чисто интуитивном (с точки зрения художника)

построении (ср.: «Интересно отметить *построение* начала стихотворения, конечно, *бессознательное*» — 356).

Одна из самых любопытных сторон комментария — отразившееся в нем отношение к академической пушкинистике, как уже отмечалось, добросовестно проштудированной поэтом. Оценка литературоведения строится на противопоставлении добытых пушкинистикой фактов и их интерпретаций. К первым Блок относится с доверием и даже наивно-некритически, вторые вызывают у него устойчиво скептическое отношение. Оно распространяется и на биографический метод (ср. высказывание по поводу биографических истоков стихотворения «Дельвигу»: «Почтенные критики не знают, о чем спорят: всякой лирике, и особенно осьмнадцатилетней, свойственны печали и жалобы, и для них не нужно искать оснований в действительной жизни» — 354), и на методiku «школы заимствований» (так, сопоставив все точки зрения о возможных литературных источниках стихотворения «Я видел смерть...», Блок замечает иронически: «Остается задать вопрос: почему Пушкин сам не мог написать лирическое прощание с природой, а непременно должен был заимствовать его из Шекспира или Шиллера» — 334).

Положительная программа Блока-литературоведа, конечно, не могла выразиться в комментариях с полной отчетливостью (к которой Блок вообще никогда не стремился). Однако некоторые убеждения его достаточно ясны:

1) Блок постоянно подчеркивает, что художественное творчество — *специфическая* деятельность; ее результаты — не механическое воспроизведение увиденного, пережитого или найденного у других авторов (так, он говорит, например, о законах «всякой лирики» как *особого способа* отражения мира);

2) еще раньше поэт утверждал, что путь строго научного анализа, «беспощадного анатомического рассечения», в науке вполне оправдан, однако лишь тогда, когда целью «строжайшего наблюдения мельчайших фактов» являются будущие большие обобщения (см.: V, 26—27). На такой позиции Блок остается и теперь: факты его интересуют и признаются важными, но как материал для обобщений. Критика «позитивизма» не ведет к отрицанию анализа;

3) Блок стремится создать «синтетическое» исследование, не только обобщающее факты, но и в самом себе сочетающее метод «анатомического рассечения» и критико-публицистическую живость, связанное с современностью и выявляющее *личность* ученого. Это особенно заметно на стиле комментария: живом, ироническом, включающем цитаты из Пушкина («холод вдохновенья», «взыскательный художник»), перефразировки его выражений («*расшивать по их канве* свои музыкальные строки» — 353; ср. у Пушкина: *расшивать* «новые узоры» «по старой канве» — 8:1, 50) и т. д.

Публицистичность стиля не делает комментарий импрессионистическим. Субъективные оценки играют иную роль: создают образ поэта-исследователя, демонстрируют лично заинтересованный подход к искусству.

Блок был, пожалуй, первым русским поэтом, который, говоря о Пушкине и становясь исследователем (то есть не отвергая научного анализа, хотя и не внося в него ничего принципиально нового), *оставался поэтом*: ставил себя на место Пушкина, входил в его творческую лабораторию, как в свою. Это оказывало обратное влияние на Блока: собственное творчество он тоже начинал оценивать как «работу», по-пушкински понятый труд. В таком смысле удивив-

шее Л. Гроссмана и других исследователей критическое отношение Блока к юношеской поэзии Пушкина — это критика всякой молодой поэзии, то есть, прежде всего, своей, один из аспектов блоковской «антитезы»¹⁰⁷

Пунктирно намеченная в блоковском комментарии «положительная программа» во многом противостоит как «позитивизму» академической науки, так и многим существенным особенностям символистской критики (импрессионизм, предформалистические тенденции Брюсова). Существовала, однако, еще одна традиция — революционно-демократической пушкинианы. Отношение к ней Блока особенно сложно.

Высказывания демократов-шестидесятников пока не привлекают Блока, но статьи Белинского изучены им и упоминаются почти постоянно¹⁰⁸. Это тем более интересно, что вообще Блок-комментатор не занимался сводом всех точек зрения, говоря лишь о мнениях, утвердившихся в академической науке. Как часто бывает и у Блока, и у других символистов, революционно-демократические тенденции подчас не отграничены им от либеральных, с одной стороны, и от вульгаризаторских — с другой. Так, он резко polemизирует с мнением Белинского об элегической природе лирики молодого Пушкина, очевидно приписывая ему «подтаскивание» пушкинского творчества под трафареты «гражданской скорби». В другом месте позицию Белинского (отчасти, так как речь идет о целой группе исследователей) затрагивает ироническое замечание Блока о «почтенных критиках», которые «находят нужным заступиться за нравственность Пушкина» (359) и т. д. Однако в целом отношение Блока к статьям Белинского свидетельствует об отличном знании позиции критика, серьезном к ней отношении, знакомстве Блока со статьями Белинского, прямо не касающимися вопроса (например, ироническое упоминание «педантских сомнений Шевырева» обращает к памфлету Белинского «Педант»)¹⁰⁹. Блок очень часто предпочитает суждения Белинского точке зрения академической науки (ср., например, комментарий к стихотворению «Наслаждение» — 324). Главное же в ином: Блок, постоянно иронизирующий над разнообразными направлениями академической науки, ни разу не высказывается в таком духе о принципах исторической и историко-социологической критики. Пока еще нет оснований говорить о ее воздействии на Блока: его концепции в достаточной мере внеисторичны. Но и обычного для молодого Блока пренебрежительного отношения к традициям демократической критики в комментариях нет. В этом (как и в самом факте сотрудничества с демократически настроенным С. А. Венгеровым) — первый, пока еще неявный шаг к новому истолкованию Пушкина, характерному для Блока 1907—1909 гг.

V

Период реакции, как известно, вызвал у Блока «переоценку ценностей» иного порядка, чем у большинства символистов. «Примирению с действительностью» (Брюсов, Кузмин с его «кларизмом») и комнатно-либеральным словопрениям («мистический анархизм» Вяч. Иванова и Г. Чулкова, статьи Мережковского, Д. Философова и др.) Блок (как и Белый в «Пепле») противопоставляет напряженные размышления о народе, о грядущей революции. Отвлеченное религиозно-этическое («соловьевство») и эстетическое («дека-

дентство») осмысление мира решительно отодвигается интересом к историческим и социальным проблемам. К этому времени относится начало отхода Блока от символизма, интерес к реализму — уже без эпитета «мистический». И хотя Блок теперь пребывает в основном «под знаком» других писателей-реалистов XIX в. (идя от Достоевского к Толстому, Некрасову и Гоголю), однако и «переключки» с Пушкиным оказываются немаловажными.

Характерная особенность рассматриваемого периода — то, что Блок, отбросив прежнюю, символистскую концепцию Пушкина, постепенно подходит к новому пониманию его творчества. Однако в 1906—1908 гг. новая точка зрения не сформировалась как законченное целое: в статьях и художественных произведениях Блока она лишь «прорастает» в своих отдельных, очень любопытных и новых, но не всегда связанных воедино частях. Происходит типичный для Блока процесс смелого разрушения прежних концепций и мучительных поисков новой целостной системы взглядов.

В жизни Блока 1907—1908 гг. творчество Пушкина по-прежнему играет важную роль. В тетрадях «Моя декламация» за 1907—1908 гг. содержатся «выписки из стихов Пушкина» (см.: В. Н. Орлов — VII, 521). Блок регулярно перечитывает Пушкина, каждый раз находя что-то новое¹¹⁰. Очень часты цитаты из Пушкина в статьях, письмах и записных книжках¹¹¹.

В статьях Блока, однако, имя Пушкина теперь упоминается чаще всего как-то «по поводу», редко становясь предметом самостоятельного интереса: формирующиеся взгляды Блока во многом полемичны по отношению не только к символистскому пониманию Пушкина, но и к ряду существенных особенностей пушкинского мироощущения. Впрочем, и упоминания «по поводу» часто содержат интересные и новые мысли.

Так, в одной из важнейших статей этого периода — «Безвременье» (октябрь 1906 г.), в главе «Русская литература», имя Пушкина прямо не называется ни разу. «Три демона» русской литературы, чьи традиции наиболее значимы, по мнению Блока, для современности — Лермонтов, Гоголь и Достоевский. Но не названный прямо и «недемонический» Пушкин в статье присутствует — и повертывает ее проблематику в неожиданную и важную сторону. «Сигналом» его присутствия являются, как всегда, реминисценции: «полосатые версты», где «заливается голос или колокольчик» (V, 74; ср. «версты полосаты», «колокольчик динь-динь-динь»), и в особенности образ Всадника в конце статьи.

Всадник упоминается дважды. Блок пишет о «бесцельном стремлении Всадника на усталом коне, заблудившегося ночью среди болот», о «глазах его, закинутых вверх» (V, 75). И еще: «Всадник, кружащий на усталом коне по болоту, под большой зеленой звездой» (V, 82). Текстуально очень близкий образ находим в «Нечто о городе Петербурге» Евг. Иванова, где говорится о Всаднике, который заблудился: и «остановился он случайно в густом неведомом лесу, среди мшистых топких берегов»¹¹². Но у «мшистых топких берегов» стоял Петр Пушкина, а сам Всадник в «Нечто о городе Петербурге» — Медный всадник. Однако генезис образа — еще сложнее. Связь Медного всадника Пушкина и «Всадника, кружащего по болоту», раскрывается через поразившие Блока строки «Подростка» Достоевского: «Мне сто раз, среди этого тумана, задавалась странная, но навязчивая греза: „А что, как

разлетится этот туман и уйдет вверх, не уйдет ли с ним вместе и весь этот гнилой, склизлый город, подыметесь с туманом и исчезнет, как дым, и останется прежнее финское болото, а посреди его, пожалуй, для красы, бронзовый всадник на жарко дышащем, загнанном коне?»¹¹³ В свою очередь, и у Достоевского образ пропущен сквозь призму пушкинской поэмы и финала «Страшной мести» Гоголя. Таким образом, Всадник оказывается сложнейшим символом, в значение которого входят «в сжатом виде» значения всех его «составляющих»: он — и Медный всадник Пушкина во всей конкретности его исторических характеристик, и жуткий «мистический» колдун Гоголя, и символ «фантастического» «петербургского периода русской истории», который, может быть, бесследно исчезнет, поглощенный «болотной» стихией «безбытной» России, и, наконец, Всадник Медный Евгения Иванова, который «и сейчас еще» бродит по болоту.

Как же знание о «пушкинских» истоках образа помогает уяснить общий смысл статьи? Русская история рисуется здесь как смена трех эпох: 1) «золотого века» (царства «домашнего очага», четких нравственных норм — «нравов добрых и светлых» — V, 66); 2) царства «паучихи», разрушившей «очаг» и идеалы справедливости во имя «паучьего» существования обособившихся друг от друга личностей; и 3) наступающего периода «безвременья», разрушения «паучьего» быта во имя полной «безбытности», простого и «естественного» мира без городов, где люди полностью растворяются в просторах родины, сливаются с ее «нищей» (Тютчев) природой.

Если попробуем перевести образы этой мифологизированной истории на язык исторических понятий (заранее оговорившись, что такой перевод не может не быть приблизительным), то увидим, что легче всего «расшифровывается» образ «паучьей эпохи». Упоминание «пауков-городов» (символ, идущий от Верхарна, но пропущенный сквозь призму брюсовского творчества и «паучихи» Достоевского), образы людей-индивидуалистов и др. свидетельствуют, что мир «паучихи» — буржуазный мир, русская действительность примерно с времен Достоевского, первым заметившего появление «отвратительного животного» (V, 67). Сложнее семантика «золотого века». С одной стороны, название «золотой век» может быть истолковано как широкое, скорее мифологическое и философско-типологическое, чем конкретно-историческое: это тот мир простоты и «патриархальности», который является и исходной точкой, и искомой нормой человеческого существования. Такое истолкование образа приведет нас в конечном итоге к Л. Толстому, творчеством которого Блок в эти годы напряженно интересуется. Но возможно и другое, исторически-конкретное истолкование: «золотой век», «очаг» — это дворянский период русской культуры. Оно поддерживается, например, таким упоминанием первой из «трех фаз» русской истории: «Тлеют, гниют, обращаются в прах барские усадьбы» (V, 74). Это понимание «золотого века» будет если не прямо восходить к Пушкину (ср., однако: «Еще одной высокой, важной песни...» или: «Два чувства дивно близки нам...»), то, по крайней мере, четко связываться с пушкинским историзмом. Нетрудно увидеть коренную разницу двух названных трактовок: в одном случае «золотым веком» оказывается примитивная до- или внеисторическая жизнь, в другом — мир истории, высокой и сложной, хотя и обреченной на гибель культуры. Двойко

может быть истолковано и «безвремяе». Оно — или возврат в искомый «золотой век», в «естественный» мир без городов и городской культуры, — или полный «нуль», разрушение всего и навсегда. В первом случае «безвремяе» — радостное начало реализации «толстовской» утопии, во втором — оно вообще перестает быть «нормой» (даже оставаясь реальностью сегодняшнего или завтрашнего дня). Сам Блок, видимо, колеблется между двумя интерпретациями «безвременья». Однако в статье есть намек на движение блоковской мысли. Вначале (см. главу «С площади на „луг зеленый“») повествование ведется так, как будто «безвремяе» действительно царство абсолютного «блаженства», полных «свершений». Затем (и *это совпадает с появлением образа пушкинского Всадника*) тон меняется: оказывается, что «бесцельная радость и свобода» «безвременья» «соткана из паутины», что ощущение счастья вечной «безбытности» внушено «самыми сладкими речами» «самого страшного демона». И кульминационная сцена «безвременья» — картина «всадника, кружащего на усталом коне по болоту, под большой зеленой звездой» — завершается отчетливым авторским: «Да не будет так» (V, 82). По-видимому, как историческая необходимость русского «завтра» и как полное разрушение «паучьей» культуры — «безвремяе» исполнено для Блока высокой красоты и поэзии, но как окончательное решение всех «проклятых вопросов» — это не счастье, а «отчаянье» (V, 75) полной утраты.

Это сложное и лишь пунктиром намеченное решение не случайно вызывает в сознании образ Медного всадника. Блок впервые ставит центральный для него с 1906—1908 гг. вопрос о ценности «исторического» — культурного мира и впервые намечает два возможных решения. Оба они выходят из круга собственно «демонических» проблем статьи: одно ведет к патриархальным идеалам Л. Толстого, другое — к пушкинскому историзму, диалектической оценке истории и цивилизации. Нетрудно показать, что сложность отношения Блока 1906—1908 гг. к Пушкину связана в основном с его колебаниями между демократической патриархальностью «толстовства» и пушкинским (точнее, в сознании Блока: пушкинско-«достоевским») взглядом на соотношение культуры, истории и «нормы».

Отходя от символистских интерпретаций Пушкина, Блок неизбежно приближается к историческим и социологическим (обычно связанным с отвергавшейся прежде традицией демократической публицистической «пушкиниады»). Так, в статье «Солнце над Россией» Пушкин упомянут в числе жертв «мертвой руки» реакции («Чья мертвая рука управляла пистолетами Дантеса и Мартынова? Кто пришел сосать кровь умирающего Гоголя? В каком тайном и быстро сгорающем огне сгорели Белинский и Добролюбов? Кто увел Достоевского в мертвый дом? И когда в России не было *реакции*?» — V, 302), а в письме В. В. Розанову от 20 февраля 1909 г. Пушкиным начинается перечень художников народных и в существе своем революционных: «Нам завещана в фрагментах русской литературы от Пушкина и Гоголя до Толстого, во вздохах измученных русских общественных деятелей XIX века, в светлых и неподкупных, лишь временно помутившихся взорах русских мужиков, — огромная <...> концепция живой, могучей и юной России» (VIII, 277). В другом месте говорится о Пушкине как представителе дворянского периода русской культуры. Однако этот факт пока интересует Блока лишь как предлог

для выявления пушкинской «антибуржуазности»: «Вместо русского дворянства (то есть Пушкина, Толстого, Тургенева и т. д.) появился новый господствующий класс <...> Это с шестидесятых годов, но тогда это называлось — „появлением разночинца в русской литературе“ Какой уж разночинец теперь (то есть нет уже Добролюбова, Решетникова и т. д.), теперь просто пошел „фармацевт“» (V, 337—338). В борьбе против буржуа, мещанина Блок использует и авторитет Пушкина. Так, в статье «Литературные итоги 1907 года» он выделяет раздел «Альманашники» (V, 209), где приводит обильные выдержки из «потрясающих сцен» Пушкина, направленных против «коммерческой литературы» (см.: V, 221—222). В этой же статье Блок цитирует письмо Н. Клюева, где тот говорит о близости к народному «горю-гореваньицу» «Никитина, Сурикова, Некрасова, *отчасти Пушкина*» (V, 214).

В разборах творчества поэтов — современников Блока, связанных, как ему представляется, с традициями Пушкина, можно найти и отдельные эстетические характеристики «пушкинского начала». Так, в рецензии на третий том лирики Бунина Блок говорит, что Бунин «проник в *простоту и четкость* пушкинского стиха» (V, 144). Более оригинально о «пушкинском начале» — в рецензии на «Пламенный круг» Ф. Сологуба: «Простота, строгость и совершенство форм, какая-то одна трудно уловимая черта легкого, шутиwego и печального отношения к миру роднит Сологуба-поэта с Пушкиным <...> Может быть, я не ошибусь, если скажу еще, что Сологубу, как и Пушкину, свойственно порой шутить и забавляться формами и что он имеет на это право потому же, почему Пушкин мог шутиwego рифмовать розу с морозом» (V, 285)¹¹⁴. Мысль о «простоте и четкости», «строгости и совершенстве форм» Пушкина — типично брюсовская, развивавшаяся во множестве его статей. Что же касается эпитета «легкий» и сочетания «шутлиwego и печального», «игры» в пушкинском творчестве, то эти мысли получают развитие позже — в частности, в «Речи о назначении поэта» (см. ниже, с. 258—259). Впрочем, из рецензий видно и то, что к большинству современных подражаний Пушкину Блок относится как к жалкому эпигонству (см. отзыв о четвертом томе «Стихотворений» И. Бунина — V, 295 — или иронические замечания о «пушкинской» теме у Соловьева — II, 299; говоря о вырождении лирики, Блок язвительно замечает о сборнике Вл. Ленского «Утренние звоны»: «Мы не удивимся, если на днях выйдут „Вечерние шумы“ самого Александра Пушкина» — V, 232).

Более интересна постановка Блоком таких кардинальных вопросов современной жизни и литературы, ответить на которые было объективно невозможно без обращения к проблемам, прямо или косвенно восходящим к Пушкину. Прежде всего здесь, конечно, должны быть названы статьи Блока о народе и интеллигенции. Смелая и честная постановка вопроса о трагической противопоставленности либеральной интеллигенции и народа резко отделила Блока даже от наиболее «левой» символистской публицистики (Г. Чулков и др.). Опору своим мыслям Блок и не пытался больше найти у символистов: он обратился из современников к Горькому, Л. Андрееву и к традициям демократической русской литературы XIX в. Говоря об этих традициях, Блок, конечно, постоянно думает и о Пушкине (V, 308). Не случайно для определения сущности трагического раскола «стихий» и «куль-

туры» Блок избирает образ из стихотворения Пушкина «Под небом голубым страны своей родной...»: «*Но недоступная черта меж нами есть*»¹¹⁵

Связаны с Пушкиным и мысли о возможном трагическом финале этого разрыва — народном бунте, и о путях преодоления «недоступной черты». Блок уверен: «Да, мы накануне „великого бунта“» (V, 258). Мысль о «мести стихии» (народа) культуре также передается цитатой из Пушкина: «Распалась месть культуры, которая вздыбилась „*стальной щетиною*“ штыков и машин <...> Распалась и другая месть — месть стихийная и земная» (V, 359; ср.: Д. Е. Максимов и Г. А. Шабельская — V, 749). Характерно, что эта цитата отсылает к *политической*, публицистической лирике Пушкина 1830-х гг. («Клеветникам России»; художественно активны будут и образы «Бородинской годовщины»), до сих пор почти не привлекавшей внимания поэта. Сложен генезис и грозного финального образа статьи «Народ и интеллигенция» — образ «бешеной тройки», несущейся вперед «на верную гибель» современной интеллигенции. Конечно, образ этот — гоголевский, и насыщен он цитатами из «Мертвых душ» («чудный звон», «гремит и становится ветром разорванный воздух» и др.). Но как в образе Медного всадника, заблудившегося ночью на болоте, сквозят черты колдуна из «Страшной мести», так в образ «гоголевской» тройки вкрапливаются черты пушкинского Всадника. Это они придают образу отсутствовавший в лирическом отступлении Гоголя трагический колорит (тройка топчет живых людей, к которым Блок безоговорочно относит и себя: «Мы бросаемся прямо под ноги бешеной тройке»), «фантастическую» кошмарность («как бывает в страшных снах и кошмарах <...> над нами повисла косматая грудь», «готовы *опуститься* тяжелые копыта» — V, 328). Последняя фраза — перефразировка пушкинского: ...и где *опустишь ты копыта?*» (5, 147).

Можно высказать и еще одно предположение — о связи центральных для Блока 1907—1908 гг. образов народной стихии как метели, бури с главой «Буря в степи» в «Капитанской дочке». Сuggestивность пушкинского повествования (Пугачев появляется из бурана) легко переосмысливается в плане символическом (Пугачев и буран — единые символы стихии). Но конечно, и здесь внешние совпадения — лишь свидетельство глубинного родства. Мысли Пушкина о двух культурах — народной и дворянской («Капитанская дочка», «История Пугачева»), о «русском бунте, бессмысленном и беспощадном», родственны блоковским размышлениям о противостоянии интеллигенции и народа, хотя отношение художников к «бунту» глубоко различно: Блок движется к его принятию и оправданию.

И наконец, последнее — мучительные размышления Блока о переходе «черты», о путях интеллигенции к народу. Блоковские размышления шли в основном по трем линиям:

1. Современная, оторвавшаяся от народа культура должна *первой* сделать шаги по пути к сближению со «стихией» — пойти к народной аудитории (статья «О театре», ср. письмо к Л. Д. Блок от 23 февраля 1908 г. — VIII, 229), стать по существу близкой народу — *народной*. Но «народная» культура, для Блока, начинается с Пушкина (ср.: VIII, 277).

2. Современная литература должна решать наболевшие *социальные вопросы*, став и в этом смысле продолжательницей литературы XIX в.: «Без „ореола

общественности“ никто не имеет права считать себя потомками священной русской литературы» (V, 308). Здесь опять вспоминается Пушкин: «Нечего и говорить о том, почему был прав Достоевский, когда с эстрады *„жест сердца людей“* „Пророками“ Пушкина и Лермонтова». Такие чтения «будили какие-то уснувшие струны, вызывали к жизни высокие и благородные чувства» (V, 307).

Так встает важнейший для всего творчества Блока вопрос о целях искусства. Блок настоятельно повторяет, что пропасть между красотой и пользой должна быть уничтожена: «Перед русским художником вновь стоит неотступно вопрос пользы <...> К вечной заботе художников о форме и содержании присоединяется новая забота — о долге». Истинный художник «твердо пойдет по этому пути к той вершине, на которой <...> чудесным образом *подают друг другу руки* заклятые враги: *красота и польза*» (V, 237). Определения искомого «синтеза долга и красоты» (V, 239) Блок дает опять-таки с помощью пушкинских образов. Пушкинскими словами отвергаются и неоправданные притязания эпигонов символизма быть «царями над прекрасным» («Пушкин был несколько скромнее, когда называл поэтов всего только *„жрецами* единого и прекрасного“» — V, 232; ср.: Д. Е. Максимов и Г. А. Шабельская — V, 734), и вульгарное буржуазно-мещанское представление о «пользе» (мещанину «печной горшок дороже звуков сладких и молитв» — V, 133; Д. Е. Максимов и Г. А. Шабельская — V, 724). С помощью пушкинских же образов рисуется идеал современного художника в статье «Генрих Ибсен» (октябрь — ноябрь 1908 г.). Зрелый Ибсен отходит от индивидуализма Бранда и «возвращается к „родной“ и „близкой“ действительности <...> Значит ли это, что Ибсен перестал быть художником и сделался реформатором, что „для житейского волнения“ он забыл „сладкие звуки и молитвы“? — Нет, все дело в том, что он *не забыл молитв*» (V, 313). Именно синтетичность, единство «житейского» и «молитв», дает возможность Блоку охарактеризовать Ибсена словами «Рыцаря бедного», вновь приобретшими высокий смысл верности идеалам (здесь — идеалам истинного искусства) (V, 314, 316).

И хотя образы Пушкина при этом истолковываются в значении, весьма далеком от их контекстуального смысла, однако выбор художника, чьими глазами Блок глядит на мир, очень важен. Он свидетельствует о тяготении поэта к той «общественности», к постановке жизненно важных проблем, которую Блок находит и в творчестве Пушкина.

3. Критикуя символизм, Блок одним из первых приходит к мысли о кризисе этого направления и о том, что выход — на путях обращения к наследию реализма. Одно из самых ранних размышлений о значении и «правоте» реализма — в записи от 20 апреля 1907 г. (см.: З. к. 94).

Противопоставив символизму реализм по признакам интереса к реальности, к «проклятым вопросам» социального порядка (о «нищих») и высокой демократической веры в человека, «маленького и могучего», Блок резко выступает в защиту современных писателей-реалистов, особенно Горького («О реалистах»), и настоятельно подчеркивает необходимость продолжить традиции реалистического искусства XIX в. И здесь, естественно, также невозможно было пройти мимо наследия Пушкина.

Итак, в 1906—1908 гг. создаются предпосылки для новых «встреч» с Пушкиным — встреч на путях, самых кардинальных для обоих художников. И все же бросается в глаза разрыв между объективным родством волновавших Блока вопросов и проблем пушкинского творчества, с одной стороны, и редкостью *прямых* обращений Блока 1907—1908 гг. к наследию Пушкина — с другой. Все эти вопросы пропущены сквозь призму отдельных пушкинских образов, но *не найдены* в его творчестве как целом. Напротив, трактовка их иногда прямо полемична по отношению к Пушкину (ср. превращение антитезы «житейского волнения» и «звуков сладких и молитв» в проповедь их «синтеза» и др.). Само имя Пушкина встречается в статьях 1907—1908 гг. значительно реже, чем образы его поэзии или имена Гоголя, Толстого, Достоевского. Не оставили работы этих лет и оценок Пушкина, пафос которых мог бы хоть отдаленно сравниться с восторженным преклонением, отраженным в рецензии на «Пушкина» Мережковского.

Дело, думается, в следующем. Смело сближаясь с демократической культурой, Блок, с характерным для него максимализмом, тянется в 1907—1908 гг. именно к *наиболее последовательно* выраженным демократическим идеям XIX в. Перед ним во весь рост встает значение «шестидесятых годов». Блок не только мечтает о «создании журнала в традициях добролюбовского „Современника“». С присущим ему «восторгом самозабвения» он идет еще дальше, находя правду в «нигилистическом» отношении к искусству Писарева. В статье «О театре» (февраль — март 1908 г.) Блок пишет: «И, может быть, вся наша борьба есть борьба за *цельность жизни против двойственности эстетики*. Это — как бы новое „разрушение эстетики“» (II, 261). Считая необходимым ставить теперь вопросы «грубо, утилитарно» (V, 252), Блок «изобличает кощунственную бесплотность формулы „искусство для искусства“» (V, 270). Отсюда — неявно выраженное, но осязаемое противоположение «пушкинской» и «шестидесятнической» культуры.

Но за антитезой «пушкинского» и «писаревского» отношения к культуре стоит еще одна. Соприкосновения Блока с «шестидесятничеством», при всей их огромной важности, были все же сравнительно кратковременными и иногда внешними. Гораздо более значительны притяжения к творчеству и идеям Л. Н. Толстого. В 1907—1908 гг. Блок находится под все растущим обаянием толстовского демократизма¹¹⁶ Пафос толстовского демократического антропологизма, естественности и простоты, противопоставленных лжи и сложности культуры (истории) и определил сдержанное отношение Блока к той «сложности» вершин искусства, высшим выражением которых для него было «гармоническое» творчество Пушкина¹¹⁷ Антиномии «простоты» и «гармонии» (сложности), демократической толстовской метафизичности и пушкинского историзма в дальнейшем существенно изменятся в смысле их оценок Блоком, но альтернатива «пушкинского» и «позднетолстовского» понимания культуры навсегда останется для него одной из основных.

Лирика и драматургия Блока 1907—1909 гг. так же сложно соотносены с пушкинской традицией, как и статьи, но, как и в предшествующий период, в художественном творчестве поэта решение вопросов оказывается значительно смелее и шире. Многое из того, что уже сейчас стихийно связано с рецепцией пушкинского творчества, в высказываниях и статьях оживет лишь

значительно позже — в 1910-х гг. Особенно заметен этот прорыв в будущее в цикле «Вольные мысли».

Цикл «Снежная маска» (созданный между 26 декабря 1906 г. и 13 января 1907 г. — в период начала работы над комментированием Пушкина) во многом самый «неклассический» и самый «непушкинский» цикл Блока. Превращение объективных впечатлений (по существу, отраженных в «Снежной маске» достаточно широко) в цепь субъективных ассоциаций, внешнего мира и жизненных проблем — в «лирику», пластически зримых картин — в цепь «музыкальных» (ритмико-интонационных, композиционных) и словесно-образных ассоциаций; сложнейшая «вязь» образов и сюжета, наконец, стиховая «фактура» большинства произведений — все тут далеко и от пушкинской традиции, и от того, что Блок в 1907 г. называл этим именем.

И все же «Снежная маска» не свободна от весьма существенных пушкинских воздействий. На поверхности это, к примеру, завершающие цикл и потому особо значимые строки:

<...> Я же — легкою рукой
Размету твой легкий пепел
По равнине снеговой (II, 253), —

перефразировка финала пушкинского стихотворения «Кривцову»:

Соберут их легкий пепел (2:1, 50) и др.

Более опосредованы метрические ассоциации цикла. Традиционно связанных с «пушкинским началом» четырехстопных ямбов здесь сравнительно мало (пять стихотворений из сорока), и они вряд ли близки пушкинским¹¹⁸. Зато много и разнообразно варьируются хорей («Снега» — семь из тринадцати; «Маски» — одиннадцать из четырнадцати стихотворений). Блок не раз писал о своем субъективном ощущении «хореической стихии» как связанной с темой бури, губительной страсти. Трудно сказать, отразилось ли это ощущение в «Снежной маске», или, напротив, сформировалось под ее воздействием, но в самом цикле «хореическая стихия» действительно неразрывно связана с темой ритмов «вселенской страсти» и вечного, непрекращающегося кружения inferno:

И вздымает вьюга смерч,
Строит белый снежный крест,
Заметает твердь...

Разрушает снежный крест
И бежит от снежных мест... (II, 230—231)

И здесь неожиданно возникают образы пушкинской бури (и пушкинские хорей, «несущие» образ):

Вихри снежные над бездной
Закрути (II, 220)

(ср.: «Вихри снежные крутя» — 2:1, 439). Образная и интонационно-метрическая система «Снежной маски» оказывается связанной с «Зимним вечером», «Зимней дорогой» и особенно с «Бесами»¹¹⁹ (тема бесовского кружения: «вьются тучи», «закружились бесы разны» — ср. значение слов «витьяся», «кружиться» в цикле)¹²⁰. Представление о «пушкинских метрах» с этой поры

распространяется и на хорей. Впрочем, каждый размер имеет свой «семантический ореол»: ямбы связываются с гражданскими мотивами, с темой истории («Возмездие»), хорей — с образами «стихий», страсти.

Но за этим сходством стоит еще одно — самое глубинное и принципиально новое. Критика конца 1900-х гг. (А. Белый и др.) имела основания утверждать, что «Снежная маска» — не только кульминация «декадентских» настроений «второго тома», но и начало их преодоления. При всем «лиризме», субъективизме цикла, в нем неожиданно выявляется стремление отграничить внутренние состояния лирического «я» от внешнего мира. Идеал, к которому устремлен герой, — не только его новые внутренние состояния, но и — прежде всего — внеположенная личности «объективная стихия». Сюжет цикла — постепенное приближение лирического «я» к стихиям всепоглощающей страсти и к той «равнине снеговой», за которой позже раскроются просторы Родины. Стремление к объективации идеала, восстановлению размываемых декадансом границ «я» и «не-я», утверждение прав мира («стихий») над личностью — вот то «зерно» «Снежной маски», которое предвещает возможность принципиально новых «встреч» с Пушкиным, а возможно, и является их первым результатом.

Значительно яснее новые тенденции в «Фаине» (1906—1908). Тема «Снежной маски» развита здесь как «объективная», связанная более всего с героиней (а не героем) цикла. Одна из главных особенностей сложного образа Фаины — причастность к стихии народной, национальной жизни (ср. образы хоровода, пляски, фольклорные — в частности, частушечные — интонации «Заклятия огнем и мраком» и др.). Соотношение народного в Фаине и ненародного («интеллигентского») в герое создает сюжетную ситуацию, которая у Блока будет сложно ассоциироваться с линией «Земфира — Алеко»¹²¹

Русское в Фаине причудливо совмещено с другими национальными характеристиками. Во-первых, Фаина то русская, то цыганка (ср. «Песню Судьбы», где она и «цыганка» и «раскольница» одновременно!). «Цыганское» в таком понимании (идушем в основном от Ап. Григорьева и Достоевского) — та часть «русской души», которая связана со «своеволием», непокорством, «восторгом мятежа» (II, 264)¹²². Отсюда и родство Фаины с образами Земфиры и Мариулы. Во-вторых, в Фаине из одноименного цикла (в отличие от «Песни Судьбы») подчеркивается «египетское» начало («Все снится ей *родной Египет*» — II, 267; там же — встреча со *сфинксом* на Неве как родным, давно знакомым; в Фаине — «*благоуханье нильских лилий*» — II, 258 и т. д.). Смысл «египетской» темы — не только в идущем от XVIII в. представлении о Египте как возможной родине цыган. Страстность, воля, презрение к нормам «нравственного» роднят Фаину с пушкинской Клеопатрой. Не случайно одновременно с циклом «Фаина» (декабрь 1907 г.) создается (введенное затем в раздел «Город») стихотворение «Клеопатра».

Под явным влиянием образа Клеопатры написана и «Песня Фаины», сложно соотнесенная с «Чертог сиял. Гремели хором...». И там и здесь в центре образ прекрасной и страстной женщины, сильной и «своевольной». И там и здесь героиня бросает дерзкий вызов: «купить» ее любовь «ценою жизни» или чести («Свисти, мой тонкий бич»).

Обращение к пушкинской героине (точнее, обоих авторов к «вечным образам» литературы) не случайно. Осенью 1908 г. Блок записывает мысль, которую можно считать и программой будущего творчества, и итогом добытого опыта: «Небесполезно „открыть“ что-нибудь уже „открытое“ (например, придумать хорошее драматическое положение, а потом узнать — вспомнить или просто прочесть, — что оно уже написано). Своего рода школа» (З. к. 113). Выдвинутый принцип родствен пушкинскому («вышивание новых узоров по старой канве») и связан с мыслью о ценности традиции (то есть с началом борьбы против модернизма). Блоковская Клеопатра сложно соотносена и с пушкинской, и с брюсовской.

Пушкин, как известно¹²³, дал два возможных решения темы: историческое («Чертог сиял...») и современное («Гости съезжались на дачу...»). В первом случае характер героини определен эпохой, во втором он истолкован как некий неизменный психологический комплекс, которому, однако, неповторимую специфичность придают опять-таки эпоха и среда.

Историческим и историко-психологическим трактовкам образа Брюсов противопоставляет свою: ахронную, романтически-однолинейную¹²⁴ и декадентскую. Все в Клеопатре подчинено силе губительной, неотделимой от смерти и убийства страсти.

Блоковская Клеопатра некоторыми сюжетными поворотами темы напоминает брюсовскую (ср., например, сопоставление Клеопатры и поэта в одноименном сонете из «Urbi et orbi» и в «Открыт паноптикум печальный...»). Однако глубинное понимание образа у Блока ближе к пушкинскому, так как неотделимо от интереса к истории и социальным проблемам. Особенно важна для Блока тема «современной Клеопатры»: «вечный», причастный субстанции народной души характер включается в современные ситуации. Фаина стихотворного цикла из «родного Египта» попадает в «железно-серый» Петербург¹²⁵, в «Песне Фаины» лирическая героиня — современная актриса, в «Клеопатре» египетская царица — восковой слепок в паноптикуме и т. д.

В отличие от пушкинской, блоковская «современная Клеопатра» предполагает не простое сохранение оценки героини (Вольская — *то же*, что Клеопатра, она переносит в пушкинскую эпоху характер и ценность героини древности). Блоковский образ подвергнут двойной переориентации. С одной стороны, он резко снижен (Клеопатра включена в социальный ряд: уличная женщина — исполнительница «общедоступных куплетов»; она вписывается в контекст современной улицы, бульварных аттракционов, «паноптикумов», промышленных выставок)¹²⁶ С другой — самое «снижение» образа оказывается средством сближения его с народной жизнью, то есть путем к по-новому понятой высокой оценке.

Вновь всплывает в «Фаине» и ощущение пушкинского творчества как жизнеутверждающего, «солнечного», гармонического. В годы реакции неожиданный для современников поворот Блока к бодрым настроениям, к «принятию мира», столь резко контрастировавший с действительностью тех дней и настроениями, господствовавшими в среде «левой» интеллигенции, сделал по-новому актуальным для поэта имя Пушкина.

«Пушкинские начала» утверждаются в «Фаине» в полемике с лермонтовскими — романтически-бунтарскими (ср. полемическое столкновение иронии

эпиграфа: «За все, за все тебя благодарю я...» — и утверждающего пафоса блоковских строк в «Заклятии огнем и мраком»).

И заключительная цитата из Пушкина, выделенная курсивом и отмеченная самим Блоком в примечаниях к Собранию стихотворений (1911):

Теперь проходит предо мною
Твоя развенчанная тень (II, 294; ср.: В. Н. Орлов — II, 439), —

приобретает в цикле символический смысл «развенчания» прошлых «теней» и утверждения новых, «реальных» ценностей.

Эти ценности — и именно в связи с «пушкинским началом» — торжествуют в цикле «Вольные мысли» (1907).

Мысль о «пушкинских» основах цикла первым высказал Модест Гофман: «В спокойных, строгих, простых и величавых стихах „Вольные мысли“ Блок восходит на те вершины поэзии, где душа его роднится с душою Пушкина»¹²⁷ В дальнейшем она связалась с представлением о движении Блока к реализму: «начиная с первых лет реакции в творчестве Блока» сосуществуют, борясь, две струи: струя «символистской метафорической поэзии и струя поэзии реалистической... Ведущей становится реалистическая струя. „Вольные мысли“ — это первая брешь в символистской поэзии Блока»¹²⁸, неотделимая от освоения им пушкинского наследия. «Учась в первую очередь у Пушкина, он овладел искусством облекать ясную мысль в столь же ясные и точные слова<...> В белых пятистопных ямбах „Вольных мыслей“, с их прозрачной, „пушкинской“ ясностью, точностью и уравновешенностью мысли и слова уже торжествуют принципы того <...> стиля, воплощением которого служат стихи и поэмы зрелого Блока»¹²⁹ Эта точка зрения, не отвергаясь прямо, по существу оспаривается Л. И. Тимофеевым, Н. Венгровым и рядом других исследователей, видящих в «Вольных мыслях» романтическую сатиру, с одной стороны, и романтический апофеоз яркой, сильной личности — с другой¹³⁰

Сама сущность этих разногласий свидетельствует, что «пушкинские начала» «Вольных мыслей» не могут быть обнаружены такими путями, как в раннем творчестве Блока. В рецепции Пушкина наступил перелом: интерес к отдельным образам, сюжетам и т. д. или их группам сменился постоянными раздумьями об общем смысле и историческом значении пушкинского творчества (преимущественно зрелого). Первостепенное значение приобрел интерес к глубинным принципам организации текста, к структуре образа и сюжета. Непосредственно текстовые переклички и «цитаты» (в широком смысле слова, включая сюда и сходство ритмико-интонационных ходов, подмеченное В. Н. Орловым, К. Чуковским и др.) не исчезают, однако резко изменяется их художественная функция. Цитата-«миф», цитата, резко переосмысленная, сменяется цитатой-отсылкой — *знаком традиции*, с которой связывает себя поэт, но которая для него отнюдь не исчерпывается данной реминисценцией. Поэтому и внимание исследователя, естественно, должно быть теперь обращено прежде всего на творческий метод произведений.

«Вольные мысли» во многом построены на противопоставлении лирического «я» внешнему миру. Это действительно, как замечает Л. И. Тимофеев, связывает «Вольные мысли» с традициями романтизма. Но связь эта не является ни единственной, ни основной.

С романтической иронией и сатирой Блока роднит преобладание эстетических критериев оценки изображенного. Мир «дачников», прежде всего, антиэстетичен:

...А офицер уж близко: белый китель,
Над ним усы и пуговица-нос,
И плоский блин, приплюснутый фуражкой
<...>
Он ускоряет шаг, не забывая
Вихлять проворно задом (II, 301).

«Гуляющие модницы и франты» —

Наставили столов, дымят, жуют,
Пьют лимонад. Потом бредут по пляжу,
Угрюмо хохоча и заражая
Соленый воздух сплетнями. Потом
<...> переменяв
Забавные тальеры и мундиры
И дряблость мускулов и грудей обнажив,
Они, визжа, влезают в воду. Шарят
Неловкими ногами дно. Кричат,
Стараясь показать, что веселятся (II, 303).

С романтической традицией связано и выделение «материальной» ситуации «еда — питье» как не нейтральной, а «низкой», комической.

Однако характеристики «дачников» включают и иные признаки. Так, ироническое подчеркивание физической слабости, неловкости («дряблость мускулов и грудей», «неловкими ногами») совсем не вписывается в круг романтических представлений о «низменности» телесного. Темы *неискренности* героев («стараясь показать, что веселятся»), *неестественной* «забавности» их поведения и др. также находят объяснение не в кругу романтических представлений, а в оппозиции «естественное — неестественное», ведущей к просвещению и позднему Толстому. Решающим же оказывается то, что ирония и сатира направлены не на людей в целом, как у писателя-романтика, а лишь на мир «дачников» (образ, идущий от Чехова, Куприна и других писателей-реалистов конца XIX — начала XX в. и ставший социальным символом после пьесы Горького). Так «Вольные мысли» включаются в традицию если не социальной, то, по крайней мере, социально окрашенной иронии и сатиры.

«Дачникам» противопоставлены персонажи, причастные «высокому», поэтическому (с точки зрения лирического героя) миру: жокей, рабочие на набережной («О смерти»), матросы («В Северном море»), финны-крестьяне («В дюнах»). Они также имеют четкие социальные приметы. Это народ в широком, демократическом значении слова. Главный герой цикла поэтому не противопоставлен людям как таковым. Резко отделенный от «дачников», он устремлен к народному миру. Главный водораздел цикла проходит не по линии:

«я» <—> внешний материальный (социальный) мир

как в произведениях романтических, а по признакам социально-культурным:

«я» <—> буржуазный мир «дачников»

люди из народа

как в реалистическом искусстве XIX в. Эта оппозиция, однако, вписывается в другую, более общую. Мир авторского идеала — мир природы, простых и естественных отношений:

Моя душа проста. Соленый ветер
Морей и смольный дух сосны
Ее питал. И в ней — все те же знаки,
Что на моем обветренном лице... (II, 306)

Он противопоставлен отгороженному от природы миру «дачников». Таким образом, более частные антитезы — социальные:

народ ↔ «дачники»

этические:

простота и правдивость ↔ сложность и лживость
отношений отношений

и этико-эстетические:

красота, сила ↔ антиэстетичность, «дряблость»

подчинены центральной:

природа ↔ цивилизация
(и люди природы)

Такая структура произведения, очень близкая к идеям статей о народе и интеллигенции, ведет нас к уже упоминавшимся традициям Просвещения и русского руссоизма. Эта достаточно широкая традиция, конечно, не проходит мимо пушкинского творчества, сложно («Цыганы») и отчасти полемически с ним сочетается¹³¹. В таком понимании «пушкинские начала» «Вольных мыслей» выступают не как нечто отдельное, а как проявление *общих* тенденций реалистической культуры XIX в. с ее пафосом «жизни действительной», интересом к социальным характеристикам и демократическими симпатиями¹³².

Есть, однако, в цикле и существенный поворот художественной мысли, для которого «пушкинское» особо значимо и выступает как специфическое начало.

Демократическая культура XIX в., связавшая идеал с антропологической («присущей человеку от природы») нормой, самое эту норму могла понимать двояко. Если для ряда писателей, и в первую очередь для позднего Толстого природная норма достигалась ценой «опрошения», обеднения личности, аскетического отказа ее от всего «искусственного» — культурно-вторичного, то для широкого круга демократически настроенных мыслителей и художников «природное» связывалось с полнотой жизненных сил, гармоническим расцветом личности и реализацией права на счастье. Эта вторая тенденция, которая в условиях начала века могла получать самые различные интерпретации, от реакционно-нищенских до революционно-демократических, в известной мере шла под знаком пушкинской традиции. Для Блока такое истолкование «нормы» особенно важно. Оно включает «жизнелюбие», жизнеутверждение, уже ранее осмысленные как «пушкинские», в широкий комплекс художественных представлений.

Еще в первых стихотворениях «Файны» «принятие мира» не было четко отграничено от декадентского «всеприятия». Теперь оно подразумевает и отрицание всего, противостоящего «природе» и жизни. Важно и то, что «пушкинский» культ молодости, здоровья, «гармонии» и счастья ощущается Блоком как антиромантический и антидекадентский¹³³. Он был воспринят поэтом как глубоко народный — как антитеза «цивилизации», несущей «волю к смерти». Идеал этот, по мнению Блока, вел от «культуры» к «жизни». Но выразителем «жизни» для Блока 1907—1908 гг. парадоксально оказывается демократическая литература XIX в.¹³⁴

Наиболее близка Блоку «Вольных мыслей» пушкинская лирика середины 1830-х гг. На связь с ней указывают и уже упоминавшиеся белые пятистопные ямбы цикла¹³⁵. В лирике (в отличие от драматургии) молодого Пушкина этот размер почти не представлен. В 1827—1837 гг. им написано восемь стихотворений (1. «Как счастлив я, когда могу покинуть...». 2. «Из Alfieri». 3. «Медок». 4. «Еще одной высокой, важной песни...». 5. «Вам объяснять правления начала... 6. «Он между нами жил... 7. ...Вновь я посетил...» и 8. «О бедность! Затвердил я наконец...»). Однако стихотворения 2, 5 и 8 — монологи и диалоги, и их метр, подчеркивающий «драматургичность» текста, — по существу, «метрический омоним» размера остальных стихотворений, тематически с ними никак не связанных. Стихотворение 6 («Он между нами жил...») также с «Вольными мыслями» тематически не соотносится. Зато остальные связаны с блоковским циклом достаточно тесно: они и создают фон, на котором белые пятистопные ямбы «Вольных мыслей» воспринимаются как «пушкинские». В круг наиболее важных для цикла пушкинских произведений вовлекаются и некоторые пяти- и шестистопные ямбические рифмованные стихотворения 1830-х гг. (в первую очередь — «Элегия», «Пора, мой друг, пора... «Мирская власть» и особенно — «Из Пиндемонти» и «Когда за городом задумчив я брожу...»). С последним почти дословно перекликается начальный стих блоковского «О смерти» («Все чаще я по городу брожу...»).

Названные произведения родственны «Вольным мыслям», прежде всего, образом лирического «я». Герой Пушкина, говоря языком блоковской эпохи, «принимает мир». Но его «принятие», его оптимизм — чувство сложное, диалектическое («Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать»). «Вольные мысли» еще не поднимаются до *такой* сложности, *такого* историзма. Но и блоковский герой постепенно впитывает в себя диалектическое мироощущение, которое не укладывается в категории «пессимизма» или «оптимизма» и позже будет определено как революционное и трагическое.

Диалектично и отношение пушкинского и блоковского героя к народу. Ощущая пушкинский демократизм, симпатии к «народу», а не к «гуляющим господам» («Мирская власть»), Блок видит и отличие пушкинской позиции от либерального народолюбия. Лирический герой зрелого Пушкина, не сливаясь с народной стихией, не противостоит ей; личность — особая часть народа, и поэтому идея «прав народа», «прав личности» неотделима в творчестве 1830-х гг. от прав героя. Пробиваясь сквозь толщу «либеральных истолкований» позднего Пушкина, Блок начинает ощущать отличие пушкинской идеи независимой личности от романтизма и декадентского субъективизма:

<...> Никому
 Отчета не давать, себе лишь самому
 Служить и угождать
 («Из Пиндемонти»)

<...>
 И нас они науке первой учат —
 Чтить самого себя
 («Еще одной высокой, важной песни...») —

герой независим *так же, как любой человек*. Поэтому его свобода — не уход от богатств мира, а приобщение к ним.

Пушкинский идеал свободного слияния независимой личности с природой и миром близок Блоку не только в общих чертах, но и в деталях. Сходно решается, например, тема прихода лирического «я» к миру. Герой — путник, добровольный скиталец:

По прихоти своей скитаться здесь и там (3:1, 120)

Пойду еще бродить

<...>

Сердце!

Ты будь вожаем моим (II, 298).

Он постоянно испытывает радостное чувство приобщенности к «божественным природы красотам» (3:1, 420):

<...> все союзники мои:
 Ночь белая, и Бог, и твердь, и сосны... (II, 301)

Пушкинское отношение к миру — «высокий гимн» (3:1, 192) — становится и блоковским («Я <...> запел / Высокий гимн» — II, 300). При таком понимании личности не встает вопроса о добровольном самоограничении героя. Яркость, сила, динамизм, страстность — в «Вольных мыслях» черты «людей природы». Но, как и у Пушкина, они могут выражаться и через образ лирического героя — неповторимо-своеобразной личности, исполненной «страстей».

Максимализм чувств Блока также проявляется во многом сходно с пушкинским. Героя «Вольных мыслей» привлекают ситуации, связанные с предельным выражением эмоций (страсть), с «единственно нужным». Особенно близко решение темы смерти. Важность ее для Пушкина не раз отмечалась символистами (особенно Брюсовым), но истолковывалась в декадентском духе «эстетизации зла». Стремление подойти к образу умершей возлюбленной «по-пушкински» на деле отводило от Пушкина в область апологии извращенной страсти («Приходи путем знакомым...» и т. п.). Иначе у Блока. Его «О смерти» связано не с любованием распадом, а с мыслями о «естественности» смерти («И ко мне она придет в свой час» — II, 295), о том, что смерть, как все «природное», отделяет человечески важное от шелухи ложных напластований («И в этот миг в мозгу прошли все мысли, / Единственные нужные» — II, 296; ср. связь темы смерти у Пушкина с бегством от ненужного, лишнего: «Как счастлив я, когда могу покинуть / Докучный шум столицы

предельной выраженностью человеческого в человеке и сложно соотнесена не с отрицанием, а с утверждением жизни.

Наконец, и «эстетизм» «Вольных мыслей» во многом обнаруживает свою пушкинскую природу. Здесь нет уже типичной, например, для «Города», эстетизации зла («звериная страсть» «В дюнах» подчеркивает не злую, а «природно-естественную» основу чувства). Эстетизм изображения связан с пушкинским ощущением *красоты* как *нормы бытия*, а любого, в том числе и социального, безобразия — как отклонения от «естественного». Отсюда, например, у Блока подчеркнуто эстетизированное изображение трудовой жизни. Люди труда — люди *красивого* труда, сближенного с искусством (жокей, матросы). Любопытна более частная параллель: «Медок» Пушкина и «В Северном море». Сходство здесь не только в ситуации (корабль, закат на море), но и — главное — в общем мироощущении. Сложность психологического состояния героев («Медок») и «суровый» труд моряков изображены, прежде всего, как исполненные высокой красоты («Прекрасен вечер» — 3:1, 179; «красавица — морская яхта» — II, 304 и т. п.), а красота — не просто радость, но сложная гармония бытия, которой соответствует душевная полнота чувств («многим / Наполнилась грудь» — 3:1, 179; «мы глядим / С молитвенной и полною душой» — II, 305) и т. д.

Сказанное не означает, разумеется, подражательности или «стилизации» «пушкинских начал»: «Вольные мысли» — зрелое произведение большого поэта. Не следует и считать ориентацию на традиции пушкинского творчества единственной. «Вольные мысли» связаны все же и с Блоком «Города», «Снежной маски» и «Фаины», где идея «воли» окрашивалась порой в тона «декадентского» эстетизма и нравственного релятивизма, и (через творчество 1903—1906 гг.) с романтической традицией и с той линией русского демократического искусства, которая ощущалась поэтом как «толстовская» и противопоставлялась «пушкинской»¹³⁶. Отсюда новая функция «пушкинских начал». Они приобретают смысл «равнодействующей», гармонизирующей силы, уравнивающей два противоположных и притягательных для Блока, но (с его же точки зрения) односторонних, поэтических мироощущения: декадентский эстетизм, с одной стороны, и преимущественно этический, нормативный подход к жизни позднего Толстого — с другой.

Интерес к широко понятой пушкинской традиции замечен и в драме «Песня Судьбы» (1908). Не случайно Блок считал, что в пьесе он *впервые* нащупывает «не шаткую и не только лирическую почву» (VIII, 240), что местами он «на границе старого реализма» (VIII, 164). Созданная в период статей об интеллигенции и народе, «Песня Судьбы» отразила и интерес к «человеку, маленькому и могучему» (ср. попытки изображения психологически мотивированных образов и поступков: особенно сцена Фаины с няней и др.), и интерес к «первой (наивной) реальности» (З. к., 94), например к широкому вкраплению бытовых деталей (с частичным совпадением бытового и поэтического), и установку на «общественность» проблематики. Внешним выражением этих глубинных связей оказывается образ Фаины («цыганки», «Клеопатры»), а возможно, и идущее от драматургии Пушкина чередование прозы и пятистопных ямбов.

Значительно ближе к интересующей нас теме блоковский перевод трагедии Грильпарцера «Праматерь» (1908—1918). Как и в переводах из Байрона, Блок

передает специфику романтического европейского искусства XIX в. языком поэзии пушкинской поры. Здесь мы опять встречаем множество архаизмов: лексических («зеницы», «дланью», «перст», «на челе», «вежды», «обрез» и т. д.), грамматических («с полным радости взором»), случаев архаического управления («Полечу я от могилы / *Встречу* жизни молодой» — IV, 371) и т. д. и т. п. Теперь художественная значимость архаизации выше, чем в юношеской лирике Блока (1898—1900), так как она возникает на фоне совершенно иного языкового облика его поэзии. Функция архаизмов в «Праматери» — иная, чем в переводах из Байрона. Они не только создают «высокий» облик языка трагедии, но и являются *знаком ушедшей эпохи* (как, например, в пушкинских стихотворениях на библейские темы или в «Подражаниях Корану»). Язык «Праматери» воссоздает и специфику поэзии начала XIX в. (а местами и более ранней, допушкинской): он исполнен инверсий («Кровь зачем хладна, как лед?» — IV, 398; «все напрасны были пени» — IV, 392 и т. д.), риторических обращений («Ты, священная обитель» — IV, 324); образов античной мифологии («Факел Гименея» — IV, 342, «поток Харибды» — IV, 354). Постоянно встречаются и характерные для поэзии начала XIX в. фразеологизмы типа: «дух невинности младой» (IV, 403), «перст могучий» (IV, 302), «небеса благие» (IV, 321), «лютой скорбью» (IV, 322), «невинности чертог» (IV, 323) и т. д. и т. п.

Вообще, вся образная система «Праматери» ориентирована на указанную традицию. Отсюда перекличка и с отдельными текстами. Так, в строках из монолога Берты:

Вешним цветом, птички пеньем
Очарована была (IV, 353) —

отзвук монолога Иоанны из перевода Жуковским «Орлеанской девы»¹³⁷:

И тобою, дуб таинственный,
Очарована была.

Равным образом в монологе Яромира:

Как могу, *пловец* несчастный,
Чудом спасшийся *от бури*,
До конца лишенный сил,

По пустыне вод носиться
И на берег не стремиться,
Где маяк мне засветил?
<...>

Высоко вздымайтесь, волны.
Гребни яростию полны —
В *пристань* тихую свою
Я, смеясь, стремлю *ладью* (IV, 368—369) —

отражен тот ряд символов: «буря» — «пловец» — «ладья» — «берег» («пристань»), о котором писалось выше. Есть и типично пушкинские образы и интонации:

Спит царевна вечным сном (3:1, 555)

Спит твой милый вечным сном

(IV, 370) и др.

В последнем случае речь идет о воспроизведении стиха, имевшего для Блока важное символическое значение (см. с. 229 и др.) и потому, бесспорно, присутствовавшего в его памяти. Число более отдаленных реминисценций типа:

<...> *Куда вы удалились,*

Где вы, дни златого мая? (IV, 353)

Весны моей златые дни? (6, 125)

и т. д.

в «Праматери» вообще очень велико. Сложно связан с пушкинским и центральный для символики пьесы образ старого дуба — умирающего дворянского рода:

Ветвь срывается за ветвью,
Догнивает шаткий ствол:
Лишь удар — он также рухнет

И очутится во прахе
Осенявший наши доли
Широковетвистый дуб

<...>

От деяний наших предков,
Их стремлений, их борений
Не останется следа.

Не пройдет и полстолетья,
Как забудут наши дети
Род старинный навсегда (IV, 298).

«Широковетвистый дуб» впитал ассоциации и с «широкошумными дуб-равами», и с дубом — символом неиссякающей жизненной силы в «Войне и мире», и даже с «тремя соснами» из «Вновь я посетил...» хотя смысл этого образа противоположен и толстовскому, и пушкинскому: он утверждает гибель рода¹³⁸.

За многочисленными реминисценциями стоит, как всегда в этот период, ощущение родственности замысла. Блок писал, что тема «Праматери» для него в значительной мере русская: «Чем глубже Грильпарцер погружается в свою мрачную мистику, тем больше просыпается во мне публицистическое желание перевести тему на гибель русского дворянства» (IV, 295). Здесь же дается и эмоционально-эстетический ключ к теме. Она, по мнению Блока, может быть правдиво решена лишь при условии *одновременного* ощущения *исторической роли* русского дворянства («всех чудесных даров его русскому искусству и русской общественности в прошлом веке») и его полной *исторической обреченности* («пора уже перестать плакать о том, что его благодуханные соки ушли в родную землю безвозвратно» — IV, 295). Таким образом, обращение Блока к темам дворянского рода, дворянской культуры было связано не только с его уходом от этой культуры, но и со стремлением взглянуть на проблемы русской жизни *исторически и диалектически сложно*. Здесь-то и произойдет основная для 1910-х гг. «встреча» Блока с Пушкиным («Возмездие»).

VI

Новое в творчестве Блока конца 1900-х — начала 1910-х гг. было замечено современниками. М. Гофман уже тогда связал эти перемены с движением к «пушкинизму». О «подъеме к Пушкину» писал и А. Белый¹³⁹. Следует помнить, однако, что и М. Гофман, и большинство критиков-символистов и постсимволистов (особенно акмеистов) называли «пушкинскими традициями» нечто неизмеримо более узкое, чем Блок. У них речь шла, как правило, о создании ясных (ср.: «прекрасная ясность» М. Кузмина), пластически зримых, «земных» образов. Иначе понял устремления Ал. Блока к «пушкинским началам» такой тонкий современник, как К. С. Станиславский. В беседе с поэтом 27 апреля 1913 г. он, предвосхищая точку зрения последующих исследователей, связал эволюцию к Пушкину с отходом от модернистской эстетики: «Станиславский говорил <...> что теперь я „ближе к Пушкину“, потому что не недосказываю там, где была потребность недосказывать у „декадентов“ — по отсутствию таланта» (VII, 245). Однако и Станиславский не охватывает всех сторон вопроса, актуальных для Блока.

Соприкосновения Блока с творчеством Пушкина в 1910-х гг. становятся значительно более разнообразными и глубокими, чем раньше. Интересно, однако, что внешне — *на количестве* цитат, реминисценций и перефразировок из Пушкина — это почти не отражается. Таких цитат и перефразировок, конечно, очень много, — но немало их было, как мы могли убедиться, и в предшествующие периоды. Теперь речь идет об углублении понимания пушкинского творчества.

Блок по-прежнему систематически перечитывает Пушкина¹⁴⁰, постоянно пополняет библиотеку изданиями его сочинений (см. VIII, 293; 3. к. 257 и др.). В отличие от бурных лет первой русской революции, Блок часто ведет «чисто литературные» разговоры о Пушкине¹⁴¹, посещает Пушкинский музей¹⁴², интересуется иллюстрациями, связанными с биографией поэта¹⁴³, и т. д. Воскрешается интерес к театру Пушкина¹⁴⁴. Значительно систематичней, чем в прошлые годы, следит Блок за текущей литературной и научной «пушкинианой»: его дневники, письма и записные книжки наполнены размышлениями по поводу прочтенного и услышанного¹⁴⁵.

Появляется и новый аспект интереса к теме — гораздо более яркое и устойчивое, чем прежде, увлечение операми с пушкинскими сюжетами и романсами на слова Пушкина¹⁴⁶. Внешним образом почти все новые обращения Блока к Пушкину были связаны с Л. А. Дельмас (она — исполнительница романсов не только в концертах, но и дома у поэта, и в Шахматове; она же спутница Блока в его участвовавших посещениях оперы). Но по внутреннему смыслу эти факты далеко не только биографичны. Они связаны с формированием основополагающих для Блока представлений о музыкальной природе бытия. У Пушкина Блок мог найти не только высказывания, созвучные его поэтическому мировосприятию:

<...> Из наслаждений жизни
Одной любви Музыка уступает;
Но и любовь мелодия <...> (7, 145)

Все творчество Пушкина воспринимается как высшее проявление гармонии. Интерес к теме «Пушкин и музыка» оказывается одним из аспектов понимания его творчества как «музыкального», то есть связанного с самыми основными, глубинными «ритмами бытия».

Вновь появляется и характерный для юного Блока, а затем отошедший на задний план интерес к поэтам «пушкинской плеяды». Так, он, присутствуя 26 марта 1911 г. на докладе Н. В. Недоброво (в Обществе ревнителей художественного слова) о взаимоотношении метра и ритма, выписывает и анализирует в записной книжке пример из «Бала» Баратынского, отметив особенности «произношения» (интонации) (см.: З. к., 176). 5 мая того же года Блок выступает в прениях по докладу Ю. Н. Верховского о подготовке издания сочинений Дельвига (см.: З. к. 179; В. Н. Орлов — 554) и т. д. Обращает на себя внимание сдвиг интересов поэта. Почти исчезают имена Батюшкова и Языкова, зато резко усиливается интерес к творчеству Баратынского и Грибоедова — результат увлечения «поэзией жизни действительной». Впрочем, темы «Блок и Баратынский», «Блок и Грибоедов» для творчества Блока периода 1910-х гг. настолько важны, что должны стать предметом самостоятельного рассмотрения.

Важно и другое. В период «*Ante lucem*» Блок интуитивно «переводил» сложное, многоплановое творчество Пушкина на более понятный для него язык поэзии Батюшкова, Языкова и др. Теперь он стремится увидеть в лирике Дельвига, Баратынского и других отражение каких-то сторон «синтезирующего» творчества Пушкина. Возникает исторически конкретное понятие «пушкинской культуры».

Период предреволюционного творчества Блока (1909—1917), который часто рассматривается как единый этап лирики «третьего тома», по сути, внутренне динамичен и неоднороден (хотя имеет и бесспорные черты единства)¹⁴⁷ Нам, в частности, уже приходилось указывать, что творческие раздумья Блока 1909—1911 гг. во многом отличаются от позднейших мыслей художника¹⁴⁸. Если еще начало 1909 г. застаёт Блока исполненным пафоса борьбы (ср., например, письмо к В. В. Розанову от 20 февраля 1909 г. — VIII, 276), то после смерти сына и поездки в Италию его господствующим настроением становится трагическое ощущение царящей в России реакции. 20 февраля он писал В. В. Розанову: «Литератор есть человек той породы, которой суждено всегда от рождения до смерти волноваться». А уже в письме матери из Милана от 19 июня 1909 г. «волнение» сменяется безнадежными мыслями о бесплодности борьбы: «Ничего из жизни современной я до смерти не приму и ничему не покорюсь. Ее позорный строй внушает мне только отвращение. Переделать уже ничего нельзя — не переделает никакая революция» (VIII, 289). Правда, такая позиция резко отличается от взглядов большинства символистов, именно теперь «принявших действительность» (В. Брюсов, Ф. Сологуб начала 1910-х гг., М. Кузмин и др.). Однако *полное* отрицание современности несло в себе и заряд декадентского максимализма (напомним, что в эти же годы «не принимали мира» и «мистические анархисты» Вяч. Иванов и Г. Чулков, и А. Белый периода «Пепла», и сблизившиеся с эсерством Д. С. Мережковский и З. Н. Гиппиус).

Сопоставление названных писем выявляет быстрое и резкое изменение взглядов на искусство в целом и на творчество Пушкина. В письме В. В. Розанову утверждается мысль об «общественной» природе русской литературы XIX в. ее неразрывной связи с революционной борьбой и национальным идеалом: «Нам завещана в фрагментах русской литературы *от Пушкина и Гоголя до Толстого*, во вздохах измученных общественных деятелей XIX века, в светлых и неподкупных, *лишь временно помутившихся* взорах русских мужиков — огромная <...> концепция живой, могучей и юной России» (VIII, 277). Для Блока этих дней Пушкин стоит в одном ряду с «общественными деятелями XIX в.» и «русскими мужиками»: его имя открывает ряд борцов за «живую и юную Россию». В письме матери: «Люблю я только искусство, детей и смерть <...> Я давно уже читаю „Войну и мир“ и перечитал почти всю прозу Пушкина. Это существует» (VIII, 289) — ход мыслей совсем иной: великое искусство прошлого — антитеза «реальности», «современности».

Это противопоставление кладется в основу мыслей об искусстве как условной гармонизации жизненного хаоса. В письме Е. П. Иванову от 3 сентября 1909 г. и близкой к нему записи от 5 сентября Блок утверждает исконную хаотичность реальности — социальной и психологической: «О том, что мир явлений телесных и душевных есть *только* хаос, нечего распространяться, это должно быть известно художнику (и было известно <...> Пушкину)» (VIII, 292—293); «данное: психология — бесконечна, душа — безумна, воздух — черный» (З. к. 160). «Чернота» хаоса побеждается лишь гармонизирующим духом искусства: «Искусство есть только космос — творческий дух, оформливающий хаос (душевный и телесный мир)» (VIII, 292); «Форма искусства есть образующий дух, творческий порядок <...> *Хорошим художником* я признаю лишь того, кто из данного хаоса (а не в нем и не на нем) <...> творит космос» (З. к., 160). Эти представления, во многом близкие к «неоклассицизму» и предформалистическим исканиям В. Брюсова 1910-х гг. (ср. мысли о «форме» и «строгой математичности искусства» — VIII, 293), сразу же вызывают критическое отношение к русской литературе XIX в. и противопоставление ее «гармоническому» и «научному» творчеству В. Брюсова и... Пушкина. Говоря о рассказе Е. П. Иванова «Стетоскоп», Блок утверждает: «Думаю, что это, вместе с брюсовской прозой, принадлежит к первым в *русской* литературе „научным“ опытам искусства, и глубоко приветствую это. Среди старых писателей намеки на эти методы и этот язык был только у Пушкина. После него наша литература как бы перестала быть *искусством*, и все, что мы любили и любим (кончая Толстым и Достоевским) — гениальная путаница. Этого больше не будет и не должно быть (говорю преимущественно о „разлитом море“ бесконечной „психологии“)» (VIII, 292); в записной книжке — то же противопоставление «громоздящих хаос на хаос» Толстого и Достоевского «хорошим художникам», идущим «от Пушкина» (З. к. 160).

Такое понимание искусства глубоко отлично от реалистического (и в частности, от пушкинского), поскольку идеал прекрасного мыслится как противоположный действительности и навязываемый ей — «сверху» и «извне». Не случайно именно к 1909—1911 гг. относится и попытка Блока воскресить юношески романтическое и мифологическое истолкование пуш-

кинских образов. Воскрешается миф о «рыцаре бедном», спасителе «Души мира» и «Царевны». В статье «Рыцарь-монах» (13 декабря 1910 г.) Блок излагает соловьевское и вновь временно приобретаемое для него актуальность мирозерцание открытым «монтажом» цитат из Пушкина: «Что щит и меч <...> для того, кто „сгорел душою“? Только средство <...> Это — одно земное дело: дело освобождения пленной Царевны, Мировой души, страстно тоскующей в объятиях Хаоса и пребывающей в тайном союзе с „космическим умом“ <...> „Бедный рыцарь“ от избытка земной влюбленности кладет его [«цветок романтизма»] к ногам пленной Царевны <...> Рыцарь-монах имел действительные виденья» (V, 451; в комментариях указана лишь первая из выделенного здесь курсивом набора цитат — см.: 761). И хотя именно 1909—1911 гг. наиболее устойчиво подводят Блока к Пушкину, после начала нового революционного подъема (1912 г.) он стремится по-новому сформулировать отношение и к искусству в целом, и к пушкинскому наследию.

В 1912—1916 гг. поэт возвращается к «реальности» («Реальности надо нам, страшнее мистики нет ничего на свете» — VII, 134). Одной из ведущих идей Блока становится воспитание воли — подготовка личности и нации к «неслыханным переменам», которые несет России история. Но его антибуржуазные, все больше напитывающиеся демократизмом взгляды глубоко противоречивы.

Ненавидя вчерашний день феодальной России («Лучше вся жестокость цивилизации, все безбожие „экономической культуры“, чем ужас призраков — времен отошедших; самый светлый человек может пасть мертвым перед неуязвимым призраком» — VII, 134), поэт, по существу, не меньше, чем реакции, боится буржуазной «цивилизации», «экономической культуры» Запада. Его идеал «новой России» достаточно неопределен. Антибуржуазность может оборачиваться запоздалым постславянофильством и даже окрашиваться в тона националистические (мысли о «желтой опасности»), а страх перед «позитивизмом» и духовным мешанством парадоксально сочетается с боязнью народа (ср. запись от 22 мая 1912 г.: «Так, совершенно последовательно, мстит за себя нарождающаяся демократия; или — неприступные цены, воровство, наглость, безделье; или — забытые существа неизвестных пород» — VII, 145).

Указанные противоречия отразились и во взглядах Блока на искусство. Господствующим становится утверждение искусства как служения жизни. Но, преодолевая недооценку искусства, культуры, характерную для 1907—1908 гг. Блок (как он сам впоследствии, после Октября, осознает) временами оказывается (чаще всего под влиянием М. И. Терещенко) во власти давно изжитых представлений о противостоянии искусства и «реальности».

В эти годы Блок от тех или иных аспектных обращений к Пушкину окончательно переходит к попыткам целостного осмысления исторической роли Пушкина и «пушкинской культуры». Все частные вопросы «пушкинизма» сходятся теперь для Блока к трем основным: к проблемам историзма, к мыслям о реализме великого художника и к стремлению понять специфику искусства и его отношения к современности. Но если решение первых двух вопросов в основном свидетельствует о разрыве Блока с символизмом и движении к традициям русской реалистической культуры XIX в., то обра-

щение к мыслям о соотношении искусства и жизни обнажает борьбу различных, порой враждебных тенденций в мироощущении Блока 1910-х гг.

«Обожженный искусством» во время поездки в Италию, Блок уже не мыслит подлинно человеческой жизни вне диалектической сложности истории, культуры. История теперь представляется не странным наростом на теле «стихийной» жизни природы, а средой, вне которой современный человек не может существовать. Полярно противопоставленными началами человеческой жизни становятся не внеисторическое («стихия», народ) и историческое («культура», интеллигенция), а различные тенденции самого исторического процесса¹⁴⁹. Элементы историзма в мироощущении зрелого Блока проявляются, таким образом, и как нарастающая четкость социального зрения, и как поиски идеала не в нисхождении к патриархальному примитиву, а в движении к будущему («Ямбы»).

Возрастает и тяга Блока к реализму XIX в. противопоставляемому современному искусству. «Опять мне больно все, что касается *Мейерхольдии*, мне неудержимо нравится „здоровый реализм“, Станиславский и Музыкальная драма. Все, что получаю <...> я получаю *оттуда*, а в Мейерхольдии — тружусь и вяну», — записывает он 21 февраля 1914 г. (З. к., 209). Изменилось (особенно по сравнению с 1904—1906 гг.) и само понимание реализма, не случайно утратившего эпитет «мистический». Блок считает теперь, что тема искусства должна быть «земной» («Нет, в теперешнем моем состоянии <...> я не умею и не имею права говорить больше, чем о человеческом. Моя тема <...> судьба человеческая» — VII, 187), что и на «горестной земле» художник может обнаружить и величайшее зло, и высокие гуманные ценности¹⁵⁰. Реализм, по Блоку, связан, однако, не только с кругом тем (хотя выбор темы для преодолевающего символизм поэта оказывается очень важным). Блок подчеркивает по крайней мере две очень важные для него особенности метода.

Прежде всего, это необходимость отображения общих законов бытия в форме образов конкретных, зримых. Возникшая на путях преодоления отвлеченности символизма и экспрессионизма (Л. Андреев) любовь к конкретному пронизывает заметки Блока 1910-х гг. об искусстве. Рассматривая в статье «Противоречия» (1910) один из рассказов А. Ремизова, Блок пишет: «Как хотите, я плохо верю в Анатэму. А тому, что „Петербург горит“, и тому, что об этом говорят на даче под Москвой, приходится верить нередко <...> просто потому, что „местное“ сумасшествие гораздо убедительнее и нагляднее <...> чем мировые пожары. Из совокупности многих „местных сумасшествий“ можно заключить о сумасшествии всеобщем, а „всеобщие пожары“ всегда подозрительны». Далее следует характерная цитата из Пушкина, вложенная в уста некоего условного «я», отождествленного с «наивно-реалистической» точкой зрения «простого читателя». Абстрактное изображение общих закономерностей не убеждает носителя здравого смысла: «Я имею право спросить, какое имеют право говорить о гибели человечества, когда Иван Иванович здоров, „доволен собой, своим обедом и женой“» (V, 409; ср.: Д. Е. Максимов и Г. А. Шабельская — 755). Установка на зримую конкретность изображения — один из шагов к требованиям исторической и социальной конкретности (ср.: «Люблю в „Онегине“, чтоб сжалось сердце от крепостного права» — З. к., 214). Отсюда же одна из основных творческих

установок Блока 1910-х гг. — ориентация на создание искусства *русского*, национально-специфичного. С другой стороны, конкретность искусства для Блока не самоцель, а лишь средство создания поэзии больших обобщений. В частном отражены общие законы бытия.

Говоря о реалистических устремлениях творчества Блока, следует отметить и непрямолинейность его связей с реализмом XIX в. Самостоятельность зрелого мастера, исключавшая прямые «влияния», различие эпох и исторических ситуаций, принципиальная далекость многих основных сторон художественного метода и исходной точки творческой эволюции — все это определяло коренные различия в решении даже сходных задач. Реалистический метод, впервые в истории русской литературы сформировавшийся в творчестве Пушкина, был не просто заново, через столетие, открыт Блоком. И в своем высоком новаторстве, и в исторически неизбежной ограниченности художественный метод зрелого Блока — явление искусства XX в.

Так, с одной стороны, впитав реалистический интерес к «земному», в частности бытовому и социальному, блоковское творчество в *интерпретации* изображаемого резко отличается от реализма XIX в. Земное пантеистически осмысливается как отображение идеальных сущностей; земная жизнь — частное проявление космической, имеющей духовную, «музыкальную» природу. Такое понимание «реального» весьма далеко от пушкинского. Но именно оно во многом определило структуру образов и специфику тем «третьего тома». Оно вызывало, в частности, и неиссякающий интерес Блока к романтизму, к «объективной» поэзии Баратынского и Тютчева и многим другим явлениям прошлой и современной русской культуры, выходящим из рамок реализма.

Но различие художественных систем Пушкина и Блока связано и с другим. Речь идет не только о близости поэта к символизму. Резкое усложнение жизни и социальных противоречий, ускорение темпов исторического развития, характеризовавшие начало XX в. определили появление нового типа художественных структур — суггестивных, позволивших резко увеличить смысловую нагрузку текста. Символистская многоплановость — принципиальная многозначность всего текста поэтического произведения — оказалась чем-то неизмеримо более широким, чем способ выражения «соловьевской» мистики. Создавался язык, приспособленный к отображению усложненных условий жизни. В творчестве зрелого Блока многозначность и многофункциональность всех элементов структуры особенно заметно перерастают рамки соловьевского мирозерцания. Центральная художественная идея «третьего тома» — показ многообразия связей объективного мира, пантеистической «нераздельности и неслиянности» его различных сторон. В любом частном явлении действительности Блок стремится разглядеть проявления как самых общих законов космической жизни, так и ее отдельных пластов — социальных, национальных и т. п. Это позволяло решать вопрос объективного содержания искусства, его современности и историчности в целом иначе, чем в реалистическом искусстве XIX в.

С точки зрения Блока, важнейшей приметой пушкинского стиля был интерес к показу многоликости мира, проявлявшийся в изображении жизни, духовной атмосферы и языка разных эпох, национальных культур и социальных слоев. Блок 1910-х гг. решает сходную задачу, но идет во многом

иными путями. Правда, в «Розе и Кресте», «Возмездии» и ряде стихотворений мы находим и такое решение задачи, которое сам Блок воспринимал как близкое пушкинскому реализму. Блок стремится преодолеть «лиризм» (субъективизм), отделить персонажей от автора, выделить в тексте различные «голоса» (точки зрения) и сюжет. Однако господствующее средство показа многоликости мира у Блока все же иное — через лирическое «я». Лирический герой становится конденсатором черт человека своей эпохи¹⁵¹, впитавшим одновременно и весь опыт истории и культуры. Поэтому для Блока «полифоничность» (показ разных точек зрения на мир, то есть разных социально-исторических типов сознания) совмещается с лиризмом: *множество «голосов» оказывается разными сторонами бесконечно сложного и разнообразного «я»*. Блоковская объективность, блоковская современность и блоковская историчность выражаются средствами лирики. Такое видение мира не противостоит пушкинскому и даже глубоко родственно его позднему (середина 1830-х гг.) творчеству (ср. особенно «Элегию», «Пора, мой друг, пора...», «Из Пиндемонти», «...Вновь я посетил... и др.). Речь идет о *господствующем* пути преодоления художниками романтико-субъективистского мироощущения. Для Пушкина-реалиста задача не могла быть решена без широкого выхода в эпос (в частности, в прозу) и драматургию. Поздний Блок даже в «Возмездии» и «Розе и Кресте» остается лириком.

Но Пушкин для Блока 1910-х гг. не только художник, ведущий к истории и реальности. Имя Пушкина для него — синоним искусства вообще. Поэтому и отказ от «односторонности искусства» Блок в 1912 г., как и в 1907—1908 гг., связывает не только с преодолением «соблазнов лирики» вообще, но и с отрицанием «пушкинских начал». «Боюсь столь понятных мне искушений „сладкими звуками и молитвами“», — пишет он в известном письме А. И. Арсенишвили от 8 марта 1912 г. (VIII, 385; коммент. М. И. Дикман — 610). И напротив, говоря об особом значении культуры, искусства, Блок *всегда* приводит примеры, связанные с творчеством Пушкина и поэтов пушкинской плеяды. Так, в статье «Искусство и газета» (конец ноября — начало декабря 1912 г.) определение Прекрасного, составляющего сущность искусства, дается цитатой из Пушкина: «Прекрасное <...> величаво. Об этом думал Пушкин, когда говорил:

Служенье Муз не терпит суеты,
Прекрасное должно быть величаво.

Только — величаво» (V, 474; ср. коммент. Д. Е. Максимова и Г. А. Шабельской — 764). «Величавость» искусства порождает его недоступность для мещанского читателя: «Широкие круги публики к нему никогда не влеклись и теперь не влекутся, — и не надо им об этом знать; лучше человеку не слышать о Данте, Эсхиле, Шекспире, Пушкине, чем разменивать их на мелкие монеты, пленяться их правдами, их нравственностями, их красотами» (V, 474). В приведенном высказывании, с одной стороны, выделяется антитеза «величавого и прекрасного» искусства «пошлым красотам». Пушкинское творчество — синоним искусства и антоним «толпы холодной»; возрождается упрощенное истолкование пушкинских стихов о поэте, характерное для Блока 1898—1902 гг. Однако рассматриваемая статья по существу резко отличается

от ранних высказываний Блока. Теперь поэт имеет в виду далеко не всякую «широкую публику», а лишь буржуазно-мещанскую; искусство защищается не от всяких «правд» и «нравственностей», а от мещанских. Связь подлинного искусства с современностью и народом — для Блока аксиома: статья «Искусство и газета» написана для газеты, где предполагалось широкое участие крупных художников. В таком контексте и Пушкин оказывается не жрецом «чистого искусства», а защитником подлинных культурных ценностей.

Эта же двойственность характерна и для самой значительной работы Блока-прозаика 1910-х гг. — статьи «Судьба Аполлона Григорьева» (1915). Блок противопоставляет «пушкинскую культуру», сближая ее с символизмом, культуре 1840—1860-х гг. При этом Пушкин и символисты рассматриваются как истинные носители идеалов национального искусства, а «люди сороковых годов» и шестидесятники осуждаются за утилитаризм: «Мне кажется общим местом то, что русская культура со смерти Пушкина была в загоне, что действительное внимание к ней пробудилось лишь в конце прошлого столетия, при первых лучах нового русского возрождения <...> В XIX столетии внимание было обращено в одну сторону — на русскую общественность и государственность» (V, 487—488). История русской литературы предстает в виде односторонней «триады»: «пушкинская культура» как раннее и преждевременное, хотя и истинное в своих основах русское возрождение → «шумное поколение сороковых годов», «опечатавшее» наследие Грибоедова и Пушкина → эпоха символизма как «новое русское возрождение», уже не преждевременное. Посредником между пушкинской культурой и современностью оказался лишь «поздний наследник» первой Аполлон Григорьев: он — «единственный мост, перекинутый к нам от Грибоедова и Пушкина» (V, 514)¹⁵². Блок постоянно подчеркивает в своей статье творческие переклички Ап. Григорьева и Пушкина, причем все они неотделимы от интереса к искусству как таковому (Григорьев вступил в жизнь в конце 30-х гг. «когда „страшный соблазн“ стал носиться в воздухе, звучавшем страстно сладкими строфами Пушкина» — V, 492). Не случайно и истолкование Фета как поэта пушкинской плеяды («Юношеские стихи Григорьева наиболее роднят его с Фетом, а через Фета — с Пушкиным» — V, 515). Очевидна связь статьи и по методу, и по общей оценке символизма с работой «О современном состоянии русского символизма» (1910) и с концепцией Вяч. Иванова. Заметно и воздействие на нее более ранних статей В. Розанова о «людях сороковых годов»¹⁵³, и симпатии к воззрениям на Пушкина либеральной критики середины прошлого века. Но если приглядеться к контекстному значению таких понятий, как «пушкинская культура», «Возрождение» и другие, то окажется, что Блок понимает пушкинское творчество как глубоко национальное и тесно связанное именно с идеалами «общественности» (ср. интерес к «петербургской теме» у Пушкина и Григорьева — теме социальной и социально-политической). Выясняется и то, что в основе критики «сороковых годов» у Блока — попытка борьбы с вульгаризаторским отрицанием специфики искусства. Наконец, очевидно, что основная подспудная мысль Блока — вовсе не воспевание «искусства для искусства», а противопоставление поверхностной «либеральной» идейности у критиков типа Д. С. Мережковского (ср.: V, 490) и глубинного, присущего Пушкину отображения жизни средствами высокого

искусства: «Теперь, когда твердыни косности и партийности начинают шататься под неустанным напором сил и событий, имеющих всемирный смысл, — приходится уделить внимание явлениям не только стоящим под знаком „правости“ и „левости“; на очереди — явления более сложные, соединения труднее разложимые, люди, личная судьба которых связана не с одними „славными постами“, но и с „подземным ходом гад“¹⁵⁴ и „прозябаньем“ „дольней лозы“» (V, 488).

И все же концепция пушкинской культуры в «Судьбе Аполлона Григорьева» внутренне неоднородна. Не случайно, например, Ю. Айхенвальд, говоря об «эстетизме» Блока, сближает его и Пушкина как поэтов «чистого искусства», используя *именно те же* цитаты из Пушкина, что и сам Блок («Поэт и толпа»). Блок отвергает буржуазного читателя, но, смутно видя очертания «нового века», не находит в настоящем читателя народного. Противоречие это будет снято лишь в последующий — послеоктябрьский — период.

Что касается конкретных связей лирики «третьего тома» с пушкинским наследием, то здесь, по-видимому, на первое место выступает появившаяся уже в переводе «Праматери» и очень широко понятая тема судеб дворянской культуры. Блок осознает себя стоящим у конца исторической цепи, ведущей начало от пушкинской эпохи. Мысль о роли, значении и вырождении дворянской культуры играет в творчестве Блока 1910-х гг. важную роль, примерно такую же, как в творчестве Пушкина 1830-х гг., обвиненного Булгариным в «аристократизме». Интерес к теме, казалось бы исчерпанной историей, объясняется не сословно-дворянскими устремлениями Блока: и биографический, и мировоззренческий элитаризм был для него пройденным этапом¹⁵⁵. Представление о том, что дворянский период истории русской литературы завершен, для Блока самоочевидно¹⁵⁶.

...Власть тихонько ускользала
Из их изящных белых рук (III, 313) —

пишет он о поколении «дедов» — о середине XIX в. Утопия реставрации дворянской культуры также не привлекает Блока. Тема исчерпанности рода в «Праматери», бегства из «тихого домика на горе» в «Песне Судьбы», слияния с народом как единственной возможности продолжения рода в «Возмездии», резко оценочное изображение феодализма в «Розе и Кресте» и множество других фактов свидетельствуют, что Блок не питал никаких иллюзий относительно будущего русского дворянства. Тем не менее он постоянно возвращается к «своей родословной». По-видимому, основными здесь будут два обстоятельства.

Прежде всего, считая своего героя «микрокосмосом», в котором отражаются общие законы бытия, Блок рассматривает и эволюцию своего творчества, свой путь как исполненный общего и «высокого» смысла. Но в аспекте историческом это был путь ухода от дворянского быта и культуры, разрыва с ними. Так дворянская тема оказывается исходной точкой («тезой») и автобиографических, и исторических сюжетов Блока (ср. исходную ситуацию «Песни Судьбы» и «Возмездия»), а уход от нее, разрыв, отрицание — «анти-тезой», основной пружиной действия.

Но обреченная на гибель и заслужившая историческое «возмездие» дворянская культура сыграла важнейшую роль в духовном развитии России. Наследие пушкинской эпохи сохраняет, по мнению поэта, значение и по сей день, а понятия «пушкинской культуры» и дворянской культуры для него в известной мере синонимичны: «Бывшие сословия — культурные ценности» (VII, 117—118). При этом поскольку буржуазный идеал воспринимается Блоком как односторонний, упрощающе-утилитарный, то антитезой ему становится дух сложности, гармонии, находимый в пушкинской культуре. Блок убежден в невозможности построения «новой культуры» (ср.: VII, 123) без обращения к наследию прошлого, но он явно недооценивает демократическую культуру («шестидесятничество») и не видит культуры пролетарской. Возникает утопическое представление Блока, преодоленное лишь после Октября. Традиции национальной культуры, выработанные в пушкинскую эпоху и воскрешенные в начале XX в., должны быть переданы «новой демократии», народу *прямо*, минуя упрощения и вульгаризации буржуазной эпохи: «Для того, чтобы не упасть низко <...> или хотя иметь надежду подняться, отдохнуть и идти к людям, разумея под ними уже не только „толпу“ — для этого надо было иметь большие нравственные силы, т. е. известную „культурную избранность“, ибо *нравственные силы наследственны*» (VII, 117).

Необходимо учесть и другое. Подобно тому как история лирического героя отражает закономерности истории рода, а эта последняя — этапы истории класса, в истории русского дворянства для Блока отразились и еще более общие — вплоть до универсально-космических — законы бытия, и прежде всего столь важная для поэта идея вечного движения, катастроф.

Тема дворянства имеет в «третьем томе» много поворотов. Некоторые из них (например, в произведениях о детстве: «Сны», отрывки из «Возмездия», позже — «Исповедь язычника») в целом далеки от Пушкина и связаны скорее с дополняющей пушкинскую линию раннетолстовской традицией (автобиографическая трилогия, «Война и мир»; ср. также обращение Блока к жанру исповеди). Некоторые повороты темы, однако, ведут нас именно к пушкинскому наследию.

Прежде всего, это тема истории рода, развитая в «Возмездии». Однако, поскольку история рода для Блока параллельна истории отдельного героя, концепция поэмы варьируется и в лирике — особенно там, где описывается *путь* «я» («Как случилось, как случилось...») или близкого ему персонажа («Шаги командора»). Более того, Блок делает в 1910-х гг. характерную попытку осмыслить *все* свое поэтическое творчество («три тома лирики») как единый текст — повествование о пути современной души. Эту «трилогию» (напоминающую и «три звена» истории рода в «Возмездии») Блок не случайно сравнивает с «Евгением Онегиным». В послесловии Блока к «Полному собранию стихотворений» (1911) читаем: «Каждое стихотворение необходимо для образования главы; из нескольких глав составляется книга; каждая книга есть часть трилогии; всю трилогию я могу назвать „романом в стихах“, она посвящена одному кругу чувств и мыслей» (I, 559). Итак, именно *вся лирика* Блока («трилогия») приравняется по своему жанру (то есть наиболее обобщенно сформулированному содержанию и методу) к пушкинскому «роману в стихах». К этой мысли Блок возвращается не раз: «Четвертая глава <...>

имеет первенствующее значение как для первой книги, так и для всей трилогии <...> она же есть тот „магический кристалл“, сквозь который я различил впервые, хотя и „неясно“, всю „даль свободного романа“» (I, 560; ср.: В. Н. Орлов — 691).

Сравнение имеет ключевой для позднего Блока смысл. Интересно, что слова сказаны в период, когда уже задумано и пишется «Возмездие»: параллель, таким образом, осознанно проводится не между двумя поэмами и не между лирикой Пушкина и лирикой Блока, а между «Онегиным» и «трилогией» лирики — «романами в стихах». Правомерность такого сближения действительно можно проследить по многим линиям. Это и сходство «главных произведений» обоих поэтов, и установка на энциклопедичность охвата современности¹⁵⁷, и родство тем (путь «современного человека»¹⁵⁸), и, наконец, особый характер обоих произведений — сочетание в них единства замысла с ориентацией на «открытый» характер текста. Для обоих писателей важно создать картину внутренне цельного пути героя, в котором, однако, «противоречий очень много» и все они не только не убираются, но рассматриваются как типичная сторона реальности и важная глубинная тема произведений.

И «Евгений Онегин», и «трилогия лирики» оказываются лирическим романом, где герой и автор не слиты и не разделены, где путь героя идет от первоначальной гармонии через горечь разочарования к вершинам трагического и спасительного чувства, а героиня воплощает в себе национальное начало (так что любовь становится путем к родине). Разумеется, речь идет не о прямом воздействии концепции «Евгения Онегина» на блоковский «роман в стихах», а лишь об осознанном Блоком 1910-х гг. некотором типологическом сходстве «романов», порожденном общностью тем и подхода.

В лирике «третьего тома», уже осознаваемой в момент создания как «синтез», тема пути современного героя и представляемой им культуры играет совершенно особую роль. Она становится содержанием и отдельных стихотворений, и поэм.

В многогранном пушкинском наследии Блок находит и такие существенные для себя общие определения современного «страшного мира», как «тяжелый жизни сон» (I, 129; ср. в «Ямбах»: «жизни сон тяжелый» — III, 85), «Ужасный век, ужасные сердца!» (цитата из «Скупого рыцаря» в записной книжке от 27 ноября 1915 г. — 3. к., 278; ср.: В. Н. Орлов — 570) и др.¹⁵⁹ Однако важнее всего для блоковского «страшного мира» тема «современного человека», связанная Л. Гроссманом с мотивами «русского дендизма» в творчестве Пушкина¹⁶⁰. Сам Блок в позднейшей статье «Русские денди» также указал на Байрона и Пушкина как родоначальников темы. Образ dandy в лирике «третьего тома» (особенно в «Страшном мире») играет важную роль — это одно из выявлений лирического «я». Герой-денди наделен следующими особенностями:

1. Он помещен в социальную среду, определяемую эпитетом «светская» («львице светской» — III, 34; «условно-светские слова» — III, 37 и т. д.). Иногда этот эпитет встречается во фразеологизмах, близких Пушкину:

Вот крупной солью светской злости
Стал оживляться разговор (6, 175)

И острый яд привычно светской
злости
С нездешней злостью расточает он
(III, 37)¹⁶¹

Герои этого мира — «джентльмены» (III, 42), его обычная ситуация — «бал» (III, 10, 15), «ресторан» (III, 11) и т. п. Близость мира современных dandy к Онегину первой главы подчеркивается всем строем лексики. Правда, общая близость лексики может быть исчерпывающе проанализирована лишь после появления «Словаря языка Блока» и частотных словарей сопоставляемых произведений. Пока укажем лишь, что сходство представляется весьма значительным и что особенно заметно оно в употреблении специфических слов типа, например, «аи»:

Зашипевшего *аи*

Золотого как небо *аи* (III, 625).

Струя и брызги *золотые* (6, 204).

В плане социальном и учитывающем пушкинскую традицию мир «света» — это, конечно, дворянский мир. Вместе с тем среда dandy — это и широко понятая современность, и еще более широкое, порою внеисторически-универсальное поэтическое представление — «страшный мир». Так темы «денди» и «демона» включаются в одну из основных проблем творчества зрелого Блока.

2. Сам «денди», наряду с погруженностью в свет, характеризуется и его отчетливым неприятием. Свет кажется ему бессмысленным и глупым, мертвенным и «странным». Герою присущи «неврастения, скука, *сплин*» (III, 304). Все это также роднит блоковского «русского денди» с пушкинским («Недуг <...> / Подобный английскому *сплину*, / Короче: русская *хандра*» (6, 21). Онегинское «Тоска, тоска!» (6, 199) постоянно откликается в блоковских характеристиках настроения героя («тихая тоска» — III, 47; «тоска небытия» — III, 62 и др.). Именно они определяют эмоциональный тонус «Страшного мира» и его центрального персонажа.

3. Однако неприятие света не *выводит* героя «третьего тома» из его социального и бытового окружения. Подобно Онегину, персонаж «Страшного мира» с какой-то фатальной обреченностью («*Надо, надо* в общество втираться» — III, 36) остается в кругу своих мучительных переживаний. Его максималистское отрицание всех «земных страстей»:

Ты знаешь ли, *какая малость*
Та человеческая ложь,
Та грустная земная жалость,
Что дикой страстью ты зовешь? (III, 60) —

не случайно текстуально совпадает с отповедью Татьяны Онегину:

...Что к моим ногам
Вас привело? *Какая малость!* (6, 187)¹⁶²

Эти слова характеризуют и внутренний мир блоковского «я» (ср.: «Какая это малость!» в «Жизни моего приятеля» — III, 48). Бессилие окружающего мира оборачивается для его «денди», как и для Онегина, собственным бессилием, эгоизм мертвого «света» — собственным эгоизмом. «Яд» дендизма, направленный против условий света, — это все же яд, губительный и для живой души (ср. «Пляски смерти» и др.).

4. Герой «Страшного мира» ярче всего выявляет внутреннюю противоречивость в «страстях», что опять-таки роднит его с Онегиным. Презрение к свету превращается у него в отрицание нравственных норм. Если окру-

жающий героя мир мещан характеризуется, как и мир пушкинского «рогоносца», самодовольным упоением, верой в незыблемость семейных (а значит, и всех остальных) «устоев»:

<...> Рогоносец величавый, Всегда довольный сам собой, Своим обедом и женой (6, 10)	Ты будешь доволен собой и женой (III, 181)¹⁶³

то разрушительные «яды» дендизма направлены, в первую очередь, против этих устоев, но вместе с тем и против устоев и этических норм вообще. Возникает тема Дон-Жуана, которая внутренне родственна не только «Каменному гостю», но и онегинской «науке страсти нежной». Страсть здесь, в отличие, например, от цикла «Кармен», — не созидающее, а разрушительное чувство. Его оксюморонные характеристики («Под тяжким игом *страсти безотрадной*» — III, 17) также совпадают с пушкинскими (ср.: «*страстью безотрадной*»). «Безотрадность» чувства в том, что оно не выводит героя из замкнутого круга эгоизма. Но не выводит из него и одиночество, также наделенное «онегинской» характеристикой.

Свою постылую свободу Я потерять не захотел (6, 180).	Что теперь твоя <i>постылая</i> свобода, Страх познавший Дон-Жуан? (III, 80)

Герой несет гибель и всему, «что он любил и целовал». Его «черная страсть» находит параллель в эмоциях Онегина.

Впрочем, изображение этих чувств пропускается сквозь призму и других пушкинских образов, сложно друг с другом переплетенных. Так, в «Черной крови» строки:

Звон, и трубы, и конский топ.
И качается тяжкий гроб (III, 57) —

отсылают нас к известному пушкинскому фразеологизму, повторенному в балладе «Жених» (2:1, 413), в «Песнях о Степане Разине» (3:1, 24) и в сне Татьяны (6, 104) и вызвавшему характерный автокомментарий о «коренном русском» происхождении слова «топ» (6, 193). Правда, образ этот у Блока переосмыслен. У Пушкина он связан с разбойничьей темой, осознанной как народно-поэтическая. Одновременно он как-то характеризует и самого Онегина. В «Черной крови» «конский топ» также связан с миром героя, но это — связь с его прошлым. Образ входит в ситуацию «похороны прошлого», прощание с прошлым. Поэтому он сразу же наслаивается на хорошо известный нам образ Всадника («рыцаря бедного»), связываясь с ушедшим миром «высокой» поэзии, рыцарского благородства.

Стих «И качается тяжкий гроб» также ведет нас и к Пушкину, и к его рецепции в раннем творчестве Блока. Это перефразировка строки: «Гроб качается хрустальный», упомянутой Блоком в предисловии к «Возмездью» как символический рефрен детства героя. И опять параллельно Всаднику возникает образ «мертвой невесты». Теперь это образ убитой девушки, а герой, бывший «рыцарь бедный», приобретает черты, роднящие его с «вампиризмом» Онегина и Дон-Гуана.

Близкая трактовка темы — в «Шагах командора». Знаком соотнесенности с пушкинским текстом оказываются, как обычно, цитаты и перефразировки. Почти все они — из IV сцены «Каменного гостя»:

Статуя	Ты звал меня <...>
Я на зов явился.	Я пришел (III, 81) и т. д.
Дон-Гуан	
Я звал тебя <...>	

Переклички подчеркивают и переосмысление образа. Сложный и противоречивый пушкинский персонаж характеризуется Блоком более однопланово. Блок убирает то, что подчеркнуло бы поэтичность Дон-Жуана, например заменяет описание смелости и непреклонности героя мотивами его страха.

Статуя	Страх познавший Дон-Жуан (III, 80).
<...> Дрожишь ты, Дон-Гуан?	
Дон-Гуан	
Я? нет. Я звал тебя и рад, что	
вижу (7, 171).	

Мотив вины также усугублен Блоком. В «Каменном госте» Дон-Гуан убивает командора, — у Блока он убийца (или, по крайней мере, виновник смерти) и Донны Анны. Определение героини как «Девы Света» опять, как и в «Черной крови», вызывает в памяти женский образ «первого тома», равно как и сходство Донны Анны со «спящей невестой» (ср.: «Донна Анна спит, скрестив на сердце руки» — и: «Донна Анна в смертный час твой встанет»). Так через образ героя-денди важнейшей темой творчества Блока становится история человека, ушедшего от высоких идеалов юности, погубившего «вечно-женственное», высокое и *заслужившего* возмездие. История эта одновременно может осмысляться и как имеющая мистический смысл, и как исполненная нравственного пафоса, и как социальная (повествование о «денди»). В этом последнем — очень важном — смысле она может быть понята и как история героя, и как история класса.

Полигенетичность образов «денди» выявляется и в связи их с «Демоном» Лермонтова — Врубеля. «Демонизм», однако, характеризует не только душевный склад героя, его неприятие мира или его «кошунственную» (ср.: «попиранье заветных святынь») природу. Демоническое осознается и сквозь образ Печорина¹⁶⁴, что также придает dandy «третьего тома» социальную определенность.

Оценка героя этого типа в лирике Блока также соотнесена с пушкинской или, точнее, колеблется между пушкинским и позднетолстовским подходами к теме.

С одной стороны, оценка «страшного мира» дана столь четко уже в названии цикла, а мотив вины лирического героя и неизбежности возмездия (ср. также соответствующий цикл) проведены столь последовательно, что создаются предпосылки для более однолинейного, чем у Пушкина, отрицания dandy и «дендизма». Здесь Блок (и по смыслу его произведений, и особенно по субъективному самоощущению) часто близок к позднетолстовскому¹⁶⁵ полному отрицанию эгоизма дворянской жизни и культуры. Разумеется, сходство резко ограничено тем, что речь идет о лирике и что Блок (он сам это отлично понимает) неизбежно рисует не только «яды» «уединенного

сознания», но и их *изнутри* прочувствованный лиризм. Но инерция жанра может побеждаться близостью творческих установок. Тогда сам «лиризм» будет истолковываться Блоком как залог своеобразной объективности (ибо показ явления изнутри помогает лучше понять его сущность и историческую роль) или как перевод нравственного пафоса осуждения в пафос самоосуждения, столь родственный Л. Толстому¹⁶⁶ Усиление осуждающего пафоса (хотя, разумеется, не одно оно) вызывает одновременно и такие существенные для поэзии Блока конца 1900-х — 1910-х гг. процессы, как попытки преодолеть «лирическое мироощущение» и отделить себя от героя, сблизив лирику с эпосом, драмой (ср. П. Громов), или создание образов сатирической тональности.

И все же в большинстве случаев Блок склоняется не к толстовской однолинейности, а к пушкинской многогранности оценок¹⁶⁷ Общий тонус обрисовки героя таков, что создается образ «*страдающего* эгоиста» (Белинский об Онегине — ср. «Пляски смерти. I»; «Демон» и др.). Сложность dandy задается уже тем, что герой одновременно противопоставляется и *живым* страстям и их носителям, и «свету». «Свет» по отношению к dandy выступает как окружение, среда, то есть как *источник* и *причина* его злобы и гибели; мертвец — жертва фатальных («объективных») законов своего мира. «Свет» и dandy различаются кардинальным признаком: герои «общества» считают свое существование (свой «сон культуры», как писал Блок в 1908 г.) подлинной жизнью; это спокойно наслаждающиеся «страшным миром» «дураки» и «дурь». Персонаж же «демонического склада» понимает природу мира, в который он «брошен», что, не снимая ни вины, ни грядущего «возмездия», делает его сложным, противоречивым и «страдающим». Самоосознанность превращает dandy в носителя определенной культуры, духовности, которой начисто лишены «дураки» и «дурь», «общество». В герое есть и большой ум, и огромная воля. Таким образом, в антитезе «дендизма» «страшному миру» реакции, «светскому обществу» и т. д. в нем акцентируются черты живого, страдающего чувства, а в антитезе «живому», «человеческому» — черты «мертвеца». Такое изображение во многом, и прежде всего в своей диалектичности, восходит к «Онегину» (ср. оппозиции: «Онегин ↔ свет» и «Онегин ↔ Татьяна»).

Сложность героя определяет и сложность его оценки. Великое зло может обернуться и высокой ценностью. Эта «диалектика зла» — не рецидив «декадентства». Скорее она ведет к тому пониманию исторической роли «святой злобы», которое появится в поэме «Двенадцать», где носителем этого противоречивого качества окажется уже не dandy, а революционный народ.

Но вопрос имеет и другую сторону. Сложность, яркость, максимализм и противоречивость чувств Блок считает компонентами характера человека будущего, того «юноши веселого», которому он адресует свое творчество. Позже эти мысли найдут последовательное выражение в концепции будущего человека как «человека-артиста», у которого революционное отношение к миру проявится в диалектике «ненавидящей любви» и сложном трагизме (а не примитивном «оптимизме» или «пессимизме») мироощущения. Пока Блок еще не видит исторического преемника этой сложности. Но он чувствует, что мир «грядущего» будет характеризоваться не «толстовской» «однострун-

ностью», а той гармонией и сложностью, которые внесены «пушкинской» культурой. Историческая роль dandy (а с ним и дворянской культуры) для Блока определена и высокой степенью сложности его духовного склада. И все же обреченность, неизбежность возмездия и гибели остаются важнейшими признаками героя-dandy. Более того, только утверждая неотвратимость его гибели, Блок готов признать историческую ценность этого социально-исторического и психологического типа.

В окружающем мире Блок находит и иные, более высокие человеческие ценности. Их изображение также ведет во многом к традициям пушкинской культуры.

«Страшному миру» Блока противостоит «мир иной» (III, 93) — но не мистически-бесплотный, как в лирике «первого тома», и не декадентское царство красивого зла. Если изображение зла у Блока 1900—1910-х гг. часто окрашивается в мистические тона *inferno*, то высшей ценностью теперь неизменно оказывается мир *человеческий*, соответствующий потенциально прекрасной человеческой природе.

Обращение к высшим человеческим потенциям, вера в человека вновь и вновь ведут Блока к традициям русского реалистического искусства XIX в. И здесь опять встает вопрос о двух тенденциях изображения «подлинно человеческого» и «подлинно прекрасного»: руссоистско-толстовской идеализации патриархальных («простых») отношений, отрицающей историю, технику и культуру, и «пушкинских» идеалов красоты и гармонии («сложности»). В конечном итоге речь шла и о разном отношении к истории, которая в первом случае представляла как бессмысленное и безнравственное нагромождение ошибок, а во втором — как диалектически сложный процесс, связанный не только с «изменой» человеческой природе, но и с воплощением ее скрытых потенций¹⁶⁸.

Блок (как и в изображении «страшного мира») колеблется между этими традициями, чаще все же склоняясь к «пушкинской» сложности. При этом в его поэтическом сознании происходит любопытное смещение. Пушкинская тяга к историзму, к постижению духа разных эпох и культур иногда осмысливается Блоком как нечто родственное мыслям Вл. Соловьева об идеале человеческого общества как универсальном культурном «синтезе». И напротив: сквозь соловьевскую (иногда — ницшеанскую и вагнеровскую) терминологию («синтетическая культура», «музыкальная культура», «человек-артист» и др.) почти всегда просвечивает содержание, глубоко родственное пушкинскому.

Блока постоянно привлекала светлая, «солнечная» сторона творчества Пушкина. Но, в отличие от 1909—1911 гг., Блок не считает эту «солнечность» результатом *условного* преобразования хаоса реальной жизни в «строго математичный» «космос» искусства. Она связана с умением проникать в глубины жизни. Новое обращение к «реальности» не было и повторением пережитого в период «Вольных мыслей». Правда, для Блока 1910-х гг. вновь приобретает особую актуальность связанный с пушкинской традицией идеал гармонической — юной, яркой и сильной и страстной — личности, ищущей «воли» и любви. Теперь, однако, он наделяется совсем новыми чертами: исторической конкретностью, душевной сложностью. Характер такого героя уже не может

быть получен как простое отрицание цивилизации или как прямая антитеза «настоящему».

Наиболее ценным для Блока становится то сложное, исполненное глубоких антиномий отношение к миру, которое не может не преломляться через пушкинское: «Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать» (3:1, 228; ср. у Блока: «Мир прекрасен и в отчаянии — противоречия в этом нет» — VII, 138 и др.). Подобное отношение распространяется у Блока и на прошлое, и на будущее. В прошлом он видит семена настоящего и будущего («На поле Куликовом», «Возмездие»). Но особенно важна обращенность зрелого Блока «в грядущее». Подобно Пушкину 1830-х гг., приветствовавшему «племя младое, незнакомое», Блок обращается к «юности», видит людей будущего как «юношей и дев». «Внуку», который «веселых и приятных мыслей полн <...> обо мне вспомнит» (3:1, 400), в «Ямбах» соответствует образ «юноши веселого», который «в грядущем скажет обо мне» (III, 85)¹⁶⁹ Роль будущего в поэтической системе Блока еще значительнее, чем у Пушкина. «Только будущим стоит жить» — эти слова определяют не только поэтику «Ямбов» и сюжет «Возмездия», но и жизнь и творчество Блока послеоктябрьского периода. Преломленные глубоко индивидуально, эти слова, однако, в своем основном пафосе восходят к пушкинскому ощущению истории, «связи времен».

Элементы историзма определили и совершенно новое отношение к культуре — материальной и духовной. В истории поэт учится видеть, как и Пушкин, «ошибки чудные» — исполненные глубокого смысла и значения. Постепенно антитеза «стихии» и «культуры» сменяется противопоставлением механической, буржуазной цивилизации и подлинной высокой культуры, характерным для послеоктябрьского творчества Блока. Следует особо подчеркнуть, что «цивилизация» и «культура» для Блока (в отличие, например, от Мережковского и ряда символистских критиков) это не презренная буржуазная «материальность», с одной стороны, и мистическая «духовность» — с другой. Отношение его к технике и промышленности в 1910-х гг. по-пушкински сложно: он и отрицает «железный век» буржуазного прогресса, и одновременно видит невозможность построения «новой России» без техники («Новая Америка», набросок пьесы о «нелепом человеке», нашедшем уголь¹⁷⁰, и т. д.).

Но конечно, наиболее притягательны для Блока ценности духовные — прежде всего, искусство. Только их господство делает достижения «промышленности» достойными человека (не случайно в «Новой Америке» «уголь» — это «голос каменных песен», а «нелепый человек» погружен в стихию цыганских романсов). Тема духовных ценностей, искусства («Итальянские стихи», «Арфы и скрипки», «Кармен») также неотделима от пушкинского ощущения того, что:

<...> Гармонией упоюсь,
Над вымыслом слезами обольюсь —

это одно из высших «наслаждений жизни»¹⁷¹ Не случайно определения искусства в лирике Блока часто даются цитатами и реминисценциями из Пушкина. В искусстве он видит ту же реальную, формирующую жизнь

человека силу, что и пушкинская Татьяна, нашедшая в «опасной книге» *«свой тайный жар, свои мечты»* (4, 55):

Но есть ответ в моих стихах тревожных:
Их *тайный жар* тебе поможет жить (III, 148).

Если пушкинского лирического героя рифма (поэзия)

<...> От мира *уводила*
В *очарованную даль* (3, 120), —

то Блок изменяет образ, идущий от Жуковского и Пушкина, оставаясь верным общему духу пушкинской поэзии 1830-х гг.: его стихи должны воссоздать идеал с такой силой, чтобы воплотить его в жизнь:

Как мне создать черты твои,
Чтоб ты *прийти* ко мне могла
Из *очарованной дали?* (III, 185)¹⁷²

В искусстве Блок видит отображение «гармонии» жизни, не только человеческой, но и — шире — космической. Объективно-идеалистическое понимание мировой субстанции как «духа музыки» порой ведет к утопическим надеждам на то, что именно «искусство спасет мир», но оно же помогает понять историческую роль культуры.

Важную роль в творческом самоопределении Блока вновь, как и в ранней молодости, начинают играть пушкинские стихи о поэте и поэзии (здесь, кроме упоминавшихся «Поэту», «Поэт и толпа» и других, появляются и новые, особенно часто цитируемые, произведения — «Ответ анониму»). Теперь, однако, он уже не воспринимает их в духе прямолинейно-романтической антитезы «поэта и черни», а стремится (как в статьях «Искусство и газета» и «Судьба Аполлона Григорьева») увидеть в них все ту же сложность жизни, антиномию творца и мира, творца и творения, судеб искусства в современной жизни.

Но «гармония» — не только искусство. Блоку глубоко родственны слова: *«...И любовь — мелодия»* (7, 145). Интимная лирика, играющая в блоковском творчестве 1910-х гг. столь же важную роль, как и в пушкинском, возникает из мироощущения, во многом родственного Пушкину и, во всяком случае, подкрепляемого обращением к его наследию. Пушкинское ощущение красоты как «гармонии» и «святыни» — высочайшей жизненной ценности (ср.: «Все в ней гармония, все диво...») превращается у Блока в мысль о том, что красота, любовь, страсть — столь же прямые отражения «ритмов бытия», как и искусство. Они несут с собой то же чувство предельной напряженности жизни, ее мучительных и «сладких» контрастов, что и искусство:

Все — *музыка* и свет: нет счастья, нет измен...
Мелодией одной звучат печаль и радость (III, 239).

Красота и страсть так же, как искусство, достойны перейти в грядущий мир «юноши веселого».

Ощущение любви как предельного напряжения жизненных сил порождает сходство и более частных поворотов темы, например прославление «южных» страстей (у Блока: «Черный ворон в сумраке снежном...», «Ты говоришь, что я дремлю...», «Я вижу блеск, забытый мною...»), объединение лирических

переживаний и темы музыки, пения (ср.: «Не пой, красавица, при мне...» и: «Томный голос пением нежным / Мне поет о южных ночах» — VIII, 162) и др.

Стихотворения о любви подводят нас к еще одному кругу очевидных различий и глубинных сходств лирики обоих поэтов. Блок, с небывалой до него поэтической силой прочувствовавший «страшный мир» русской реакции, гораздо ярче любого поэта XIX в. видит, что и любовь в «страшном мире» — «черная», страшная (цикл «Черная кровь»). Более того, мечты о чистой и вечной любви среди «страшного мира» порой представляются Блоку мещанской утопией и безнравственностью. Они уводят героя от жизни, от страданий других:

Забудь, забудь о страшном мире,
Взмахни крылом, лети туда...
Нет, не один я был на пире!
Нет, не забуду никогда! (III, 92)

(ср. также: «Ты жил один! Друзей ты не искал...» — III, 218; поэму «Соловьиный сад» и др.). Поэтому если Пушкин верит в возможность и право современного человека «замыслить побег / В обитель дальную трудов и чистых нег» (3:1, 330), то пафос Блока — в показе проникновения истории и современности в мир «страстей». Любовь в его поэзии — чувство гораздо более драматическое, трагическое, чем у Пушкина¹⁷³. Если пушкинское «Из Baggy Cornwall» («Мери») — прославление всемогущества любви, то блоковский цикл «Мэри» из «Арф и скрипок», последний из стихов о героине с этим именем, — песнь о «страсти ярости», неотделимой от «близкой смерти» (III, 165), неизбежности потерь и разлук. Сходство строфики (шестистишья типа: *ававаа*) в первом из трех стихотворений, «пушкинское» имя героини и общность мотива преданной любви только подчеркивают это различие.

Характерна для зрелого Блока и тяга к «кошунственной» поэзии молодого Пушкина, особым образом истолкованной. Для него

<...> роковая отрада
В попираньи заветных святынь (III, 8) —

это неизбежный шаг вперед, преодоление утопий молодости. «Кошунство» есть и в стихах о любви. Не случайно «высокое» «Благовещение» получает характерного «двойника» — «Глаза, опущенные скромно... Мотивы святой, «небесной» любви переплетаются с отражениями «Гавриилиады». Об этом писал и сам Блок («Демоны художников диктуют „Леду и лебедя“ тому, кто замыслил „Appunziazione“, и „Гавриилиаду“ — автору стихотворения „Средь множества картин“») ¹⁷⁴, и его современники («В некоторых из итальянских стихов меня неприятно поразили мотивы „Гавриилиады“ Когда я сказал об этом Блоку, он мрачно ответил: „Так и надо. Если б я не написал „Незнакомку“ и „Балаганчик“, не было бы написано и „Куликово поле“») ¹⁷⁵. Смысл «святоотатственных» нот, однако, не только в борьбе с прошлым. Еще важнее позитивное утверждение сложного, противоречивого подхода к теме: в «высоком» обнаруживалось «низкое», «бытовое», в «низменном» — высокая страсть. Не случайно концовка стихотворения «Глаза, опущенные скромно...» рисует образ поэта — «вдыхателя тайного / Красы божественной» (III, 115;

ср. «божественные красоты» у Пушкина — 3:1, 420), который ведет нас к одному из вариантов не раз упоминавшегося «рыцаря бедного». Герой «Легенды» тоже «не путем <...> волочился / <...> за матушкой Христа» (3:1, 162), не переставая быть ни для Блока, ни для Пушкина символом всепобеждающей любви и преданности. У Блока такое изображение приобретает принципиальный характер, становясь частью общего, исполненного антиномий мироощущения.

Однако, борясь с мещанской идиллией «вечной любви», с собственными утопиями «первого тома», Блок не забывает и о «соблазнах» декадентства, «модернизма» и постоянно стремится преодолеть декадентскую «эстетизацию зла», утверждая подлинно человеческие нравственные ценности. Если «страшный мир» коверкает чувства, то в этом же мире, в современных людях, поэт находит и высокую любовь, преодолевающую расстояния («За горами, лесами...»), время («Я вижу блеск, забытый мной...», «Пусть я и жил, не любя...»), измены («Не затем величал я себя палладином...»), любовь светлую (при всем напряженном ее драматизме), «упоительную» («Утро в Москве»). В подобном стремлении к нравственным основам жизни, в понимании любви как, в конечном итоге, силы «добра и света», Блок оказывается теснейшим образом связанным с пушкинской традицией. Более того, ощущение этических пружин творчества Пушкина роднит Блока с интерпретацией пушкинской интимной лирики, которая идет от революционно-демократической критики (В. Г. Белинский) и когда-то отвергалась Блоком как наивно-нравоучительная¹⁷⁶.

Очень важным пунктом «встреч» Блока 1910-х гг. с пушкинским наследием оказываются и поиски идеала как жизненного строя и характера, национально окрашенных, специфичных.

В «Судьбе Аполлона Григорьева» Блок не случайно выделяет как самые важные для Григорьева (а по сути — для него самого) идущие от Пушкина размышления о русском национальном характере: мысли Григорьева «о двух стихиях нашей жизни: *хищной*, варяжской, и *смирной*, славянской», — ведут его к признанию, что Пушкин — «наше все», и «более всего — через „смирного“ Белкина. Белкин есть „первое выражение критической стороны нашей души <...> первая проба самостоятельной жизни“» (V, 500). Сам Блок, однако, не разделяет тяготений Ап. Григорьева к «смирному» типу. Пушкина Блок воспринимает как художника «русского бунта». В статье «Пламень» («По поводу книги Пимена Карпова „Пламень“ — из жизни и веры хлеборобов») читаем: «Лишний раз испугаемся, вспоминая, что наш бунт, так же как был, может опять быть „бессмысленным и беспощадным“ (Пушкин), что были в России кровь, топор и красный петух, а теперь стала „книга“; а потом опять будет кровь, топор и красный петух <...> Есть Россия, которая, вырвавшись из одной революции, жадно смотрит в глаза другой, может быть более страшной» (V, 486; ср. коммент. Д. Е. Максимова и Г. А. Шабельской — V, 765). В 1910-х гг. Блок относится к мужицкому «русскому бунту» не столь прямолинейно-восторженно, как в уже упоминавшемся письме В. В. Розанову в начале 1909 г. Он знает цену историческим достижениям культуры, которые может разрушить этот анархический бунт (напомним, что пролетарская революционность не рассматривается им пока как самостоятельная реальная или идеологическая сила). Тем не менее Блок, подобно Пушкину, видит

историческую неизбежность «русского бунта» и, в отличие от Пушкина, предчувствует ценность народной революции. Потому-то и в пушкинском творчестве его особенно привлекает разнообразие и разностороннее отображение национальных типов (выразившееся, например, в характерах Пугачева и Савельича). В стихотворении «Задебранные снегом кручи...», как и в цикле «Родина» вообще, Блок показывает внутреннее родство «смирного» и «своевольного» национальных типов, способность превращения первого во второй, а «людской врагини-тишины» — в «вечный бой» национального освобождения («На поле Куликовом»).

И наконец, последнее. Для Блока, с его высокой оценкой движения, огромное значение имела тема *пути к идеалу*¹⁷⁷. Иногда он даже, в духе своего позднеромантического мироощущения, ставил путь к цели выше ее достижения:

И вечный бой! Покой нам только снится (III, 249).

Но часто поэт осмысляет путь и как движение к цели, в конечном итоге — к «новому веку». И если в 1907—1909 гг. такой путь был только «уходом из дома», «побегом», то теперь Блок решает тему сложнее — и опять-таки ближе к позднему Пушкину, сочетавшему мотив бегства («Из Бенъяна») с утверждением огромной ценности «дома» — «родного пепелища», хранителя культуры и человеческих связей («Два чувства дивно близки нам...»), источника самоуважения («Еще одной высокой, важной песни...»). У Блока 1910-х гг. мы находим это же сочетание двух, казалось бы, противоположных тем: «ухода» и «возвращения», последняя почти всегда со ссылкой на Пушкина. Так, в стихотворении «Сны» «возврат» — это обращение памяти к детству, к дому, с его пафосом уюта, всеобщей любви («Луч зеленый, луч лампадки, / Я тебя люблю!» — III, 267) и готовности к подвигу. Сразу же возникает и столь хорошо известный нам сюжет спасения Спящей царевны Всадником. Сюжет этот теперь не столько воспоминание о реальных книжных впечатлениях детства, сколько подчеркивание общего родства «духа дома» и «пушкинской культуры». В стихотворении «Ты так светла, как снег невинный...» возврат дается прямой цитатой из Пушкина:

Быть может, путник запоздалый,
В твой тихий терем *постучу* (III, 130).

Количество подобных примеров можно увеличить. Важен, однако, их общий смысл: для Блока образ «дома» — пушкинский, и связан он с новым, углубленным пониманием «пути» вперед как неизбежно связанного с возвращением — ощущением ценности культуры, «наследия прошлого», в конечном итоге — исторического опыта.

Все эти темы, как в фокусе, сошлись в одном из последних предоктябрьских произведений Блока — цикле «Кармен» (1914). Внешне цикл не производит впечатления «пушкинского» — как и вообще вся поздняя лирика Блока. Различие поэтического мироощущения (реализм зрелого Пушкина — пантеизм Блока), своеобразие лексико-стилистического и интонационно-синтаксического строя, стиховой «фактуры» (несмотря на обилие ямбов, в том числе и четырехстопных) не мешает, однако, возникновению глубинных связей и перекличек. Для Блока они, по-видимому, были вполне осознанными. Так,

11 марта 1914 г. (то есть до написания основной массы стихов цикла) Блок в письме к Л. А. Дельмас просит ее сняться в роли Кармен и, в частности, упоминает сцену из III акта, «когда Кармен прогоняет Хозе (не помню точно слов; смысл:

„Оставь нас, гордый человек“») (VIII, 435).

Выделенные курсивом слова — не замеченная комментатором и исследователями цитата из «Цыган» (из монолога Старого цыгана), привлекавшая не раз внимание критиков и вошедшая, в частности, в знаменитую формулу «Речи о Пушкине» Достоевского: «Смирись, гордый человек». Цитата показывает, что в либретто оперы Бизе Блока в первую очередь интересует то общее, что роднит ее с «Цыганами», — история «современного человека», увиденного из города прекрасной цыганкой, но сохранившего и в горах «гордость» и ревность собственника и изгнанного из народного мира «воли». Этот поэтический сюжет — до известной степени — кладется и в основу цикла. Исходная ситуация задает отношение: «я» — поэт, видящий «творческие сны» (III, 232), «ты» — Кармен, цыганка, дочь народа. В соответствии и с либретто оперы, и с пушкинской поэмой, любовь рисуется как уход в мир героини («Уйдем от этой грустной жизни!» — III, 234), попытка полного забвения прошлого (исчезновение «памяти об отчизне») — III, 231).

На этом, однако, сходство с «Цыганами» оканчивается. Пессимистическая концовка пушкинской поэмы, навеянная настроениями 1823 — начала 1824 г., не была «созвучна» Блоку, его «трагическому оптимизму». «Лирический сюжет» цикла получает новый поворот, более близкий творчеству Пушкина 1830-х гг. В героине-цыганке начинает парадоксально подчеркиваться русское национальное начало («Вербы — это весенняя таль...»), роднящее ее с героиней цикла «Родина». Но и лирический герой «Кармен» (который, как всегда у Блока, ниже «ты» — воплощения поэтического идеала цикла) не противопоставлен ей, однако, так, как Хозе — Кармен или Алеко — Земфире. «Неприступной черты» между героями теперь нет. «Я» и «ты» объединены причастностью общей национальной стихии и стихиям «музыки», страсти. Любовь, как и у Пушкина, — «мелодия» (III, 239). Гимном этой высокой красоте — «гармонии» — и завершается «Кармен».

Как ни важна ориентация на глубинные основы пушкинского творчества в поздней лирике Блока, на поверхность она чаще выходит в драме и поэме.

Вопрос о «пушкинских началах» в «Розе и Кресте» детально рассмотрен С. М. Бонди¹⁷⁸, отметившим общие предпосылки сближения Блока с пушкинской драматургией; в «Розе и Кресте» «элемент таинственного и фантастического имеет такой же характер, как фантастика „Русалки“, „Каменного гостя“ <...> Блок несомненно стремится <...> показать живых людей, с живыми „правдоподобными“ чувствами¹⁷⁹; несмотря на то, что драма „Роза и Крест“ в целом <...> очень далека от пушкинских драм, — в ней есть ряд особенностей, позволяющих говорить о воспроизведении в новых условиях <...> основных черт пушкинской драматургической системы»¹⁸⁰.

Таковыми чертами С. М. Бонди считает «лаконичность, неразвернутость ситуации», ослабленность интриги за счет «тонкости <...> разработки» отдельных сцен, где сюжетно мало связанные линии «сплетены вместе, создавая

чисто музыкальную композицию», чередование стихов и прозы, особую композиционную роль песни, объединяющей драму в единое целое¹⁸¹. Особо рассматривается связь образов Бертрана и «рыцаря бедного»: по мнению исследователя, драма «Роза и Крест» показывает «с небольшими изменениями его историю, кратко рассказанную Пушкиным»¹⁸².

К этому детальному анализу хочется сделать лишь несколько дополнений. Прежде всего, пьеса ориентирована не только на образ «рыцаря бедного» (как мы уже говорили, «возвращение» Блока к этому образу — характерная черта его творчества 1910-х гг.), но и на «Сцены из рыцарских времен» в целом¹⁸³. Развитие действия на фоне антифеодального восстания, быт замка (в частности, диалоги Клотильды и Берты, напоминающие беседы Изоры с Алисой), введение героя-демократа, попавшего в замок и унижаемого всеми, служение его «даме», влюбленной в другого, и спасение жизни героя «дамой», воспринятое им как унижение, — все это указывает на известную параллельность сюжетов¹⁸⁴. При этом к пушкинскому Францу близки *оба* главных персонажа драмы: Бертрана роднит с ним биография и сходство с «рыцарем бедным», Газтана — причастность к миру искусства, песня.

Но за сюжетным сходством стоит более глубокая связь, предполагающая и родство, и кардинальные различия темы. Как известно, Блок не считал свою драму исторической, рассматривая ее конкретно-исторический фон как некое «уточнение» замысла, не связанное с его основой. «Первое, что я хочу подчеркнуть, это то, что „Роза и Крест“ — *не историческая драма* <...> Первые планы, чертежи драмы в тот период, когда художник <...> не позволяет себе разбрасываться — все это было, так сказать, *внеисторично*. История и эпоха пришли на помощь только во второй период, когда художник позволяет себе осматриваться, вспоминать, замечать», — писал он в статье «„Роза и Крест“ (к постановке в Художественном театре)» (1916; IV, 527). Эта же мысль повторена в «Объяснительной записке для Художественного театра».

Но, отрицая в драме решающую роль проблематики конкретно-исторической, Блок отводит и мысль о том, что ее центральная идея — философская или философско-мистическая. 1 декабря 1912 г. Блок записывает: «Нет, в теперешнем моем состоянии <...> *я не умею и не имею права говорить больше, чем о человеческом. Моя тема совсем не „Крест и роза“ <...> Пусть будет — судьба человеческая*» (VII, 186; ср.: Пушкин, II, 419). Сказанное в сочетании с часто повторявшимися мыслями Блока о том, что «психология действующих лиц — вечная», что «все эти комбинации могут возникнуть во все века» (З. к., 288), позволяет, казалось бы, истолковать «Розу и Крест» как драму «вечных характеров», неизменных психологических типов. Это, в свою очередь, дало бы возможность сопоставить творчество Блока 1910-х гг. с замыслами и произведениями Пушкина конца 1820-х — начала 1830-х гг., то есть периода становления, а не завершения им поисков нового, реалистического метода.

Однако такое (отнюдь не лишенное смысла) сопоставление все же не отражает реальной, еще более сложной, картины. Блок действительно подчеркивает, что «вечной» (и потому основной для драмы) является не только психологическая, но и — в не меньшей степени — *социальная* природа героев

и конфликта: «Дело не в том, что действие происходит в южной и северной провинциях Франции в начале XIII столетия, а в том, что помещичья жизнь и помещичьи нравы любого века и любого народа ничем не отличаются один от другого», или, с некоторым уточнением: «Жизнь западных феодалов, своеобразная в нравах, красках, подробностях, ритмом своим нисколько не отличалась от помещичьей жизни любой страны и любого века» (IV, 527, 531).

Итак, замыслы и истолкования драмы рисуют интересную, во многом парадоксальную картину. Блока привлекает лишь круг основных проблем человеческого бытия, причем между «основным» и «вечным» часто ставится знак равенства. При этом, однако, из драмы исключается не только «не вечное» (история, быт), но и «слишком вечное» — мистически-бесплотное, «нечеловеческое». Достойным изображения оказывается «человек» с его антропологически-неизменной психологией и *социальный строй и культура*, расцениваемые также как нечто универсальное и малоподвижное («помещичья культура вообще», «демократия вообще» и т. д.). Такой подход к тексту сложно сочетает обращение к творчеству Пушкина *разных лет, разных этапов* становления его реализма: от середины 1820-х гг. (интерес к «вечным психологическим типам») до середины 1830-х гг. (интерес к социальной проблематике) — с иными традициями. Эти последние, в свою очередь, ведут, с одной стороны, к социальной тематике послепушкинской реалистической литературы, а с другой, — к позднеромантическим, пантеистическим произведениям Баратынского и особенно Тютчева.

В пьесе акценты несколько смещены. Гораздо большую роль, чем кажется автору, играют выпукло очерченные «быт и нравы». Это теснее сближает «Розу и Крест» с пушкинской традицией. Однако родство не следует переоценивать. Так, если в «Сценах...» коллизии феодальной эпохи действительно *определяют* психологию и поведение героев, то в «Розе и Кресте» они (ср. особенно бунт «ткачей») влияют лишь на повороты сюжета драмы, в остальном оставаясь фоном, на котором раскрываются сравнительно от них не зависимые характеры персонажей — по крайней мере главных (Бертран, Изора и особенно Газтан). Следует учесть и то, что «Роза и Крест», несмотря на специфику темы, тесно связана с современностью и русской драмой начала XX в. В частности, она более отчетливо, чем исторические произведения зрелого Пушкина, спроецирована на современность (проблемы, не локализуясь во времени, воспринимаются как «всеобщие», то есть и как «сегодняшние»).

Итак, и для самого Блока, и по художественной логике текста перед нами — произведение из феодальной (то есть, считает автор, «помещичьей», дворянской) жизни. Дворянская культура опять оказывается в центре внимания художника. Она изображена в драме (в отличие, например, от «Возмездия») как целостный, замкнутый мир, почти не пересекающийся с другими («ткачей» в «Розе и Кресте», по существу, нет). Внутри этого мира Блок находит и то, что «ниже человека» («красивое животное» Алискан — IV, 529; «обыватели» замка — IV, 463; «квадратный» и поглощенный «укладом» граф Арчимбаут — IV, 531), и то, что «выше человека» («чистый зов» духа, *instrumentum Dei*, «чистый художник» Газтан), и человеческое — высокоэтическое начало (Бертран). Наконец, внутри этого мира находится и Изора, в

неопределенных и нереализованных порывах которой мелькает то, что могло бы стать (но не становится) поэтическим идеалом драмы, — стремление к жизни, которая, будучи «выше человека», не порывала бы с земным, «человеческим». Существенно, что все высшие духовные ценности драмы связаны с героями демократического происхождения (сын ткача Бертран, дочь швеи Изора), вовлеченными, однако, в мир дворянского быта и культуры. Иного решения вопроса Блок пока не видит.

Драма рисует торжество человеческого — нравственного — начала и над животной «квадратностью», и над эстетизмом «чистого зова»¹⁸⁵. Сам Блок писал именно об этом торжестве нравственно-человечного как о центральной идее драмы: «Искусство связано с *нравственностью*. Это и есть „фраза“, проникающая произведение („Розу и Крест“)» (З. к., 224).

Как видим, и тема (дворянская культура), и оценочный «этический» пафос драмы, и ее метод сложно соотносены с пушкинской традицией.

Ориентация на пушкинскую эпическую традицию становится господствующей в «Возмездии». В отличие от «Розы и Креста», обращение к наследию носит здесь явный, открыто декларированный характер. Поэтому тема «Блок и Пушкин» чаще всего раскрывалась именно на анализе поэмы. Уже первые критически-субъективные оценки «Возмездия» включают упоминания о сходстве с «Евгением Онегиным», — о «симфоничности концепций» обеих поэм, близости стиховых стихий, сочетании широты замысла с автобиографичностью¹⁸⁶ и т. д. Более строгие сопоставления «Возмездия» с «Евгением Онегиным» включали чаще всего мысли об эпичности блоковской поэмы и преодолении «лиризма»¹⁸⁷, о «пушкинской» широте исторического фона и чувстве истории¹⁸⁸ и о реалистических устремлениях Блока: автор «Возмездия» стремился «к углубленному реалистическому стилю», хотя «реалистические импульсы его дарования не получили законченного и цельного выражения»¹⁸⁹, «в поэме <...> Блок наиболее приблизился к реализму. Но выработать собственный эпический стиль Блоку не удалось, и он попытался преодолеть символистскую поэтику на путях „пушкинской классики“ <...> Проблема изобретения оказалась подмененной проблемой усвоения (особенно в реалистически-бытовых сценах I главы)»¹⁹⁰. Наконец, почти все исследователи «Возмездия» отмечают «пушкинское» звучание стиха поэмы¹⁹¹, причем с оговоркой, что «метрическое сходство четырехстопных ямбов — следствие глубоких созвучий творческого духа»¹⁹². Новый поворот в изучение проблемы внесли работы Б. Томашевского и А. Цейтлина. Томашевский отметил возможность воздействия на замысел «Возмездия» появившихся в печати в годы работы Блока над поэмой отрывков десятой главы «Евгения Онегина». В качестве линий родства выделяются близость темы («как и в пушкинском замысле, темы „Возмездия“ говорят о войне, революционном брожении, подготовке к революции и о самих революционных событиях») ¹⁹³ и стиля («система исторической хроники», «синтез истории и поэзии») ¹⁹⁴. О связи «реалистических картин» «Возмездия» (хотя поэма в целом была «романтической»), ее «глубокой исторической проницательности и эпиграмматической остроты» с десятой главой «Онегина» упоминал и А. Цейтлин¹⁹⁵.

Несколько иной круг проблем связан с сопоставлением «Возмездия» и «Медного всадника». Б. В. Томашевский, коснувшийся в цитированной выше

статье и этой проблемы, отмечает существенность для Блока петровской темы, а также настроений тревоги, катастрофы¹⁹⁶.

В дальнейшем тема получила разработку в монографии В. Н. Орлова, указавшего, что «источники проблематики и поэтики „Возмездия“ — в реализме Пушкина», давшего краткий перечень «пушкинских начал» поэмы («обобщенные характеристики эпохи», «бытовые сцены и описания», «лирико-философские отступления», «свободное включение исторического материала в сюжетную ткань», «трактовка человеческих образов», «классическая стиховая форма четырехстопного ямба») и особо оговорившего воздействие на вступление ко второй главе «философско-исторической проблематики „Медного всадника“»¹⁹⁷.

Из работ последнего десятилетия вопрос о генезисе «Возмездия» наиболее детально рассмотрен Л. К. Долгополовым. Отметив связь поэмы со стремлением Блока 1910-х гг. «найти выход из „лирической уединенности“», «проникнуться историческим пониманием происходящего в действительной жизни»¹⁹⁸, Долгополов пишет о неизбежности обращения поэта к наследию Пушкина. Он отмечает сходство темы и с «Онегиным» («судьба личности на широком историческом фоне»¹⁹⁹, «история дворянского рода»²⁰⁰), и с «Медным всадником» (вопрос о «петровских нововведениях») ²⁰¹. Но если историзм Пушкина был плодотворен для «Возмездия», то возобладавший, по мнению исследователя, в первой и второй главах «стиль повествовательно-описательной поэмы, восходивший по своим отдаленным истокам к стилю поэм Пушкина»²⁰², подвел Блока «к Пушкину слишком близко», сковал его творческие возможности и вызвал к жизни ряд «сцен и стихов, по существу чуждых его таланту»²⁰³. Долгополов предпринимает попытку сопоставить целостный художественный метод «Возмездия» с реализмом позднего Пушкина: «С точки зрения одних исследователей, он [Блок] шел к реализму, согласно другим — к романтизму, который теперь уже, в отличие от раннего символизма <...> был как будто бы романтизмом революционным. Ни то ни другое объяснение не находит достаточно веских подтверждений»; Блок до конца оставался поэтом-символистом: «в его творчестве символистская поэзия и обрела свои наивысшие достижения, и исчерпала себя»²⁰⁴.

Мысль о том, что главные линии творческого взаимодействия Блока с пушкинским наследием лежат в области художественного метода, представляется глубоко справедливой. Вместе с тем сколь-либо убедительное решение вопроса в целом невозможно без детализованного изучения поэмы, и в частности, без систематических и по возможности исчерпывающих текстовых сравнений (не входивших в задачу Л. К. Долгополова).

Постоянное сравнение своей поэмы с пушкинскими началось у Блока с первых дней работы над «Возмездием». 3 июня 1916 г. он записывает: «Окончена и связана с Прологом Первая глава. Всего 1019 стихов („Демон“, обе части — 1139 стихов, „Боярин Орша“ — 1066, „Бал“ — 658, „Эда“ — 683, „Цыгане“ — семь глав — 1208)» (З. к. 304). На следующий день в круг сравнений вовлекается «Онегин»: «Если, таким образом, мне удастся написать еще 2-ю и 3-ю главы и эпилог, что требуется по плану, поэма может разрастись до размеров „Онегина“»²⁰⁵. Эти относительно редкие для Блока формальные подсчеты имеют, разумеется, не чисто «количественный смысл»: «Возмездие»

сопоставляется с лучшими поэтами XIX в. по возможности широкого охвата действительности.

Прямые переключки с Пушкиным (чаще всего с «Онегиным») в набросках и первых вариантах поэмы значительно обильней, чем в окончательной редакции. В редакции января 1911 г. ряд цитат прямо отсылает нас к пушкинскому творчеству. Такова символическая характеристика реакции:

Где небо кроют мглою бесы (III, 437) —

контаминация двух пушкинских образов: стиха «Буря мглою небо кроет» из «Зимнего вечера» (ср.: В. Н. Орлов — III, 647) и «бесов» из одноименного стихотворения (воспринятого сквозь призму романа Достоевского). Там же — образ «светлой печали», который сам Блок (в рецензии на сборник В. Стражева «О печали светлой») назвал пушкинским (см.: V, 157). Но ближе всего к Пушкину главка IV. Вся она выдержана в духе иронических отступлений «Евгения Онегина» (обращение к читателю, введение Музы в число действующих лиц поэмы и т. д.). Подобно Пушкину, приведшему Музу «на светский раут» (б, 167), Блок зовет ее «на бал» (III, 443) — параллель, смысл которой в редакции 1911 г. остается неясным, но которая в дальнейшем сыграет важную роль. Параллель подкрепляется и цитатами:

<...> соседа

Душу трагедией в углу (б, 88)

<...> Читатель! <...>

<...> высоким слогом

Я придушу тебя в углу (III, 444)

и заключительным признанием:

Но у меня другая Муза,

А эту — взял я напрокат²⁰⁶.

Наброски и планы поэмы, относящиеся к октябрю 1911 г., также широко упоминают и имя Пушкина, и его творчество. Пушкин теперь отчетливо воспринимается как поэт, связанный с дворянской культурой: описывая «золотое детство» Сына, Блок ставит рядом «дворянское баловство» и «чтение Пушкина» («опять и опять!») (III, 462). В записи от 10 октября — уже приведенная цитата из «Сказки о мертвой царевне» (III, 463; В. Н. Орлов — III, 618), становящаяся символом дворянского детства Сына. Но образ приобретает здесь и иной, весьма существенный для окончательной редакции поэмы смысл. Противопоставляя дворянский либерализм Бекетовых индивидуалистическому «байронизму» Отца, Блок считает первый выражением эпохи, когда «прекрасные передовые русские люди носили в себе мир при всеобщем сне», а «байронизм» — предвестием того, что «просыпается и готов зашуметь народ» (III, 463). Мирозерцание либерального гуманизма определяется как «общественное» и «героическое»: «То были герои еще (дракон, спящая царевна)» (III, 463). Как видно, «спящая царевна» в итоговом для Блока 1910-х гг. произведении оказывается не воскрешением юношеского мифа, а попыткой взглянуть на него со стороны, «объективно», объяснив его исторически и идеологически. Это миф гуманного, но отделенного стеной от «спящего» народа «героического» сознания, породившего не только декабризм, но и все русское освободительное движение XIX в.²⁰⁷ Так задается

один из центральных вопросов поэмы — если не «герой», то *кто же* спасет «спящую царевну» — Россию?

В одном из первых опубликованных отрывков поэмы — Прологе — круг «пушкинских проблем» расширяется. В публикации («Русское слово», 1914, 7 апреля) пролог носит название «Народ и поэт», перекликающееся (с оттенком полемики) с пушкинским «Поэт и толпа». В отличие от «Поэта и толпы», Блок дает четко дифференцированное представление о мире, окружающем Поэта. В нем есть и гонители Поэта:

Вот голову его на блюде
Царю плясунья подает;
Там — он на эшафоте черном
Слагает голову свою;
Здесь — именем клеймят позорным
Его стихи...

Но в нем есть и народ — источник вдохновения и творчества:

В каждом дышит дух народа (III, 302).

Здесь же — вариант другого пушкинского образа, тоже отчетливо переосмысленного. Описаниековки меча, долженствующего поразить врага, первоначально включало стихи:

<...> И *млату* голос вторит в лад.
Труд кончен. Брошен *тяжкий млат* (III, 605).

Образ «Полтавы» вошел в поэтическое сознание Блока уже давно — в годы первой русской революции. Первоначально мотивковки и ковача имел отношение к проблеме воли, взволновавшей поэта, разумеется, под влиянием революционных событий, но истолкованной в достаточной мере абстрактно (ср., например, постоянно повторяющуюся мысль о Брюсове как «кующем» стихи и идеи — VIII, 9; V, 616; то же — о волевом и мужественном творчестве Верхарна — V, 627; ср. также стихотворения этих лет: «Поэт, краснея, медь... «Вот, в изнурительной работе...» и др.). Позже (например, в рецензии 1907 г. на «Земную ось» В. Брюсова) Блок осмысляет образ ближе к Пушкину, говоря об «ударах молота по наковальне истории» (V, 637). А в статье 1910 г. «Литературный разговор» мысль об эпохе реакции как «бесхарактерной» выражена прямой реминисценцией из «Полтавы»: «„Тяжкий млат“ надробил „стекла“ слишком достаточно, а булата и по сю пору не сковал» (V, 438; ср. Д. Е. Максимов и Г. А. Шабельская — V, 759).

Мотив этот, как почти всегда в творчестве зрелого Блока, повторяясь, обрастает новыми ассоциациями, жизненными и литературными (так, в поэме на первый план выступает связь его с «Кольцом Нибелунгов» Р. Вагнера). Однако весь смысл «полигенетических» образов — в совмещении разных, порой разнонаправленных смыслов. В окончательном варианте «Пролога» цитата из «Полтавы» исчезла, но перекличка с кругом идей этой поэмы осталась. И у Пушкина, и в «Кольце Нибелунгов» меч кует *герой*. У Блока:

*Герой уж не разит свободно, —
Его рука в руке народной* (III, 302).

Наступает эпоха, когда борьба со злом («драконом»), как и всякое вообще волевое действие (спасение Царевны), не может исходить от «личности» («героя»), — на арену истории выходят пробуждающиеся массы. В этом смысле «Пролог» дает не то чтобы полемическое, но, во всяком случае, *осознанно иное*, чем в «Полтаве», решение вопроса о том, кто в силах «ковать булат» («сковать меч») истории.

Таким образом, если в «Варшавской поэме» Блок декларативно «берет напрокат» Музу «Евгения Онегина» и «Горя от ума», то с конца 1911 г. отношение его к традиции усложняется: в образах-цитатах, в сходных проблемах подчеркивается новое содержание, диктуемое новой эпохой. Вместе с тем и в окончательной редакции «Пролога» Блок определит основную тему «Возмездия» как во многом пушкинскую. Это — история русского дворянского рода:

Коротенький обрывок *рода*,
Два-три звена, — и уж ясны
Заветы *темной старины* (III, 303), —

близкая к пушкинскому плану описать

Преданья *русского семейства*
<...>
Да нравы *нашей старины* (6, 57)

(ср. там же: «предания <...> *темной старины*» — 6, 183).

Развернутая в первой главе история деда и Отца, как справедливо отмечает Л. К. Долгополов, ближе всего к «Евгению Онегину». Связь отражается на всем стиле главы: в бытовых описаниях, часто переходящих в перечисление реалий:

...Заборы, бойни и пустырь
Перед Московскою заставой, —
Стена народу, тьма карет,
Пролетки, дрожки и коляски,
Султаны, кивера и каски,
Царица, двор и высший свет (III, 306);

ср. у Пушкина:

Мальчишки, лавки, фонари,
Дворцы, сады, монастыри,
Бухарцы, сани, огороды,
Купцы, лачужки, мужики и т. д. (6, 155) —

в интересе к детализованному изображению нравов, событий внешнего мира, в отступлениях и иронических (как правило) обращениях к читателю, в отмеченной Б. Томашевским и А. Цейтлиным «эпиграмматичности» оценок и суждений²⁰⁸ и — как всегда — в обилии реминисценций и иных отсылок к пушкинским текстам. Следует оговориться, что лексико-стилевые переклички первой главы «Возмездия» с «Онегиным» (отчасти и с другими поэмами Пушкина) разнотипны. Иногда реминисценции вливаются в текст, очевидно даже не столько по воле автора, сколько от простой невозможности решать «пушкинскую тему» вне соответствующей лексико-стилистической традиции. Так возникают особенно часто совпадения фразеологические (типа «пленить

и улететь» — 6, 161 — «лететь, пленять» — III, 308 — об офицерах на балу) и синтаксически-интонационные («Среди лукавых, малодушных...») и т. д. в концовке шестой главы по первому изданию — и «Средь пожилых людей и чинных, / Среди зеленых и невинных...» — III, 321 — в описании «света»²⁰⁹ Вместе с тем ряд цитат и реминисценций слишком очевидно связан с пушкинским текстом. Здесь перед нами не простое совпадение, а художественный прием цитации — отсылки к определенной традиции, в ключе которой следует воспринимать текст. Иногда это отсылка к «крылатым выражениям» пушкинского творчества. Ср.:

Какая *смесь* одежд и лиц,
Племен, наречий, *состояний* (4, 145)

<...> Можно встретить здесь
Различных *состояний смесь*
(III, 320)²¹⁰

Иногда *намеренная* полигенетичность образов не дает сосредоточиться на каком-то их одном (в данном случае — пушкинском) значении. В этих случаях, однако, следует помнить, что Блок часто адресует нас ко всему комплексу сложившихся культурных значений образа и что забвение (или незнание) каких-то внетекстовых его значений уменьшает столь важную для блоковского творчества символическую многозначность. Таков, например, открывающий главу образ «железного», «девятнадцатого века».

«Железный век» для европейской и русской культурной традиции — часть настолько общего и широко распространенного мифа, что говорить о его восхождении к какому-то одному источнику наивно. Однако Блок внешне малозаметно, но очень существенно сдвигает привычное значение образа. Во-первых, «железный век» — это, как правило, характеристика *настоящего*, противопоставляемого «золотому веку» прошлого. У Блока же она носит ретроспективный характер, отсылая нас к сознанию, для которого «девятнадцатый век» — это «сейчас», к искусству прошлого века. Во-вторых, «железный век» — образ, в котором метафорическое значение («железный» — «жестокый») уже давно вытеснило первичное («век железа»). Но именно в поэзии позднего Пушкина (равно как и Вяземского и Баратынского) образ оживает, метафора реализуется, приобретая новые смысловые связи, — означая эпоху промышленности («железа»), торговли:

...Наш век — торгаш,
В сей век железный... (2:1, 329)²¹¹

Ср. у Баратынского: «Век шествует путем своим железным» и др.²¹² Блоковский образ, включая в себя и более традиционные значения («железный» поясняется как «воистину жестокий»), вместе с тем акцентирует и те, которые возникли в русской поэзии прошлого века:

Век акций, рент и облигаций
<...>
Век буржуазного богатства
<...> машины, города (III, 304).

Одновременно образ века пропускается и сквозь призму публицистики Гоголя, поэмы Мережковского и ряда других культурных контекстов, неся в поэму всю сумму приобретенных в них значений.

Однако чаще всего первая глава, как уже говорилось, отсылает нас к «Онегину». Через «пушкинский» бытовизм массовой сцены возвращения армии, где переключки не носят еще сколь-либо конкретного характера, через описание сходки, где «пушкинское» сквозит в документально точных, заимствованных из мемуарной и исторической литературы описаниях сходки народовольцев (ср.: «И мужчины / Вливают в чашу ром с вином...» и: «У них свои бывали сходки, / Они за чашею вина...» — 6, 523), Блок ведет читателя в мир «русского семейства» и петербургского «света». Здесь и проясняется смысл выведения «на бал» «взятой на прокат» музыки. «Пушкинское начало» первой главы — в изображении дворянской культуры и характеров. Более всего сближен с «Онегиным» образ Отца, «незнакомца странного». Весь его душевный строй ведет нас к традиции «лишнего человека», то есть, в конечном итоге, к Онегину. Это и необычность облика и характера («Его отмечены черты / Печатью не совсем обычной» — III, 321; ср.: «Черт <...> неподражательная странность» — 6, 23), и ранняя усталость души («душа больная» — III, 323; ср.: «душу мертвую» — 7, 11; «пламень действенный потух» — III, 322; ср.: «сердца жар угас» — 6, 23), и сочетание талантливости и безволия, высоких порывов и невозможности их воплотить, и склонность к «тоске» и «скуке» и т. д. и т. п. Восхождение персонажа к образам, созданным «пушкинской культурой» (прежде всего, кроме Онегина, к Печорину и Чацкому), подчеркивается и общим кругом сравнений: если Онегин хранит «лорда Байрона портрет» (6, 147), то Отец сам «похож на Байрона» (III, 321); если Онегин «демоном прослыл» (6, 170), то и об Отце «свет» решает: «Он <...> демон» (III, 321) — причем в обоих отрицается и примитивный «армейский демонизм». Наконец, соотнесенность с пушкинской культурой подчеркивается указанием на то, что

...Констан дружил
В нем с Пушкиным (III, 323).

В описании романа Отца с «нежной / Дворянской девушкой» (III, 326), хотя он завершается совершенно иначе, чем у Пушкина, также все время проглядывает история Онегина — Татьяны: в характерах героев и их соотношении, в перипетиях любовной истории (ср. настроения героинь: «Я здесь одна, / Никто меня не понимает» в письме Татьяны — 6, 67 — и: «Вся семья и все родные / Претят, мешают ей во всем» — III, 325; их понимание холодности «демона»: «Не может он мне счастья дать» — 6, 118 — и: «Нет, он не любит, он играет» — III, 325). Особенно существенно здесь сопоставление героини с жертвой охоты и игры (у Пушкина: «мотылек — шалун» и «зайчик — стрелок» — 6, 72; у Блока — с резким усилением мотива хищности: «ястреб — птенцы» и «хищник — жертва» — III, 319, 325). В набросках к третьей главе (1911) эта линия завершается характеристикой уже покойного Отца: он, как и Онегин, — «чудак печальный» (III, 613; ср.: «Чудак печальный и опасный» — 6, 149).

Но Отец — не повторение байронически-онегинского типа, а дальнейшее его развитие (и вырождение):

На Байрона он походил,
Как брат болезненный на брата
Здорового порой похож (III, 322) —

он болезненный и безвольный. Это окончание исторической цепи. «Они — последние, — пишет Блок об этом типе весной 1911 г., — *И они — предвестники лучшего*» (III, 464).

Окончание истории «Отца» оказывается в поэме и окончанием ее «онегинской» части. Правда, подглавки II и особенно III во второй главе поэмы дают и широкий бытовой фон (особенно близкий к Пушкину «петербургской темой»), и лирические отступления в онегинском духе (ср. особенно: «Я помню, как и я, бывало / Летал с тобой, забыв весь свет» — III, 329 — и отступление о «прогулках в санях» — б, 98), а вступление ко второй главе интересно сопоставлено Б. Томашевским с десятой главой «Онегина». Однако определяющими здесь будут уже иные связи и ассоциации.

Образы Колдуна и «красавицы» не раз привлекали внимание исследователей. Их сопоставляли и с образами «Луга зеленого» А. Белого, а через них — со «Страшной местью» (и «Хозяйкой» Достоевского), и с текстуально близкими «Возмездию» газетными характеристиками К. П. Победоносцева после его смерти (Л. К. Долгополов), и с множеством других литературных и жизненных источников²¹³. Образы эти, думается, обладают особо яркой полигенетичностью, поскольку пара «Колдун — красавица» в сжатом виде отражает уже упоминавшийся миф о пленении «души мира» и ее грядущем освобождении. Теперь, постепенно утрачивая абстрактно-мистический характер, миф получает самые различные исторические и национальные (судьба России) истолкования.

Одновременно он обрывает все более широкий круг ассоциаций. В частности, очевидно, что один из основных признаков «красавицы» — колдовской, очарованный сон («*снящая красавица*»!). Ср. также сон Людмилы, околдованной «карлой», в «Руслане и Людмиле»; Черномор — как и «Миме, карлик лицемерный» — оказывается одной из возможных многочисленных интерпретаций Колдуна). Но, таким образом, начало второй главы сложными нитями связывает нас с одним из центральных вопросов поэмы:

Кто меч скует? —

ответ на который уже нельзя было дать в образах «онегинской тональности», но который зато оказывается сложно соотносенным с проблематикой «Медного всадника» и «Полтавы». К ним-то и «отсылает» нас теперь то одна, то другая сцена «Возмездия»²¹⁴. Связь IV подглавки второй главы с «Медным всадником» была рассмотрена В. Н. Орловым и Л. К. Долгополовым. Следует лишь учесть, что подобное «продолжение» темы Петра было и попыткой ее преодоления (уже отмечавшаяся тема развенчания «героя»).

В третьей главе «онегинское» объективно-повествовательное и бытописательное начало еще заметнее отступает на задний план²¹⁵. Зато особый смысл приобретают глубинные связи и отталкивания от «Медного всадника» и «Полтавы», а также от политической лирики Пушкина 1830-х гг. (особенно связанной с темой Польши).

Постепенное исчезновение, распад быта становятся в последней главе и темой, и основой метода изображения. Первая ситуация — поездка Сына к умирающему Отцу — еще выдержана в тонах «бытовых» (ср. картины дороги и вокзала)²¹⁶. Однако начиная с рассказа о кладбище главным мотивом

становится *освобождение от быта*: похороны отца, описание его квартиры и постепенно разрушавшегося «уклада» и, наконец, сцена странствий по ночной Варшаве Сына, замерзающего в чужом городе, без дома, без родных. И чем дальше «уклад» дворянской жизни и ближе катастрофа, тем отчетливее ноты, роднящие третью главу с «Медным всадником». Герой, как пушкинский Евгений, теряет все и оказывается отданным во власть природных стихий. В довершение общего сходства ситуаций, в набросках 1921 г. проявляется дальнейший ход сюжета: за героем гонится *оживленный памятник-всадник* (Пан Мороз). Описание его сразу же дает читателю достаточно ясную «отсылку» к «Медному всаднику»:

Удары мерзлого копыта
По опустелой мостовой (III, 341)

(ср. пушкинское: «тяжело-звонкое скаканье / *По потрясенной мостовой* — 5, 148; мотив «звона» есть и в блоковском описании). В набросках окончания третьей главы (лето 1921 г.) сходство образов усилено («бешеная голова / Коня с косматой белой гривой» и др.). Особенно важна такая деталь, как занесенные над героем копыта («Из-под копыт, уж занесенных / Над обреченной головой» — III, 472). Это «осколок» пушкинского образа-вопроса:

Куда ты скачешь, гордый конь,
И где *опустишь ты копыта?* (5, 147) —

уже привлекавший Блока и выразительно использованный им в концовке статьи «Народ и интеллигенция» (см. с. 195). Пути истории пролегали, как и в «Медном всаднике», через жизнь героя, — он гибнет.

Однако на этом кончаются сходства поэм и начинаются их существенные различия. Пушкинский всадник связан для Блока с темой исторического «целого», героических («Полтава»), хотя порой и трагических для личности («Медный всадник»), усилий Петра. Блоковский Пан Мороз — сила антигосударственная, мятежная, несущая мечты о «мести» «забытой богом и истерзанной Польши» (III, 299). Блок с глубокой симпатией изображает эту «страну под бременем обид». Упомянутые в «Предисловии» 1919 г. Марина Мнишек (ср. «Борис Годунов») и Мицкевич (ср. «Он между нами жил...») — звенья той борьбы с русским самодержавием, к которой Блок прислушивался уже в 1910-х гг., изобразив ее в *тех самых тонах* «снежной бури», в каких он позже нарисует *Октябрь*.

Но для героя-дворянина мир «мести» — мир *чужой*. Перейти в него — измена. И в поэме возникают так и не объединенные окончательным текстом мотивы «измены» как перехода на сторону «истерзанной Польши», то есть народа. Таков, например, отрывок «А Сын — он изменил отчизне...», генетически (и отчасти полемически) соотнесенный, по-видимому, с «Тарасом Бульбой». Так создается в набросках окончания третьей главы сцена ухода замерзающего Сына к польской девушке Марии. Это столь многозначительное для Блока имя в поэме обрastaет новым кругом ассоциаций. Стих:

Мария, нежная Мария (III, 473) —

отзвук «Полтавы» («Мария, бедная Мария»; ср.: В. Н. Орлов — III, 619), причем отзвук именно ее «антипетровской» линии. Поэтому если гибель

Евгения — это трагическое стирание личности — «маленького человека» — перед лицом «целого», то ход мыслей Блока иной. Для него «личность» — носитель старой, дворянской «героической» культуры, и гибель ее связана с мотивом торжества «возмездия» и революционного народа как «целого». В ночь гибели Сына зачат его ребенок — его отрицание и единственно возможное продолжение, дитя польской крестьянки, часть народа, которому суждено «ухватиться своей человеческой ручонкой за колесо, которым движется история человечества» (III, 298). Вот кто — уже не «герой», а частица народа — «скует меч», поражающий «карлу» — колдуна. В нем спасение России — «спящей красавицы». Так, переходя от истории «онегинского» быта, «дворянской семьи», рода — к его настоящему и будущему — неизбежной гибели в духе катастрофизма «Медного всадника», Блок дает свое, новое решение темы судеб русского дворянства и — шире — судеб России, движущих сил истории.

Вопрос о художественном методе поэмы сложен и ответствен. В сущности, это вопрос о тенденциях общей художественной эволюции Блока. Как мы видели, многое действительно роднит «Возмездие» с эпическими реалистическими произведениями позднего Пушкина. В отличие от «Розы и Креста», Блок не считает в поэме быт и историю чем-то наносным: герои его — дети не только своего класса, но и определенных эпох его развития: с изменением «века», быта меняются и они. Нет в поэме и «вечной психологии»: движение истории дается и как движение характеров (ср. в особенности сопоставление «старших» членов семьи с Отцом и эволюцию Отца). Особого пояснения требует вопрос о функции быта в поэме. Отмеченное Долгополовым и подтвержденное нашими наблюдениями исчезновение бытописаний к концу поэмы — явление иного порядка, чем эволюция художественного метода. Правда, смена стилей связана с движением блоковской поэтической мысли: то, что в 1911 г. (период написания костяка третьей главы) могло мыслиться как стиль всей поэмы, затем было воспринято как его часть. Однако в общей композиции «Возмездия» движение замысла приобретает новую функцию — становится средством развития идеи. Постепенное исчезновение быта в поэме — проявление распада классового бытия. Оно отражает утопическую мысль Блока о том, что быт только консервативен и что быт и революция — антиподы. Но *так* понятое исчезновение быта — *особенность темы и стиля, а не художественного метода*. Ведь оно не отрицает роли среды, окружающей человека, в его судьбе. Разрушенный «быт» сменяется символической картиной разбушевавшейся стихии, которая, однако, тоже относится к герою как объективное, внеличностное начало к личности.

Итак, «среда» не только изображается, но и признается началом, формирующим личность. И все же, впитав в себя важнейшие черты реалистического наследия Пушкина, «Возмездие» реалистическим произведением не стало. При этом распространенное в науке представление, что поэма соединяет в себе черты реалистических и революционно-романтических принципов организации текста, кажется нам неточным, а мысль, что «Возмездие» создано в итоге наложения реалистических воздействий на канву символистского метода (Долгополов), — справедливой, но неполной. Русская романтическая поэма не знает быта в той функции, с которой он связан в «Возмездии», —

быта, не только иронически, но и поэтически изображенного, не условного, а подлинного, не экзотического, а обыденного, не орнаментирующего сюжет, а формирующего характер персонажей. Такое ощущение быта и не могло возникнуть в рамках романтически-субъективистской эстетики. Зато оно вполне совместимо с тем *позднеромантическим* пантеистическим мирозерцанием, которое Блок 1910-х гг. широко впитывает из поэзии Баратынского, Тютчева, отчасти Ап. Григорьева и др. В центре позднеромантической эстетики, как известно, не личность, а объективное духовное начало («дух» истории, народа и т. п.). Быт здесь не только допустим, но, в принципе, может — как и в реалистическом искусстве — истолковываться и как «высокий», и как формирующий характеры. Отличие произведений, связанных с подобным мироощущением, от реализма в том, что кроме «материальной среды» и человеческих характеров в них всегда присутствует еще один ряд образов, еще «что-то», порой нарочито неясное. Это «что-то» — выявление субстанциональных внеличностных духовных основ бытия — будет либо само определять «среду» (в свою очередь, формирующую героев), либо выступит рядом с ней как один из формантов человеческого характера, либо, наконец, будет прямо и непосредственно влиять на судьбу персонажей.

Такая традиция оказывается наиболее важной для «Возмездия» как художественного целого. «Пушкинский» быт героев формирует их характеры, но и сам он подчинен каким-то «мировым законам», носящим не только социальный, но и космически-универсальный характер. «У дома старится душа» — и это меняет и его уклад, и характеры. При этом чем ближе герои к катастрофической сущности бытия, тем прямее и непосредственнее действует на них «дух эпохи». Чтобы объяснить быт старшего поколения, понадобился широкий исторический фон, демонстрация «двух волей» — «царской» (возвращение армии) и «героев», считавших себя носителями «воли народной» (вечеринка народовольцев). Но уже характер Отца не только отражен в его игре на рояле, но и лучше всего объясняется мучительными контрастами музыки. Сын же в третьей главе постоянно ощущает «кого-то», кто, наряду с вполне житейско-реальными событиями (смерть Отца), определяет его судьбу. Здесь — кардинальное отличие художественного метода «Возмездия» от позднего Пушкина.

Однако «пушкинские начала» поэмы не оказались полностью растворенными в постромантической структуре мышления и образов. Они не только помогли Блоку создать яркие картины эпохи. Размышления над проблемами пушкинского творчества, интерес к реализму определили революционную в своем существе историческую концепцию «Возмездия». Пантеистический «кто-то» в реальном тексте поэмы оказывается народом, ухватившимся за «колесо истории человечества» (III, 293).

VII

В послеоктябрьский период мысли о Пушкине и пушкинской культуре заново проходят перед Блоком, найдя окончательное выражение в его знаменитой речи «О назначении поэта».

Строго говоря, в это бурное, хотя и краткое время взгляд Блока на Пушкина не остается неизменным. По отношению к публицистике Блока —

это различие между концепцией «Интеллигенции и революции» (9 мая 1918 г.), с одной стороны, и работ 1919—1921 гг. о культурном наследии — с другой. В поэзии такому сдвигу соответствует ощущение «пушкинского» начала в «Скифах» (1918) и в «Пушкинскому Дому» (1921). Как и раньше, концепция и оценка пушкинской культуры сложно соотносится с пониманием и оценкой других явлений русской культуры XIX в., прежде всего таких, как «шестидесятничество», взгляды Л. Н. Толстого, творчество Достоевского.

Несмотря на трудности жизни революционных лет, «пушкинские связи» Блока продолжают неуклонно расширяться. Он, пожалуй, еще чаще, чем раньше, слушает оперы с пушкинскими сюжетами²¹⁷. Служба во «Всемирной литературе» и участие в работе Комиссии по изданию классиков также поддерживают его постоянные обращения к Пушкину и пушкинской культуре²¹⁸.

В поэзии Пушкина Блок по-прежнему находит символические характеристики современности. Так, в письме матери от 15 июня 1917 г. он передает впечатления от революционного Петрограда словами Председателя «Пира во время чумы»: «Есть упоение в бою» (VIII, 502), в письме к ней же от 14 августа 1917 г. пишет о спаде революционных настроений как о «тягостном ярёме» (VIII, 510; ср.: М. И. Дикман — VIII, 622). Говоря о соотношении «стихий» и «большевизма», Блок в новом для него положительном контексте цитирует: «Тяжкий млат, дробя стекло, кует булат» (VII, 292; ср.: В. Н. Орлов — 502). В дневнике 6 января 1918 г. — в записи, исполненной ненависти к «буржюам», — уже известное нам отождествление реакции с «бесами» («В голосе этой барышни за стеной — какая тупость, какая скука: *домового ли хоронят, ведьму ль замуж выдают*. Когда она наконец ожеребится?» — VII, 315—316) и т. д. Имя Пушкина, оценки его творчества переполняют блоковскую публицистику революционных лет.

Статья «Интеллигенция и революция» дает первую, восторженно-суммарную и нерасчлененную попытку посмотреть на Пушкина с позиции человека, видящего и «слушающего» «Россию — бурю» (VI, 9). Все в этой статье четко контрастно, как в «черно-белом» мире «Двенадцати» и «Скифов». Русская культура рассматривается с точки зрения антитез: «реакция» — «революция», «мещанство» — «революция». Так же подходит Блок и к Пушкину, включенному в плеяду «великих художников русских» (VI, 13) именно по признаку внутренней революционности. Имя его (как и в статьях 1907—1909 гг. и в письме В. В. Розанову) стоит рядом с именами Гоголя, Достоевского, Толстого. Для Блока важно подчеркнуть два полярно противоположных восприятия пушкинского творчества в России. Одно — это Пушкин глазами реакционной школы и мещанской семьи, «нахрюкивавших» пошлости: «Пушкин — наша национальная гордость», «Пушкин обожал царя», «Человечество движется по пути прогресса, а Пушкин воспевал женские ножки» (VI, 17—18). Другое — революционное, отождествленное и с истиной, и с точкой зрения самого Блока. Оно выделяет в творчестве великих русских писателей XIX в. умение, «погружаясь во мрак» реакции, «верить в свет» будущего (VI, 13). Художник здесь для Блока в первую очередь пророк революции, максималист, отражающий и максималистскую революционность народа.

Любопытно, однако, что, несмотря на стремление объединить писателей-реалистов XIX в. их общей противопоставленностью самодержавию, важная для конца 1900-х — 1910-х гг. оппозиция «пушкинского» и «толстовского» начал русской культуры все же подспудно сохраняется в сознании Блока. Не случайно имя Пушкина упоминается в связи с *будущими* задачами революционного искусства: те из нас, кто уцелеет, кого не «изомнет с налету вихорь шумный», окажутся властителями неисчислимых духовных сокровищ. Овладеть ими, вероятно, сможет только новый гений, пушкинский Арион; он, «выброшенный волною на берег», будет петь «прежние гимны» и «ризу влажную свою» сушить «на солнце, под скалою» (VI, 12; коммент. — 499). Толстой же формирует не только *сегодняшние* представления Блока, но и во многом образную систему и язык «Интеллигенции и революции»²¹⁹

Для других статей Блока этого периода также характерно подчеркивание того общего, что роднит Пушкина с культурой, разрушавшей буржуазную цивилизацию. Так, в «Русских денди» Блок, хотя и с существенными оговорками (близкими, например, к статье «Ирония»), пишет о «пожирающем пламени», которое, загоревшись «от искры малой части байроновской души», «попало кое-что на пустошах „филантропии“, „гуманности“ и „полезности“, а в России „от москвича в Гарольдовом плаще“ оно протянулось подсушивать корни, превращая столетние клены и дубы дворянских парков в трухливую, дряблую древесину бюрократии. Дунул ветер, и там, где торчала бюрократия, ныне — груды мусора, щепы, валежника» (VI, 57). А в статье «Катилина (Страница из истории мировой революции)» неожиданная параллель между Пушкиным и Катуллом (VI, 80) уточняет блоковскую мысль: история равно глубоко отражается и в «личных», и в «общих» темах поэзии: «В эпохи бурь и тревог нежнейшие и интимнейшие стремления души поэта также преисполняются бурей и тревогой» (VI, 83).

Более существенные сведения можно почерпнуть из статьи «Гейне в России (О русских переводах стихотворений Гейне)». Блок опять противопоставляет культуру «сороковых годов» пушкинской, вместе с тем утверждая, что «великой культуре Пушкинской эпохи <...> суждено медленно возрождаться лишь на наших глазах» (VI, 117). Блок имеет в виду теперь не только ту атмосферу «пушкинизма», к которой были столь близки, в частности, и символисты (Брюсов, Ю. Верховский, А. Белый и др.). Сопоставляя разрозненные намеки статьи «Гейне в России» с концепцией «Кризиса гуманизма», можно высказать предположение, что Блок сравнивает «пушкинскую эпоху» как эпоху расцвета старого гуманизма с современной — *революционной*, «антигуманистической» — по признаку «музыкальности», причастности к подлинной культуре. Обе они — «антиподы» «сороковых годов», времени упадка культуры, торжества «антимузыкальной» цивилизации.

Близкие настроения — в поэме «Скифы» (30 января 1918 г.). Развив в «Двенадцати» возникшие еще в «Возмездии» во многом под влиянием пушкинского творчества мысли о «варварских массах» как главных носителях «духа музыки», Блок в «Скифах» пишет о тех, кого «дух музыки» — способность активно действовать в истории — по его мнению, почти уже покинул, — об интеллигенции Запада. Критика сразу же обратила внимание на близость «Скифов» к «Клеветникам России», — и это сопоставление

вызвало особый интерес Блока²²⁰. Однако в статьях «скифской» и особенно эмигрантской прессы сходство произведений во многом преувеличено и, напротив, совсем не отмечено их кардинальное различие — обращение от имени *государственной*, великодержавной России в первом случае и от имени революционного *народа* — во втором. Между тем это принципиальное несходство не менее значительно, чем безусловные переклички текстов. Оно обусловило, в частности, не совсем обычное для творчества Блока отношение к традиции. Блок очень близок к «Клеветникам России» во всем, что связано с жанром стихотворного ораторского обращения — инвективы (это определено сходством адресата — либерально-буржуазной интеллигенции Запада). В обоих произведениях сходно и наполнение образа «вы», и стиливая и интонационно-синтаксическая стихия («высокая» лексика, ораторские интонации: риторические обращения, восклицания и т. д.), и «композиция мысли» (движение образов, ход поэтического рассуждения) — обращение к истории, которая рассматривается как ключ к пониманию настоящего:

Уже давно <...>

Для вас — века, для нас — единый
час <...>

мысли о России как неоднократной спасительнице западной культуры:

И нашей кровью искупили
Европы вольность, честь и мир

Мы, как послушные холопы,
Держали щит меж двух враждебных
рас —
Монголов и Европы,

о предательстве буржуазной Европы:

И вы, глумясь, считали только срок,
Когда наставить пушек жерла!

о готовности и к миру, и к борьбе, несущей Европе смерть:

Иль нам с Европой спорить ново,
Иль русский от побед отвык
Так высылайте к нам, витии,
Своих озлобленных сынов,
Есть место им в полях России,
Среди нечуждых им гробов
(3, 270—271)

<...> Не сдвинемся, когда свирепый
гунн
В карманах трупов будет шарить,
Жечь города, и в церковь гнать табун,
И мясо белых братьев жарить
(III, 360—362)

Однако реальное содержание высказываемой мысли, его конкретно-историческое, политическое, социальное и философское наполнение значительно дальше от «Клеветникам России», чем, например, от революционной публицистики конца 1917 — начала 1918 г. (ср., например, Декрет о мире), с одной стороны, или от наследия Вл. Соловьева (идеи «панмонголизма») и особенно Достоевского (мысль о России как духовной наследнице Запада) — с другой. Отсюда, в частности, сравнительно малое число лексических перекличек, реминисценций и т. д. На одну из них (Пушкин: «Иль мало нас?» — Блок: «Нас тьмы, и тьмы») указал процитированный в дневнике Блока критик «Русской мысли» (1921, № 1; ср.: VII, 417). Отметим также возможный отзвук иронического «народные витии» в «витии» из первой главы «Двенадцати», а также текстуальную близость очень важного для послеоктябрьского Блока образа «яд ненавистнической любви», отраженного и в «Скифах» («и с

ненавистью, и с любовью» — VIII, 861), с пушкинским «любви и ненависти яд» (4, 8; впрочем, последнее сходство не особенно значимо, поскольку образ этот, достаточно широко распространенный в русской поэзии XIX в. восходит, в конечном счете, к знаменитому «amo et odi» Катулла). Однако в целом, повторяем, содержательно произведения достаточно далеки друг от друга.

К 1919 г. смысл блоковских оценок Пушкина заметно меняется. Если раньше Блок восторженно смотрел на «потoki», «бури» и «грозы», даже когда они разрушали культурные ценности («Не бойтесь разрушения кремлей, дворцов, картин, книг. Беречь их для народа надо; но, потеряв их, народ не все потеряет. Дворец разрушаемый — не дворец. Кремль, стираемый с лица земли, — не Кремль» — VI, 16), то теперь основные усилия его направлены на сохранение в новой, послереволюционной России культурных ценностей. Если в 1917—1918 гг. главной задачей культурной политики поэт считал строжайший отбор наследия: «Нам действительно нужно то, что относится к культуре; и нам не особенно нужно то, что относится к цивилизации <...> Я думаю, что жизнь не защитит, а жестоко уничтожит все то, что не спаяно <...> духом истинной культуры», то в работах 1919—1921 гг. утверждается идея непрерывности культуры, необходимости представить «все наше прошлое» «на суд поколениям, следующим за нами людям» (VI, 111, 136). Перестановке акцентов, определенной эпохой, видимо, способствовало и настороженное отношение Блока к сбрасыванию традиций с «парохода современности» у футуристов, пролеткульта (ср. письмо к Маяковскому о том, что «разрушение столь же старо, как и созидание», — VII, 350).

Раньше Блок утверждал, что главными носителями «духа музыки» стали «варварские массы» (VI, 112). Это заставляло его пристально вглядываться в психологию «естественного человека», видеть именно в ней предтечу человека будущего: «Человек — животное; человек — растение, цветок; в нем сквозят черты чрезвычайной жестокости, как будто не человеческой, а животной; черты первобытной нежности — тоже как будто не человеческой, а растительной. Все это — временные личины, маски <...> Это мелькание знаменует собою изменение породы <...> Человек — животное гуманное, животное общественное, животное нравственное — перестраивается в артиста» (VI, 114).

Подобный подход к «человеку природы» невольно определял его идеализацию и пафос простоты («я по-дурачки»). Разумеется, Блок и в 1918 г. признавал «человека-животное» и «человека-растение» лишь путем к «норме», а не ее реализацией, никогда не представлял будущее в виде патриархальной толстовской утопии. Но только в 1919—1921 гг. Блок окончательно отходит от поэтизации примитива, осознает решающую роль культуры в жизни послеоктябрьской России. И тогда перед ним с новой силой вспыхивает «веселое имя: Пушкин» (VI, 160).

Творчество Пушкина помогает Блоку четче осмыслить собственную литературную позицию, разобраться в напряженной борьбе литературных направлений. Еще в 1910-х гг. Блок колебался в своей оценке футуристического сбрасывания Пушкина «с парохода современности». Из записи 13 декабря 1913 г. видно, что он находит в этом утверждении и неприятную ему «лесть»

мещанской «толпе», и вместе с тем зародыш здорового человеческого (и профессионального) критического отношения к традиции («Когда я говорю со своим братом-художником, то мы оба отлично знаем, что Пушкин и Толстой — не боги. Футуристы говорят об этом с теми, для кого втайне и без того Пушкин — хам („аристократ“ или „буржуа“). Вот в чем — лесть и, следовательно, ложь» — З. к. 198). 9 января 1914 г. мысль о значении футуристической «брани» подчеркнута значительно острее: «брань» дает возможность по-новому осмыслить творчество поэта, и она потому ценнее, чем традиционные дифирамбы академической (Щеголев, Морозов) и символистской (Брюсов) пушкинистики: «А что если так: Пушкина научили *любить* опять *по-новому* — вовсе не Брюсов, Щеголев, Морозов и т. д., а <...> футуристы! Они его бранят по-новому, а он становится ближе *по-новому*. В «Онегине» я это почувствовал (З. к. 198). В этих высказываниях прозвучало и стремление к живому («неакадемическому») восприятию Пушкина, и — шире — типичный для Блока 1910-х гг. интерес ко всему живому и новому в искусстве и «реальности» (в частности — внимание к первым выступлениям Маяковского). Интерес к футуристической критике культурного наследия, вероятно, сохранялся у Блока и в дни Октября. Но чем дальше шла борьба за новую культуру, тем ясней становилась Блоку несостоятельность футуристической программы. 17 января 1921 г. поэт уже полностью отрицает ее культурный смысл. Пушкин расценивается как носитель вечно живого огня искусства, а футуристы — как создатели мещанской «биржевки», наивно претендующие на роль певцов «мировой революции»; «О Пушкине: в наше, газетное время. „Толпа вошла, толпа вломилась <...> и ты невольно устыдилась и тайн, и жертв, доступных ей. Пушкин этого избежал, его хрустальный язык различит только кто умеет. Подражать ему нельзя: можно только „сбросить с корабля современности“ („сверхбиржевка“ футуристов, они же — „мировая революция“). И все это вздор перед Пушкиным» (VII, 397—398; Блоком подчеркнута цитата из Тютчева — см.: В. Н. Орлов — 515).

Если неприятие позиции футуристов заставило Блока увидеть в творчестве Пушкина отражение идеалов высокой сложности, «артистизма» и красоты, то критика акмеизма подтвердила его неизменное после 1907—1908 гг. отношение к Пушкину и русской культуре как неразрывно связанное с «общественностью, с философией, с публицистикой» (VI, 177). В своей последней статье «Без божества, без вдохновенья» (апрель 1921 г.) Блок противопоставляет формализму и мелочной «специализации» «Цеха поэтов» — установку на жизненно важное содержание (решение «проклятых вопросов») и «синтезизм» русского искусства XIX в. Образ лирики Пушкина дает название статье, а имя поэта мелькает особенно часто в связи с проблемами «синтетической культуры»: «Наши прозаики Толстой, Достоевский — не относились свысока к поэзии; наши поэты — Тютчев, Фет — не относились свысока к прозе. *Нечего говорить, разумеется, о Пушкине и Лермонтове*; «бесчисленные примеры благодетельного для культуры общения <...> у нас налицо; самые известные — *Пушкин и Глинка, Пушкин и Чайковский*» (VI, 175). Формалистическому логизированию Гумилева там же противопоставляется «ограниченность» и вдохновенность пушкинского творчества (VI, 182) и т. д. Со статьей перекликается и упоминавшаяся запись от 17 января 1921 г., ирони-

чески отзывающаяся о формалистических штудиях акмеистов, об их бессилии проникнуть в тайны пушкинского гения («Пушкин „ошибался в пятистопном ямбе“, прибавляя шестую стопу. Что, студия стихотворчества, как это тебе?» — 3. к., 398).

Интерес к Пушкину получает в 1919—1921 гг. и иные новые повороты. Так, очень важно нарастание внимания к прозе Пушкина. Еще в 1909 г. в рецензии на «Русь» С. Городецкого, Блок высказал чрезвычайно существенную для него мысль: «До прозы <...> всякий поэт доходит работой многих годов, чему вечным примером служит работа Пушкина» (V, 650). Однако в те годы сам Блок, по-видимому, еще не склонен был всерьез рассматривать свои — уже довольно многочисленные — прозаические выступления как часть своего творчества — Прозу. Мысли о прозе в связи с собственной литературной работой появляются в 1917 г. — в связи с подготовкой издания материалов Чрезвычайной следственной комиссии. Подходя к изданию с огромным чувством ответственности, Блок, в частности, размышляет о стиле и языке «Отчета следственной комиссии». Язык и стиль этого доклада должны быть народными и понятными народу — и в то же время предельно далекими от дешевых «популяризаций». Здесь и появляется мысль о важности традиций пушкинской прозы: Блок мечтает подготовить «доклад *политический*, сжатый обходящий подробности во имя главной цели; это должна быть „двухчасовая речь <...> внешним образом — холодная, общая, *важная* (Пушкин), не обильная подробностями, внутренне же — горячая, напоенная жаром жизни <...> *Каждая фраза в народ*“» (VII, 288). Такой «пушкинской» прозой написаны и «Последние дни императорской власти»²²¹. В 1919 г., в связи с работой в Репертуарной комиссии НКП, Блок читает «Историю драматической литературы и театра» П. О. Морозова. В письме автору книги от 12 февраля 1919 г. Блок говорит: «Меня не только учит, но и радует эта книга <...> своей *сжатостью, простотой, ясностью и языком* <...> Я <...> про себя называю это „пушкинским“ в Вас» (VIII, 519). В понимании «пушкинского» как сжатости (то есть *насыщенности содержанием*) Блок весьма близок к известным размышлениям самого Пушкина о прозе. Идеалы языка и стиля здесь отчетливо противопоставлены и «эзотеризму» символистов, и формальным изыскам футуризма, и опять-таки дешевым псевдонародным популяризациям. Это, считает поэт, новый и вместе с тем глубоко национальный язык революционной литературы. Близкие мысли (в связи с работами Морозова и противопоставляемыми им переводами и переработками пьес «для народа» Амфитеатрова и др.) Блок высказывает в письмах к М. Ф. Андреевой от 27 апреля и 29 августа 1919 г. Борясь с вульгарностью и водянистостью стиля этих подделок, Блок называет их язык «антипушкинским» (см.: VIII, 522, 524).

Иной круг мыслей был стимулирован подготовкой статей о «кризисе гуманизма». В дневниковой записи от 1 апреля 1919 г. Блок возвращается к давно мучившему его вопросу о причинах «крушения у нас „пушкинской культуры“» (VII, 394). Здесь мы находим то объяснение в духе построматических концепций, которое было положено в основу трактовки темы «Блок и Пушкин» Л. Гроссманом. Поэт считает, что пушкинская культура «становилась иногда слишком близкой французскому духу и потому — оторвалась

от нашей почвы» (VII, 364). Далекой от русской культуры Франции Блок противопоставляет «не понятую» Пушкиным Германию («Германия для Пушкина — ученая и туманная» — VII, 364; ср.: В. Н. Орлов — 513), духовное родство которой с Россией, по мнению Блока, более органично. Эта (восходящая к славянофилам) концепция была связана с мыслями о «гуманной», «цивилизованной» природе французской культуры и «антигуманной», более «музыкальной» и потому родственной России природе «германского гения». Впрочем, такая оценка «пушкинской культуры» осталась у Блока неразвернутой. Ни к мыслям о «ненародности» Пушкина, ни к мыслям о внутренней исчерпанности пушкинской культуры он *никогда* не возвращался. Напротив, именно в последний год жизни Блока им созданы наиболее значительные произведения о «сегодняшнем» Пушкине — стихотворение «Пушкинскому Дому» и «Речь о назначении поэта».

1921 год с самого начала идет «под знаком Пушкина». Еще И. Н. Розанов указал на интересный нереализованный замысел поэта: «Как нам было сообщено, когда у Блока все сильнее стало сказываться увлечение Пушкиным, он начал подумывать о редактировании и сочинений Пушкина, не имея еще никаких реальных предложений со стороны»²²².

Дневники Блока дают возможность проследить этот интересный эпизод. 19 января 1921 г. он впервые записывает мысль о «Пушкинском плане» (VII, 898). Через день, 21 января, «план» уточняется (по-видимому, в тот же день или накануне он обсуждался с Е. Ф. Книпович): «Если бы можно было издать маленького Пушкина, „все, что нужно“ — и только». Замысел избранного «маленького Пушкина» был полемичным (не случайно он вызвал возражения Е. Ф. Книпович: «Е. Ф. Книпович думает, что нельзя, *то есть*, что Пушкин — только весь» — VII, 399). Он направлен против «анемичности», безжизненности академических изданий. Блок хотел отобрать то, что сохраняет наибольшую непосредственно эстетическую ценность. Такой план подсказывался работой Блока в издательствах революционных лет, где вопрос отбора нужного новому читателю был одним из основных. Вместе с тем сами *принципы* отбора «нужного» противопоставлялись утилитаризму «народных» изданий. Блок сурово исключает все, что кажется ему недостаточно художественно зрелым (ср. запись: «1812—13—14 — вовсе пустые» — VII, 399) или имеющим чисто исторический интерес. Тем любопытнее список «нужного».

Блок сделал выборку из лирики 1815—1821 гг., а затем, решив начать с самого трудного — «с конца (с блестящего и настоящего Пушкина)» (VII, 399), — из стихотворений 1831—1836 гг. (просматривая их в обратном порядке). Одновременно он делал выписки для будущего комментария, а также заметки полемического характера (например, о требованиях точного перевода в издательстве «Всемирная литература»: «*Добрый совет*». «По-нашему, это — не перевод. Однако поучитесь, как надо переводить! (Парни)» — VII, 398). Из лирики лицейского периода Блок выписывает преимущественно интимно-лирические стихи (в том числе стихи «бакунинского года», прокомментированные им в венгеровском издании), подчеркнув в заметках к «Слезе» связь с романсом и стараясь представить произведения как «элегической», так и жизнеутверждающей, «языческой» тональности (выписаны и подчеркнуты

«Торжество Вакха» и «Добрый совет»). Начиная с 1818 г. Блок считает необходимым прежде всего выделить вольнолюбивые стихи. Так, из стихотворений 1819 г. выписаны только «На лире скромной...» и «Деревня», широко цитировавшаяся Блоком уже с начала 1900-х гг. «Деревня» вызывает интересные размышления: «Вот, например, это обратило особое мое внимание, а Е. Ф. Книпович считает, что не нужно вовсе» (VII, 399) и подробные выписки для комментария.

Перейдя к «блестящему и настоящему Пушкину», Блок выписывает наиболее яркие образцы политической («Клеветникам России») и интимной («Нет, я не дорожу мятежным наслаждением...») лирики, уже в молодости его потрясшее стихотворение «Когда владыка Ассирийский...» и, конечно, «Жил на свете рыцарь бедный...». Но наиболее пристальное внимание его привлекли стихотворения о поэзии («Эхо», «Памятник», из более ранних — «Певец» и «Возрождение»), и прежде всего те, где тема поэта соединена с мотивами «воли» («Из Пиндемонти», «Пора, мой друг, пора... ..Вновь я посетил...»). Эти произведения, когда-то столь важные для «Вольных мыслей», по-видимому, стали сейчас по-новому созвучными блоковским мыслям и настроениям 1921 г. Более того, записи для комментария к «Из Пиндемонти» содержат перечень тем («Вот — свобода») и материалов («Потехня о праве поэта на личную творческую свободу» — VII, 399—400), которые будут использованы в «Речи о назначении поэта». Это дает возможность считать «Пушкинский план» (к которому Блок больше не возвращался) первым толчком к работе над «Речью».

Для выписок в «Плане» Блок использовал два издания Сочинений Пушкина. Первое — под редакцией П. О. Морозова. Издание это, по-видимому, заинтересовало Блока той ясностью и сжатостью языка комментатора, которая так привлекала его в эти годы в других работах Морозова и казалась внутренне созвучной духу пушкинской культуры. Однако выписку из издания Морозова Блок сделал лишь один раз, сопроводив ее точной ссылкой: «Морозов, II, 207» (см. VII, 403). Использовал здесь Блок приведенный Морозовым ранний вариант «...Вновь я посетил... безусловно хорошо известный ему и раньше. Второе («Библиотека великих писателей» под редакцией С. А. Венгерова, «Пушкин», т. I—VI, СПб., 1907—1915) было основательно изучено поэтом в конце 1900-х — 1910-х гг. и памятно по его собственной комментаторской работе. Готовя «маленького Пушкина», Блок вновь просматривает издание и делает краткие выписки из комментария к I и VI томам. Приведем некоторые примеры, подтверждающие нашу мысль о характере и источниках «Пушкинского плана»:

Блок

1) 1815. Слеза. См. романсы (Батюшков «Гусар, на саблю опираясь...») Е. П. Бакунина? (VII, 399).

Комментаторы венгеровского «Пушкина»

1) «Образцами „Слезы“ служили современные романсы для пения (среди них особенно романс Батюшкова „Гусар, на саблю опираясь...“) <...> Это одно из первых отражений в поэзии Пушкина его увлечения Е. П. Бакуниной» (коммент. В. Брюсова — I, 284).

2) 1836 «Из VI Пиндемонта» (чтобы не узнали). «Вот — Свобода». После этого у Блока приводится обширная выписка из Потебни о праве художника на творческую свободу. «Грибоедов о свободе». Безумная *прихоть* певца (VII, 399—400)²²³

3) «Я памятник себе воздвиг». Державин и Гораций. Переделка Жуковского. *Bons sentiments* Александра I 17 лет назад по поводу «Деревни» (VII, 400).

4) «Когда владыка Ассирийский...» (см. «Юдифь» Мея) (VII, 400).

2) «Уже одно то, что Пушкин хотел приписать пьесе сначала Мюссе, потом Пиндемонта <...> указывает не только на оригинальность пьесы, но и на глубокую ее интимность. Делалось это для того, чтобы отвлечь читателя и критику от неосторожных вторжений в личную жизнь писателя, а также провести цензуру» (коммент. Н. О. Лернера — VI, 491). После этого следует *приведенная Блоком* цитата из книги Потебни (Из записок по теории словесности. Харьков, 1905. С. 42), а также выдержка из письма Грибоедова О. Н. Бегичеву и заключение комментатора о том, что Пушкин «всегда отстаивал право „прихоти“ поэта» (VI, 492).

3) «...Первоисточник, давший пьесе основной тон <...> знаменитая ода Горация „Ad Melpomenem“, которую Пушкин знал, конечно, как знал он и подражание ей Державина, „Памятник“, которому сам явно подражал» (VI, 494). Тут же — перечень поправок, принадлежащих Жуковскому. «„Чувства добрые“ — быть может, прямое воспоминание о словах Александра I, который благодарил его за „bons sentiments“ <...> („Деревня“, 1819)» (коммент. Н. О. Лернера — VI, 495).

4) «Тот же сюжет использован Л. А. Меем в поэме „Юдифь“» (коммент. Н. О. Лернера — VI, 486) и т. д.

Так же Блок использует и собственный комментарий к стихотворениям «Уныние» и «Слово милой» (ср.: VII, 400 и Венгеров — I, 342—344, 370). Блоковские сокращенные выписки из комментариев венгеровского издания имеют двойную природу. С одной стороны, это заметки «на память», сокращения «для себя», порой почти не понятные ни для кого, кроме Блока, и рассчитанные на то, чтобы быть впоследствии развернутыми в комментариях²²⁴. С другой стороны, выписки говорят и об *отборе* того, что из пространственного венгеровского комментария Блок хотел сохранить. Последнее позволяет высказать несколько предположений о возможном направлении этих нереализованных комментариев.

Как и в 1907 г., Блок не занимается критической проверкой фактов, полученных его предшественниками, — он полагается на их полную достоверность, стремясь лишь к точному их воспроизведению²²⁵. Вместе с тем Блок проявляет достаточную критичность в истолковании используемого материала. Он хочет дать будущему читателю лишь наиболее точные и проверенные сведения. Поэтому, например, он так широко расставляет знаки вопросов около имен возможных адресатов пушкинского текста. Блок сомневается там, где комментаторы «венгеровского Пушкина» считают адресат

установленным (ср. пометы Блока с комментарием В. Я. Брюсова к стихотворению «Слеза» и Н. О. Лернера к стихотворению «Нет, я не дорожу мятежным наслаждением...» — Венгеров, I, 284 и VI, 425).

Значительно интересней другое. В отличие от комментариев 1907 г., Блок уделяет теперь главное внимание пояснению общественно-философской позиции Пушкина (ср. наброски комментария к «Из Пиндемонти»). Интересны заметки к «Возрождению»: «„Зеленая лампа“ „Руслан“ тут был» (VII, 400). Эта запись — отсылка к статье Алексея Веселовского «Период зеленой лампы». Здесь находим указание на то, что в период «Зеленой лампы» «растет и развивается лицейский замысел „Руслана и Людмилы“» (Венгеров, I, 554), и истолкование «Возрождения» как автобиографического стихотворения о путях поэта в новый для него мир борьбы: «Настала пора, когда „в измученной душе“ возникли „виденья первоначальных чистых дней“, и прославившее этот окончательный выход на волю „Возрождение“ (1819) тесно, идейно связано с гуманным заступничеством «Деревни» за коснеющий в рабстве народ (снова оживляется заветная радищевская тема)» (Венгеров, I, 556). Не оценивая концепций Алексея Веселовского, отметим другое: «Возрождение», столь любимое и так часто цитировавшееся молодым Блоком, всю жизнь воспринималось им как стихотворение о художнике или — шире — о духовном «возрождении», но никогда — в контексте политической лирики Пушкина, как сейчас. Интерес к социальному и политическому облику творчества Пушкина виден и в оценке «Деревни», и в других пояснениях к «Пушкинскому плану». Он также ведет нас к существенным сторонам «Речи о назначении поэта».

«Речь» — итоговое произведение послеоктябрьского творчества Блока — не раз привлекала исследователей. Историю его создания находим в анонимном предисловии к книге «Пушкин — Достоевский»: «Блок долго колебался, выступать ли ему с речью о Пушкине. Решившись, он в течение нескольких дней — не готовился, не работал, а именно творил, как бы отойдя от всего, что происходило вокруг <...> Он свою речь записал (и читал ее по тетради). Когда написал, ощутил большую радость и дня за два до выступления сказал, что готов. И для всех знавших его это было тоже большой радостью, ибо все с нетерпением ждали слова Блока о Пушкине, опасались его колебаний и его чрезмерной строгости к себе, особенно сильно проявлявшейся на этот раз»²²⁶. Современников постоянно привлекала параллель между Блоком и Пушкиным («На торжественном собрании в память Пушкина присутствовал весь литературный Петербург. Представители разных мировоззрений сошлись в Доме литераторов ради двух поэтов: окруженного ореолом бессмертия Пушкина и идущего по пути к бессмертию Блока») ²²⁷, равно как и параллель между речами о Пушкине Блока и Достоевского (ср., например, выступление Н. К. Пиксанова на обсуждении доклада А. Я. Цинговатова в Пушкинской комиссии) ²²⁸. Не раз отмечался и известный автобиографизм «Речи» ²²⁹.

О проблематике «Речи» были высказаны, однако, лишь самые первые и общие соображения. Суровость вульгарно-социологических оценок произведения (от жалоб на то, что «в Блоке ничего не было от разночинца» ²³⁰, до более позднего утверждения об «аристократических предрассудках, от которых сполна не сумел избавиться поэт до самой своей смерти» ²³¹) постепенно

сменяется столь же общими рассуждениями о «народности Пушкина» как главной теме «Речи»²³². Из работ последнего времени наиболее интересным представляется раздел в книге А. Туркова. Справедливо утверждая, что концепция Блока не совпадает с теориями «искусства для искусства», Турков пишет: «Блок защищал иную свободу, напоминая пушкинские строки <...> Речь идет о свободе путей художника в познании мира», о «последовательном выяснении и отстаивании специфики искусства»²³³.

Думается, однако, что любые аспектные высказывания об этом сложнейшем произведении могут быть лишь приближенными его характеристиками. Для того, чтобы понять ту или иную сторону «Речи о назначении поэта», следует обратиться к ее целостному рассмотрению.

Утверждение В. Н. Орлова о том, что первоначальным наброском «Речи» следует считать дневниковую запись от 7 февраля 1921 г. («Второе действие драмы...» — VII, 406; В. Н. Орлов — VII, 517), представляется нам не совсем точным. Даже если упомянутые выше пометы в «Пушкинском плане» считать не подготовкой, а лишь внешним толчком к размышлениям, отразившимся в «Речи», то придется выделить по крайней мере две записи, которые оказываются более ранними набросками статьи. Первая относится к периоду между 2 и 5 февраля (см. VII, 402; со слов: «Пушкину в молодости...») и развивает тему «тайной свободы», отождествляя ее с темой «воли» в «Из Пиндемонти». Мотив этот займет, как известно, одно из ведущих мест в «Речи о назначении поэта». В отличие от окончательной редакции, тема здесь, по-видимому, задумана более традиционно — в духе концепций «поэта и толпы»²³⁴. Вторая запись датирована 6 февраля (см. VII, 404). Этот очень любопытный перечень «простых изречений здравого смысла» — по всей вероятности, первый вариант «веселых истин здравого смысла», которыми завершается «Речь». Он острополюсичен и является своего рода декларацией блоковского отношения к проблемам наследия и «культурной революции»: «Для того, чтобы уничтожить что-нибудь на том месте, которое должно быть заполненным, следует иметь наготове то, чем заполнить <...> Для того, чтобы писать на каком-нибудь языке, следует владеть этим языком, по крайней мере, быть грамотным. — Занимая время и тратя силы человека на пустяки, не следует рассчитывать, что он ухитрится это самое время и эти самые силы истратить на серьезное дело. И много других простых изречений здравого смысла, которые теперь совершенно забыты. *Пушкин их хорошо помнил, ибо он был культурен*» (VII, 404). В «Речи» такой «декларации» нет, однако пафос культуры, противопоставление культуры ее низкопробным подделкам и нигилистическому отношению к наследию остался.

Третий (выделенный В. Н. Орловым в качестве начального) набросок — самый большой по объему и близкий к окончательному тексту. Это отрывок, говорящий о «втором и третьем действии драмы» столкновения «поэта и черни». Однако текстуальная близость подчеркивает и качественные отличия первоначального и окончательного замысла. Если «Речь» местами проникнута духом высокого трагизма, то дневниковый отрывок пессимистичен. Столкновение поэта с жизнью и людьми, считает Блок, «не трагедия, а только драма», так как в ней «нет ровно ничего „очищающего“, никакого катарсиса; происходит борьба существ, равно несовершенных»: «поэта как несовершен-

ного организма, пригодного только к внутренней мировой жизни», и «черни как организма, пригодного только к жизни внешней». Правда, и в этом фрагменте Блок утверждает огромную и победоносную силу искусства: «Звуки, им [поэтом] рожденные, остаются и продолжают содействовать той самой цели, для которой искусство и создано: испытывать сердца, производить отбор в горах человеческого шлама». Однако Блок считает, что «человеческую породу» такой отбор изменить уже не в силах: он лишь помогает «добывать нечеловеческое — звездное, демоническое, ангельское, даже и только звериное — из быстро идущей на убыль породы, которая носит название „человеческого рода“, явно несовершенна и должна быть заменена более совершенной породой существ» (VII, 406). Таким образом, эта первая концепция роли поэта (и, соответственно, творчества Пушкина) сочетает пафос культуры с пессимистической и не лишенной мистической веры в «нечеловеческое» эсхатологией. Концепция «поэта» и «толпы» здесь ведет, в конечном итоге, к творчеству раннего Блока — к грустной иронии «Незнакомки», где Голубой — Поэт оказывается столь же далеким от прекрасной Звезды Марии, как и Господин в котелке.

Окончательный текст «Речи» (прочтенной Блоком трижды — 11, 13 и 16 февраля 1921 г.) существенно отличается от всех приведенных фрагментов. Значительная часть ее посвящена, как известно, общим размышлениям о задачах искусства. Это не только следствие «автобиографичности» произведения, обращенности его к решению волновавших Блока вопросов. Пушкин для Блока — всегда высшее воплощение поэзии как таковой, и потому оценка роли Пушкина в русской культуре для него совпадает с вопросом о значении, смысле всякого поэтического творчества.

Первое дело поэта, считает Блок, — «освободить звуки из родной безначальной стихии, в которой они пребывают» (VI, 162). Выделив в универсальном мироустройстве два начала: «хаос» («первобытное, стихийное безначалие») и «космос» («устроенная гармония, культура» — VI, 161), Блок говорит далее о звуковой (в других статьях — музыкальной) природе мира и о том, что «звуковые волны», катящиеся на «бездонных глубинах духа» человека, имеют ту же природу, что и мировая стихия. Такое осмысление природы искусства, разумеется, носит объективно-идеалистический характер. Но с материалистической эстетикой его роднит признание объективности художественного познания, способности художника проникать в глубинную сущность явлений. В «Речи» Блок, пожалуй, наиболее подробно раскрывает те постромантические, пантеистические взгляды, которые определили структуру его позднего творчества.

Но «освобождение звуков из безначальной стихии», считает поэт, не пассивное отображение мироустройства. И в мире, и в «глубинах духа» вечно борются два родственных и враждебных начала: хаос и гармония. Культура, человеческая история — организация, «гармонизация» хаоса²³⁵. И в этом поэтическое творчество глубоко родственно самой сущности культуры: «похищенные у природы звуки» суть звуки, «приведенные в гармонию». Отсюда мысль, что «поэт — сын гармонии, и ему дана какая-то роль в мировой культуре». Надо добавить, что роль эта, согласно «Речи», одна из самых основных в процессе «культурообразования»: «Звуки, внесенные в мир,

сами начинают творить свое дело. „Слова поэта суть уже его дела“ Они проявляют неожиданное могущество: они <...> производят какой-то отбор в горах человеческого шлама, *может быть, они собирают какие-то части старой породы, носящей название „человек“, части, годные для создания новых пород*» (VI, 162). Как видим, в отличие от черновых набросков, речь идет о могуществе культуры в отборе «человеческого в человеке», в создании «новых пород» людей. Попутно отметим, что оценка культуры, «космоса» в «Речи» бесконечно выше, а оценка «хаоса» («стихий») естественного мира — гораздо сдержаннее, чем в статьях 1918 — начала 1919 г.

«Второе требование (к произведению искусства. — З. М.) заключается в том, чтобы поднятый из глубины и чужеродный внешнему миру звук был заключен в прочную и осязательную форму слова». Это, поясняет Блок, «область мастерства» (VI, 163). И наконец, «третье дело поэта» — «введение в мир» созданий поэтического творчества (VI, 164). При этом одна из важнейших особенностей «Речи» — постоянное подчеркивание родства, внутренней нераздельности всех задач поэзии: ни одна из них не может быть решена без других. Таким образом, «синтетическая» концепция Блока (выводимая им из образов стихотворений «Поэт» и «Из Пиндемонти») оказывается утверждением нераздельности познавательной, культурно-организующей ролей искусства и «мастерства», тем внутренним синтезом «красоты» и «пользы», о котором Блок писал уже давно. Одновременно утверждается (в отличие от статей 1907—1908 гг.), что это сложнейшее целое — специфично, что у поэзии — *своя* «красота» и *своя* «польза», не достижимые никакими средствами, кроме поэтических, и не сводимые к иной, внехудожественной «красоте» или «пользе».

Но вопрос, по Блоку, имеет и другую — историческую сторону. «Введенные в мир» звуки начинают жить исторической жизнью. «Здесь, — пишет Блок, опять-таки перефразируя пушкинские образы, — происходит знаменитое столкновение поэта с чернью». Затем, впервые в творчестве Блока, проводится четкая грань между пушкинскими образами «черни» и «народа». Чернь — социальные силы, противостоящие подлинной культуре; в равной мере это и дворянский «свет», и «бюрократия»: «Пушкин разумел под именем черни примерно то же, что и мы. Он часто присоединял к этому существительному эпитет „светский“, давая собирательное имя <...> родовой придворной знати <...> но уже на глазах Пушкина место родовой знати быстро занимала бюрократия. Эти чиновники и суть наша чернь; чернь вчерашнего и сегодняшнего дня <...> дельцы и пошляки, духовная глубина которых безнадежно и прочно заслонена „заботами суетного света“». Совершенно иначе и очень интересно определяется «народ». Здесь звучат и хорошо знакомые нам ноты демократизма, например подчеркивается важная роль для Пушкина (и, следовательно, для каждого истинного поэта) фольклора, знания народного языка и национального характера: «Пушкин собирал народные песни, писал народным складом; близким существом для него была деревенская няня. Поэтому нужно быть тупым или злым человеком, чтобы думать, что под чернью Пушкин мог разумеать простой народ» (VI, 164). В этом смысле «народ», *источник поэзии*, — антипод черни, название которой остается «за графом Бенкендорфом, за Тимковским, за Булгариным — за всеми, кто мешал

поэту выполнять его миссию» (VI, 162—163). «Народ» противопоставлен «черни» и по иному — культурному — признаку: «Никогда не заслужат от поэта дурного имени те, кто представляют из себя простой осколок стихии, те, кому нельзя и не дано понимать <...> Напротив, те, которые не желают понять, хотя им должно многое понять, ибо и они служат культуре, — те клеймятся позорной кличкой: „чернь“» (VI, 162). В этой характеристике, с одной стороны, подчеркивается *внутреннее родство крайностей*: «стихии» (народа) и «гармонии» (культуры, искусства). Они родственны, как Хаос и Космос, как отец и сын — в чем-то «тайном» и самом главном, и обе равно противопоставлены черни — «золотой середине», тем, кто «не знает и не простонародие, не звери, не комья земли, не обрывки тумана, не осколки планет, не демоны и не ангелы» (VI, 161, 164)²³⁶. «Некультура» гораздо ближе к подлинной гармонии, чем «полуккультура». С другой стороны, однако, здесь отразилось и новое отношение к «стихии»: отказ от ее идеализации, от восприятия «природного» примитива как нормы. Народ и поэт противопоставлены как пассивное и активное начало культурного процесса: «могущество» гармонии в том и состоит, что она помогает созданию «новых пород», служит целям «добыть нечто более интересное, чем среднечеловеческое, из груды человеческого шлама» (I, 162, 165). Так окончательно нормой оказывается «гармония» — сложность «устроенности» (I, 161), итог, а не исходная точка исторического процесса. «Пушкинские начала» одерживают последнюю победу над руссоистско-толстовской патриархальностью²³⁷. Идеал Блока становится историчным.

В чем же *специфическая* роль Пушкина в истории русской культуры? Первый ответ на вопрос уже был рассмотрен выше: Пушкин — абсолютный поэт, поэт по преимуществу: «Мы знаем Пушкина — человека, Пушкина — друга монархии, Пушкина — друга декабристов. Все это бледнеет перед одним: Пушкин — поэт» (VI, 160). Таким образом, все, что говорилось о незаменимости поэзии в истории культуры, в первую очередь относится к Пушкину.

Главная черта пушкинской «гармонии» — высочайшая степень сложности. Пушкинская культура противопоставляется примитиву, даже в его демократическом изводе. Отсюда резкий выпад против идей «разрушения эстетики», о которых «во второй половине века <...> Писарев орал уже во все горло» (VI, 167). Черты такого «разрушения эстетики» Блок находит даже у Белинского, о котором отзывается поэтому по-прежнему весьма сдержанно. Идеи эстетического примитива кажутся Блоку почти столь же враждебными «пушкинской культуре» («единственной культурной эпохе в России прошлого века» — I, 166), как и практика светской и бюрократической «черни».

Но всякая сложность определена, как писал Блок в другой связи, «нераздельностью и неслиянностью» противоречий. Главным противоречием жизни Пушкина оказывается противоречие «веселости», жизнеутверждения и «трагической» «роли поэта»; внутреннего характера его творчества и жизни («Пушкин вел свою роль широким, уверенным и вольным движением, как большой мастер») и внешних обстоятельств, обусловленных эпохой: «Праздничное и триумфальное шествие поэта <...> слишком часто нарушалось мрачным вмешательством людей, для которых печной горшок дороже Бога» (VI, 160). Противопоставив поэта «черни» (Бенкендорфу и др.), Блок с

глубоким трагизмом пишет о том, что «Пушкина <...> убила не пуля Дантеса. Его убило отсутствие воздуха» (VI, 167), реакция. Он говорит о «цензуре», стоящей «на пути внесения гармонии в мир», о «любезных чиновниках, которые мешали поэту испытывать гармонией сердца» (VI, 165, 167), наконец, о самом страшном — о том, что «покой и волю тоже отнимают. Не внешний покой, а творческий. Не ребяческую волю, не свободу либеральничать, а творческую волю — тайную свободу. И поэт умирает, потому что дышать ему уже нечем; жизнь потеряла смысл (VI, 167). Это единоборство тем страшнее, что «чернь» в своих *требованиях права* <...> *инстинктивно чувствует, что это дело* (дело культуры. — З. М.) *так или иначе, быстро или медленно, ведет к ее ущербу*». Подлинный антипод «любезных чиновников» — не «свобода либеральничать», а «дело внутреннее — культура»: «*Испытание сердец гармонией не есть занятие спокойное и обеспечивающее ровное и желательное для черни течение событий внешнего мира*» (I, 165). Подлинная культура глубоко революционна в самой своей сущности. Именно поэтому выяснение линий противопоставленности Пушкина и придворно-бюрократической «черни» дает представление о его творческой сущности. Таких анти-тез — две (хотя обе они входят в третью, уже упоминавшуюся нами, самую общую и основную, — оппозицию антикультурного примитива и гармонической сложности культуры):

1) неволя ↔ воля

Воля (понимаемая не прямолинейно-анархически, как в период «второго тома», а во всей сложности образов «Из Пиндемонти») для Блока — важнейший пафос пушкинского творчества. Блок настойчиво подчеркивал, что хотя пушкинский идеал «тайной свободы» гораздо шире, чем лозунги свободы политической («свободы либеральничать»), он никак не может быть истолкован только как «личная свобода». Он вне этой оппозиции, глубже и универсальней. Это свобода выполнения своего долга перед «гармонией», творчеством, то есть перед культурой, историей: «Эта тайная свобода, эта прихоть <...> — вовсе не личная только свобода, а гораздо большая, она тесно связана с двумя первыми делами, которых требует от поэта Аполлон <...> и эти дела — не личные» (I, 166). В этом смысле «не-свобода» как идеал «любезных чиновников» — одно из проявлений исконной вражды двух начал.

2) угрюмство ↔ веселость

Это противопоставление задано с первых строк «Речи»: «*Сумрачные имена императоров, полководцев, изобретателей орудий убийства, мучителей и мучеников жизни. И рядом с ними — это легкое имя: Пушкин*» (VI, 160). Оно проходит через всю статью. В конечном итоге «сумрачность» связывается с примитивно-пессимистическим мироощущением, и «веселость» — с гармонией. Такая «веселость» не противоречит даже трагизму «предсмертных вздохов Пушкина» (I, 167), потому что она включает в себя синтез и *преодоление* заданных историей жизненных противоречий. Эту важнейшую особенность творчества зрелого Пушкина Блок не только тонко прочувствовал. Она определила и утверждающий пафос окончательной редакции «Речи» (в отличие от первых ее набросков). Сквозь трагическое ощущение величия и сложности культурного дела прорываются ноты «веселой» уверенности в том, что дело «чиновников, которые собираются направлять поэзию по каким-то

собственным руслам, посягая на ее тайную свободу и препятствуя ей выполнять ее таинственное назначение», — дело обреченное: ведь «испытание сердец поэзией Пушкина во всем ее объеме уже произведено без них» (VI, 167). Именно поэтому и «Речь» завершается *«веселыми истинами здравого смысла»* о том, что искусство есть искусство, и клятвой в верности им *«веселым именем Пушкина»* (VI, 168).

Эта же, по существу, концепция — и в одновременно с «Речью» написанном²³⁸ стихотворении «Пушкинскому Дому». Созданное для альбома, «на заказ»²³⁹, стихотворение вместе с тем глубоко лирично. Его эмоциональный пафос очень близок «Речи». Сквозь предчувствия надвигающейся смерти («уходя в ночную тьму» — III, 337) и живую память о «страстных печалях» прошедших лет прорывается знакомое нам утверждение пушкинских идеалов гармонии и «радости».

В черновиках имеются прокомментированные В. Н. Орловым стихи:

Это — стужа ледохода
В Питербурхе-городке (III, 637), —

отсылающие нас к очень важному для блоковского стихотворения «Пиру Петра Великого».

«Пушкинские начала» метрически представлены здесь (как и в «Снежной маске») не ямбом, а хореем. Но хорей ведет нас теперь не к стихиям «Зимнего вечера» и «Бесов», а к праздничному эмоциональному и интонационному настрою «Пира Петра Великого» (возможно, воспроизводившему традиционный ритмический облик русских переводов гимна Шиллера «К радости»). Метрическая «цитата», интонационно-синтаксический «ход» (например, обилие восклицаний и вопросов) вскрывают родство темы («торжественная» радость жизни). Образ Пушкина создается и перекличками с другими его произведениями. Так, стих:

Не пустой для сердца звук —

это ответ на вопрос Евгения из «Медного всадника»:

...иль вся наша
И жизнь ничто, как сон пустой,
Насмешка неба над землей?

Открыто «цитатен» и «Всадник бронзовый», и зарисовки Петербурга (столь не похожего здесь на Петербург «второго тома», «Страшного мира» или «Возмездия»), и выделенное курсивом: «тайную свободу»²⁴⁰. Все это вместе заставляет воспринимать картину мира в стихотворении как «пушкинскую».

Вместе с тем, однако, Блок рисует не исторического, а современного, «нашего» Пушкина. Достигается это иными средствами, чем, например, в поэзии Гумилева, — не системой временных сдвигов и не созданием некоей ахронной картины. Подобно «Возмездию», Пушкин здесь — выразитель иной, чем современная, культуры, но культуры живой, жизненно необходимой для лирического героя — коллективного «мы» стихотворения:

Дай нам руку в непогоду,
Помоги в немой борьбе!
Не твоих ли звуков сладость

Вдохновляла в те года?
 Не твоя ли, Пушкин, радость
 Окрыляла нас тогда? (III, 377)

Если в поэме «блоковский Пушкин» был связан с проблемами дворянской культуры (ее огромной когда-то роли, ее неизбежной гибели), то теперь «пушкинские начала» культуры понимаются шире, приравниваются к самой культуре и потому сохраняют все свое обаяние «родного для сердца звука». Интимная близость их Блоку подчеркивается условно-поэтическим жанром дружеского послания.

Свойственное молодому Блоку понимание «пушкинских начал» как вечных и неизменных уже очень давно сменилось конкретным, историческим и социальным истолкованием творчества Пушкина. Теперь, когда такой подход подразумевается сам собой, актуализируется другая сторона вопроса. Футуристическое и пролеткультовское вульгарное понимание классовости искусства заставляет Блока подчеркивать те стороны творчества Пушкина, которые остаются «живыми» и сейчас.

Понимание «пушкинских начал» здесь очень близко к «Речи о назначении поэта». Это красота, высокая гармония искусства, пронизывающая картины «пушкинского Петербурга»: гармония мелодий («звоны ледохода», «переклика пароходов»), линий (ср. несколько необычную для Блока «скульптурность» описаний, красоту позы, линии:

Это — древний Сфинкс, глядящий
 Вслед медлительной волне,
 Всадник бронзовый, летящий
 На недвижном скакуне — III, 376)

и, конечно, словесных образов. Облик «Пушкинского Дома» — Петербурга слагается и из пушкинских, и из типично блоковских мотивов, но весь он построен на «отсылках» к тому, что в творчестве обоих художников связано с миром красоты, поэтического идеала (ср., например, характерно блоковский образ «пароходов» в стихотворении «Пушкинскому Дому» и символику кораблей от лирики «второго тома» до «Ты помнишь: в нашей бухте сонной... ср. также использование устойчивого эмоционального ореола слов типа «вдалеке», «дали» и т. д.).

Не менее настойчиво подчеркивается мотив «окрыляющей радости». Красота и «веселость» составляют сущность пушкинского искусства, которое одно в силах «помочь в немой борьбе» и, «пропуская дней гнетущих / Кратковременный обман», поддерживать веру в «сине-розовый туман» грядущего. Итог истории, несущая радость «гармония» (культура), составляет и ее главную ценность, достойную будущего. Таковы последние штрихи сложного, углублявшегося на протяжении всей творческой жизни Блока образа «блоковского Пушкина».

Блок и традиции русской демократической литературы

От автора

В предшествующих выпусках нашего спецкурса¹ читатель получил представление о динамике внутреннего построения поэтического мира Александра Блока до начала 1910-х гг. Последующие годы — время создания основных циклов завершающего «третьего тома» лирики, итоговых поэм, драм и важнейших публицистических статей — венчают творческий путь поэта. Для того, чтобы понять генезис, общественную функцию и самый внутренний строй произведений этого этапа, недостаточно проследить движение в организации поэтических текстов, рассмотренное как бы изнутри блоковского мира. Поэтому на данной стадии осмысления наследия поэта читателю необходимо выйти в мир более широких историко-культурных структур, для того чтобы воспринять поэзию Блока в ее основных внетекстовых связях.

Аспекты, которые при этом нужно учитывать, суть следующие:

- 1) творчество Блока в контексте социально-политической истории России его эпохи;
- 2) творчество Блока в контексте общего движения русской литературы XX века;
- 3) творчество Блока в его связях с предшествующей русской литературной и культурной традицией.

При этом следует иметь в виду, что первые два из названных выше аспектов составляют традиционный предмет внимания исследователей Блока, и в многочисленной «блокиане» (прежде всего, в работах Д. Е. Максимова, В. Н. Орлова, Л. И. Тимофеева, П. Громова, Б. Соловьева и ряда других авторов) читатели найдут обширный материал для осмысления этой стороны вопроса.

Иначе обстоит дело с третьим аспектом. Здесь, несмотря на существование ряда серьезных исследований, читателю, приступившему к самостоятельной работе над спецкурсом, придется столкнуться с нехваткой материала по самым кардинальным вопросам. Особенно это касается связи Блока с реалистической традицией русской литературы. Если отношение поэта к наследию Жуковского, Лермонтова, Аполлона Григорьева, славянофилов, Фета, Тютчева и В. Соловьева получило сравнительно полное освещение в литературе, доступной читателям спецкурса, то о ведущих авторах реалистического направления этого до сих пор еще нельзя сказать.

Эти соображения заставили нас включить в первоначальный план нашего издания, в раздел между рассмотрением творчества конца 1890-х — начала 1910-х гг. и последнего этапа деятельности поэта, обширный экскурс в область творческих связей, существовавших между Блоком и реалистической традицией русской литературы. Хотелось бы подчеркнуть органическое единство этих двух аспектов исследования: без изучения связей Блока с литературной

традицией исследование его поэзии неизбежно приобретет имманентный характер, в результате чего требование не только говорить правду, но и всю правду будет нарушено — утрата контекста неизбежно влечет утрату определенных пластов смысла. Однако и исследование по связям Блока с той или иной формой литературной традиции (а также с тем или иным современным ему литературным лагерем) должно постоянно сопоставляться и с динамикой *внутреннего* поэтического развития. Иначе ощущение единства пути поэта может утратиться и замениться картиной разнообразных «влияний», сближений и отталкиваний. Таким образом, внутренний поэтический мир Блока непонятен вне разнообразных исторических и историко-литературных контекстов, но и изучение этих контекстов и контекстных связей не есть самодовлеющая задача: вне четкого представления о самобытной структуре поэтического мира Блока оно неизбежно распадется на сумму более или менее остроумных разрозненных наблюдений.

<...>

Предлагаемая тема никогда не была предметом специального исследования. В. Гольцев отметил интерес Блока в период статей о народе и интеллигенции (1907 — начало 1909 г.) к традициям революционно-демократической критики². С тех пор основные высказывания Блока на эту тему стали цитировать и анализировать, — однако, как правило, без соотнесения со взглядами поэта на другие явления русской революционно-демократической литературы XIX в. и без прослеживания эволюции воззрений Блока³. Чаше и детальнее других в послеоктябрьской литературе рассматривалась тема «Блок и Некрасов»⁴. Но и она, изучаясь обычно изолированно, утрачивала широкую перспективу и обеднялась. Наша задача — показать, как развиваются представления Блока о передовой, свободолюбивой русской культуре XIX в. как меняются объем и содержание этого достаточно широкого понятия, как эволюционируют оценки Блока по мере его отхода от эстетики символизма и обращения к реалистическому наследию прошлого.

I

В либеральном доме Бекетовых, где прошло детство поэта, внимательно следили за всеми новыми явлениями общественной и культурной жизни России последней трети XIX в. В «Возмездии» Блок биографически точно воспроизведет глубокие связи семьи Бекетовых с культурой «сороковых годов». Ректор Петербургского университета А. Н. Бекетов —

Глава семьи — сороковых
Годов соратник, —

«передовой человек», стоящий «с николаевских времен <...> на страже просвещения», «ярый западник во всем» (III, 315). И хотя дух нового времени — «нигилизм» шестидесятников — во многом чужд семейству, где

...старина еще дышала
И жить по-новому мешала (III, 314), —

однако все здесь было неотрывно и от «нового»: от «нигилистов в косоворотке», от студенческих «беспорядков» и от народовольческого движения. «Дух» дома был пронизан передовой русской литературой эпохи: дед —

человек тургеневского склада («тургеневская безмятежность / Ему сродни» — III, 315; ср. сопоставление деда с Тургеневым в автобиографии 1915 г. — VII, 7—8), знакомый Щедрина (III, 316; ср. в «Материалах к поэме»: «А. Н. Бекетов всегда вместе с Щедриным ездят на заседания Литературного фонда, нанимают карету» — III, 445; ср.: VII, 7). Бабка поэта, Е. Г. Бекетова, как отметит Блок в той же автобиографии, печатала стихотворные переводы в «Современнике» (см.: VII, 9—10). В семье отлично знали и демократическую литературу шестидесятников (бабушка «мастерски читала вслух сцены Слепцова и Островского» — VII, 10) и, по-видимому, народовольцев (ср. упоминание газеты «Народная воля» в «Возмездии» — III, 315). Вообще, Блок, работая над поэмой, детально изучает историю русского освободительного движения 1860—1880-х гг., по-видимому, не только для изображения «фона» жизни «петербургской семьи», но и для более глубокого осмысления фактов самой этой жизни; характерно, что в «Материалах к поэме» конспекты работ по истории и выписки из Салтыкова-Щедрина перемежаются с семейными легендами. И не случайно Блок пересыпает описание жизни семьи цитатами из демократической литературы — вплоть до перефразированного названия статьи Добролюбова «Луч света в темном царстве», становящегося девизом жизни старшей дочери и ее мужа.

Блок выносит из «бекетовского дома» глубокое понимание духа шестидесятых — восьмидесятых годов и, по-видимому, гораздо более широкое знание культуры этой эпохи, чем принято думать (ср., например, отражения «Записок охотника» Тургенева в детской прозе Блока или отмеченное и им самим, и М. А. Бекетовой хорошее знание с раннего детства лирики Полонского, предполагающее знакомство и с ее гражданскими мотивами). Однако, может быть, именно в силу сказанного, формирование отроческих и юношеских взглядов Блока совпадает не с продолжением, а с отрицанием им «бекетовской культуры». И первый этап становления понятия революционно-гражданской литературы у Блока — время ее полного неприятия. Блок в конце XIX — начале XX в., как известно, очень далек от «общественности». Вся область современного, социально активного третируется им как царство «толпы», которому противопоставляется «тишина» индивидуалистического сознания, устремленного к «далеким мирам» (I, 78) — «мирам иным». «Настроение мое <...> отвлеченно и противно всяким страстям толпы», — пишет он отцу 2 мая 1901 г. (VIII, 15). Тема противостояния «толпе» занимает важное место и в «Ante lucem», и в первых разделах «Стихов о Прекрасной Даме». Все это совершенно закономерно порождало чаще пассивное, а иногда и прямое неприятие традиций русской революционно-гражданской литературы XIX в. (более всего — культуры «шестидесятнической»). В набросках статьи о русской поэзии (декабрь 1901 г. — январь 1902 г.) Блок пишет о «шестидесятых годах» как «времени положительного неведения» о сущности жизни и искусства, в письме отцу говорит о кардинальном отличии своего мироощущения от «любых форм» «шестидесятничания» (VIII, 30, 40) и т. д. В этой же статье Блок относит всех участников идеологической борьбы прошлого века: и «глупое государство», и «фанатиков и богохульников», насаждавших «пустые цветы позитивизма», — к «демоническому» и наносному. Подлинными конфликтами ушедшего столетия объявляются не соци-

ально-политические, а те, что связаны с борьбой «грубого либерализма», «либеральной жандармерии» (которая «отличается от консервативной тем, что первая регулируется правом и государством, а вторая — произволом фанатиков и глупцов») — и «аристократов чувства и мысли», жрецов «метафизики и мистики» (VII, 23). Сам поэт чувствует свою связь лишь с этой последней линией русской культуры: 8 февраля 1902 г. он пишет отцу, что, несмотря на наличие «гражданских струй» в современной литературе, его собственные стихи «лишены этих преимуществ» (VIII, 29). Иронически-отрицательное отношение распространяется у Блока в этот период (в отличие от некоторых последующих) не только на публицистику и теории, но и на поэтическое творчество шестидесятников. Так, М. А. Бекетова в полумемуарной статье «Веселость и юмор Блока», рассказывая о том, как юноша Блок однажды «прочел наизусть Некрасовскую „Больницу“», замечает: «Казалось бы, это стихотворение не дает поводов к смеху, но Блок сумел обратить его в стихотворный шарж. Это была своего рода инсценировка, в которой Блок все время подчеркивал скрытую фальшь и либеральный пафос Некрасова. Читая, Блок впадал то в слезливость, то в мелодраматизм <...> Мы все помирали со смеху»⁶

Можно было бы подумать, что позиция Блока полностью совпадает с точкой зрения символистской критики начала XX в. и навеяна ею. Однако это не совсем так. Разумеется, для символизма было довольно характерно отрицательное отношение к традициям революционно-гражданской литературы, и в первую очередь шестидесятичной критики. Оно проявлялось чаще всего в защите традиций «чистого искусства»⁷ и в игнорировании искусства гражданского. Такова позиция символистского журнала «Весы», близкого к символизму «Мира искусства» и др.

Однако от Владимира Соловьева к «младшим символистам» 1900-х гг. протянулась и другая линия, более сложная и противоречивая. Так, сам Вл. Соловьев, с одной стороны, откликнулся на «Последние элегии» Некрасова грубо-несправедливым стихотворением «Поэту-отступнику», а в «Белой лилии» высмеял «утилитарную» эстетику писаревского толка («Песня Кротов»). Однако, с другой стороны, он признавал «гражданскую литературу» 1860-х гг. большим шагом вперед в развитии русского искусства⁸, высоко оценил роль Белинского⁹, с глубоким уважением отозвался о Чернышевском¹⁰ и т. д.

Редактор первого в России символистского журнала «Северный вестник» А. Л. Волынский известен своими резкими нападками на «утилитаризм» шестидесятичной критики¹¹. Он утверждал, что «даже такие знаменитые критики, как Белинский, Добролюбов, Чернышевский, Писарев, не только не стояли на высоте своей задачи, но, отдаваясь ветрам современности, отдаляли русское общество от понимания истинных задач искусства» и создали «публицистическую критику со всеми ее бесчисленными и опасными заблуждениями»¹². По мнению А. Волынского, «критика должна быть выведена на совершенно иную дорогу, должна опираться на идеи философского, а не утилитарно-политического характера»¹³. Воскрешая, таким образом, споры 1860-х гг. и защищая идеи «чистой критики», Волынский, однако, оговаривается, что осуждение его никак не должно распространяться на социально-политические идеи шестидесятников и их общественную деятельность. Пояс-

няя свою позицию, он писал: «Против *жизненных* стремлений этой „эпохи бури и натиска“ я не написал ни единой строки. То, что бродило в жизни и подымало настроение того времени выше ординарного уровня, то, что делалось освободительного, обновляющего <...> навсегда останется положительным вкладом в историю России». Подобно Вл. Соловьеву, Волынский объявляет «практические стремления лучших деятелей той эпохи», несмотря на проповедь утилитаризма, — «идеальными»¹⁴. Волынский, не принявший и не понявший современной ему революционно-демократической литературы (М. Е. Салтыков-Щедрин) и особенно народнической критики (Н. К. Михайловский), вместе с тем очень высоко ценил «блестящий литературный талант Герцена» и «прогрессивное начало» его творчества¹⁵, полную огня и темперамента, «дисгармонически звучащую» поэзию Некрасова¹⁶, «даровитые» и искренние очерки Успенского¹⁷ и другие произведения революционно-демократической литературы 1860—1870-х гг. В большой работе о «Бесах» («Книга великого гнева») Волынский резко осуждает Достоевского за изображение «нигилистического движения 60-х годов» в «уродливо сатирических чертах»¹⁸. «Бесы» — «это ужасающий памфлет» на передовых людей эпохи, «эпилепсический бред под удушающим византийским гипнозом»¹⁹.

Столь же противоречивы и суждения о русской революционно-гражданской литературе и у Д. С. Мережковского — с тем, однако, отличием, что здесь следует говорить о быстрой смене различных взаимно противоречивых концепций. В работе «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1892) Мережковский резко критикует поздненародническую либеральную публицистику (Скабичевский, Протопопов и др.), однако высоко оценивает и критиков-шестидесятников, и Некрасова, и Гл. Успенского. Особенно высока и восторженна оценка Белинского, в кружке которого «впервые начали понимать Пушкина»²⁰, в чьем творчестве наиболее полно, классически отразились принципы «художественного метода в критике», «когда критик превращается в самостоятельного поэта»²¹ и т. д. Позже Мережковский резко «правеет», и с открыто монархических и антидемократических позиций середины и конца 1890-х гг. он обычно старается умалчивать о роли русской демократической литературы, вместе с тем резко выступая против «утилитаризма». В начале XX в., в обстановке революционного подъема, Мережковский, однако, снова меняет оценки. Так, например, в работе о Гоголе Мережковский хотя и утверждает, что в письме Белинского отразилось «первобытное варварство тогдашней русской полемики», но отмечает и его «страшную человеческую правду, искренность», «зерно <...> неотразимой, ужасной для него [Гоголя] правоты»²². В «Новом пути» Д. С. Мережковский публикует два письма к себе С. Я. Надсона, во втором из которых (от 24 июля 1883 г.) содержится высокая оценка В. М. Гаршина («Я встретился и познакомился с Гаршиным. Он произвел на меня очень благоприятное впечатление: кажется, он большая умница и несомненно талантлив») и радостное упоминание «об смягчении участи одного известного писателя Ч.» — Чернышевского²³.

В некрологе З. Н. Гиппиус, посвященном памяти Н. К. Михайловского («Новый путь», 1904, № 2, с. 279—280), не признанные Михайловским символисты пытаются даже изобразить свое отношение к нему и к народничеству

в целом как отношение ищущих новое «детей» к старомодным, но духовно близким «отцам» и «учителям».

Из «новопутейцев» особенно часто обращался к оценке демократического наследия XIX в. В. В. Розанов. Талантливый критик, человек оригинального, парадоксального ума, он слишком быстро и легко менял убеждения и в период реакции полностью встал на «нововременские» охранительные позиции, сочетая их с всегда присущей ему долей беспринципности. До 1905 г., однако, позиция Розанова была иной. Отходя от позднеславянофильских реакционных взглядов конца XIX в. и идя к «мистическому пантеизму», культу природы, Розанов пересматривает отношение к революционно-гражданской литературе. В книге «Религия и культура» (1899) у Розанова впервые, сквозь славянофильство и религиозность, прорываются ноты принятия «шестидесятничества» и по крайней мере попытка найти «великую мысль, на нем почившую»²⁴. Начало рассуждения дышит нелюбовью к «западнику» Белинскому: Розанов пытается противопоставить его якобы этический релятивизм высокой человечности Погодина. Но затем тон повествования резко меняется. Считая «шестидесятничество» наивным, «детским» мирозерцанием, литературу этих лет — «детской литературой», журналы — «детскими садами» и т. д., Розанов, однако, говорит о том, что идеи, внушавшиеся «юношеству» критикой и искусством шестидесятых — семидесятых годов, были высокими и благородными, отличались «свежестью, богатством форм и, главное, чрезвычайной оригинальностью», представляли собой «совершенно новое в всемирной литературе явление»²⁵. В России, где гимназическое и университетское образование отличалось казенной сухостью, культура шестидесятых — семидесятых годов сыграла роль воспитателя юношеского благородства, самоотречения. Высоко оценивает Розанов и личные качества «учителей»-шестидесятников, их честность и преданность делу воспитания «детей». Пытаясь примирить свое еще полуофициозное мышление и идеалы «учителей», Розанов отделяет их как разные фазы воспитания человека: «Мы навсегда сохраним эту школу для нашего юношества <...> Пока без Родины, без Бога, в стороне от нас и наших путей пусть растут наши дети, отдыхают до времени, когда придет их час и позовет их к *труду*»²⁶.

В статьях «Нового пути» отзывы Розанова о шестидесятниках становятся еще сочувственнее. В статье «Шестидесятые годы и утилитарная критика (маленькое возражение Н. А. Энгельгардту на его проект „переоценки ценностей“ лит<ератур>ных)» («Новый путь», 1903, № 2) Розанов хотя и дает совершенно отличную от социал-демократической и демократической оценку революционно-демократического мирозерцания, однако оценивает его высоко как одну из типично русских попыток решить проблему «царства Божия на земле» и как своего рода «религию пользы»: «Шестидесятые годы были такою монотеистическою эпохою, „об одном Боге“ <...> Таким идеалом в шестидесятые годы была „польза“ Но какая польза? Не меркантильная, не польза своего „я“, не польза как сумма удобств жизни. Преподносился взору людей того времени „золотой сон“ будущего <...> который должен настать для всего человечества, и притом разом, и именно материально, вещественно, здесь, на земле»²⁷. И дальше: «Идеал шестидесятых годов был утилитарный, но в каком-то пророческом, священном смысле»²⁸. Неоднократно пишет

Розанов о том, что, несмотря на господство утилитарной эстетики, шестидесятые годы были эпохой высокопоэтической и благоприятствовали развитию искусства: «Шестидесятые годы <...> были <...> пушкинскою эпохою, во вкусе и смысле Пушкина <...> Что в том, что в эти годы спорили против подробностей Пушкина, к тому же непонятного, просто даже не читавшегося в те годы. А между тем чтили-то в шестидесятые годы — по героическим идеалам мудрого и неведомого Пушкина»²⁹; «великая эпоха была истинно поэтическая», и она «подымала крылья художественному творчеству»³⁰. Розанов отмечает высоту этических устремлений шестидесятников («это была деликатнейшая эпоха»)³¹, их роль в развитии русского общества и культуры («в шестидесятые годы положено было veto, и роковое, навсегда, бездне жестоких, бесчеловечных явлений»)³².

Рассмотренные высказывания, взятые вне исторического контекста, каждое в отдельности, могут создать впечатление некоторой близости символистов 1900-х гг. к шестидесятнической традиции — близости, неожиданно контрастирующей с отталкиванием Блока от этой традиции. Однако дальнейшее развитие истории показало, что приведенные выше высказывания имели поверхностный и переходный характер и диктовались подчас тактическими соображениями, изгибами полемической борьбы и не были связаны с сущностью философско-эстетической позиции А. Волынского или «петербургских мистиков». Между тем медленное, напряженное, исполненное борьбы и противоречий движение Блока к некоторым идеям и принципам шестидесятников вытекало из самых коренных и органических особенностей его творческого пути.

Отметим и еще одну сторону вопроса. Чуждый революционно-демократическим идеям ушедшего века, Блок, однако, уже к 1903—1904 гг. (к периоду «Распутий») приходит в неожиданное соприкосновение с другой линией демократической культуры — с поэзией народнического и околонароднического лагеря.

Дело здесь, в первую очередь, в принципиально различном подходе молодого Блока к публицистике и произведениям искусства (в первую очередь — поэзии). Если впоследствии Блок будет искать во всех явлениях культуры сходное (например, «правду» и «цель» в 1907—1908 гг. отражение «музыкального напора» эпохи в 1910-х гг. и т. д.), то пока для него огромную роль играет ценностное противопоставление логического и интуитивно-образного познания. Это не просто воздействие интуитивистских идей, широко повлиявших на символизм в целом. Такое противопоставление глубоко созвучно блоковскому мироощущению этих лет. Поэтому к идеям, даже родственным ему, Блок относится настороженно и холодно³³, а образы даже далекие склонен эмоционально воспринимать как нечто родное — соответственно, резко их переосмысляя.

Однако дело и в другом. Движение символизма от декадентского индивидуализма 1890-х гг. к мистическим утопиям «соловьевства», совершавшееся как раз в годы прихода Блока в литературу, было воспринято им своеобразно. Равнодушный к теоретическим построениям «младших символистов», Блок ищет этический пафос движения. Он раскрывается перед поэтом двояко: как утверждение яркой, гармонически прекрасной личности и как идея борьбы

за некое «объективное», внеличностное, великое по своим целям, «вселенское дело» (I, 275), попытка реализовать «мечту вселенскую» (VII, 48). Для Блока навсегда останется характерной тяга и к яркой личности, и к «высшим», надличностным ценностям. Порой сливаясь, порой противопоставляясь, эти тяготения будут, как правило, довольно отчетливо распределяться в его творчестве каждого периода, относясь к разным граням личности автора или отображаемых «миров». Пока (в 1900—1902 гг.) пафос гармонической личности характеризует стихотворения, исполненные веры в немедленную реализацию мистического идеала, а мысль о «вселенском деле» и подчинении ему личности совпадает с ощущением сложности воплощения этой мечты, с предчувствием «изменения облика», с началом сомнений в близости нового «золотого века». Последние настроения делают созвучными Блоку резко переосмысляемые им мотивы поэзии 1870—1880-х гг. — от отдельных образов лирики Некрасова до Надсона и молодого Минского и Мережковского.

Близость здесь ощущается, конечно, лишь в самом общем — в эмоциональном тоне «печали», в вызванных совершенно разными причинами настроениях скорби, но родство эмоционального настроя становится основанием для смысловых сближений. Противопоставление современной действительности и революционного идеала, лежащее в основе народнической поэзии, Блок сближает с собственным позднеромантическим отрицанием «этой», «земной» жизни как таковой и противопоставлением ей мистического идеала. Соответственно и мучительные сомнения в осуществлении революционных идеалов, мысли об их — пока — неисполнимости:

Мать-отчизна! Дойду до могилы,
Не дождавшись свободы твоей.

Но, вам, борцам, скитальцам без приюта,
Не видеть нив цветущих Ханаана³⁴ и т. д. —

Блок отождествляет с собственными сомнениями в реализации мистической «мечты вселенской» (ср.:

Когда мы воздвигали здание,
Его паденье снилось нам — I, 172;

или:

Кто-то на счетах позолоченных
Сосчитал, что никому не дано,
И понял, что будет темно — I, 248 и т. д.).

Дальнейший ход поэтической мысли Блока в чем-то действительно сближает его с рассматриваемой традицией. В обеих системах чувство неосуществимости идеала не ведет к отказу от него, а порождает настроения героической жертвы, готовности к страданиям и гибели во имя грядущего царства света. «Жрец» «вселенского дела» — отрешенный от мирских соблазнов аскет, обреченный на смерть и заведомо знающий, что мечта его (по крайней мере, при жизни) неисполнима. Такой герой — «неохристианин» — сложно связан с образами народнической и околонароднической литературы. Так, герой стихотворения «А. М. Добролюбов» открыто — через эпиграф из «Легенды» Пушкина — спроецирован на образ «рыцаря бедного». Однако это *совре-*

менный рыцарь. Признак современности, а также равная отнесенность «А. М. Д.» в эпиграфе и к Богородице («Ave, Mater Dei»), и к реальному, живому человеку («А. М. Добролюбову») ведут нас к трактовке «рыцаря бедного» в «Идиоте» Достоевского — к образу «князя — Христа», христианина в *сегодняшнем* мире³⁵ Отсюда, в первую очередь, тянутся нити к героям революционной поэзии, почти всегда ассоциирующимся с образом Христа и первых христиан. К народнической литературе близок и портрет борца, созданный контрастным противопоставлением душевной силы и внешней, физической слабости:

Будто играющий в жмурки
С Вечностью — *мальчик больной*,
Странствуя, чертит фигурки
И призывает на бой.
Голос и дерзок и тонок,
Замысел — детски-высок.
Слабый и хилый ребенок
В ручке несет стебелек.
Стебель вселенского дела... (I, 275)

Такой портрет широко распространен в революционной поэзии — от Крота в «Несчастных» Некрасова:

Рука нетвердая в труде,
Как *спицы ноги, детский голос*
<...> *Великая душа!*
И мертвый сходен он лицом
С убитым молнией орлом —

до такой, например, автохарактеристики С. Я. Надсона:

Мы ж с тобой — *мы бледны и худы.*
Для нас
Жизнь — не праздник, не цепь наслаждений,
А работа...³⁶ и т. д.

Характерно многозначен ключевой образ стихотворения — «стебель вселенского дела». Через мистическую символику он ведет к символике фольклорной — к мифу о мировом дереве, соединяющем (в духе соловьевской утопии «синтеза») землю и небо. Но картина в целом вызывает и иные ассоциации — прежде всего со сказкой В. М. Гаршина «Красный цветок» (безумец, борец за счастье всех, умирает, прижав к груди изломанный цветок).

Наконец, многозначителен и размер стихотворения: хорей пушкинской «Легенды» «переведены» здесь в «некрасовский» трехсложник (дактиль), отношение к которому у символистов, как правило, негативно и, во всяком случае, всегда значимо.

Тема несвершения задуманного, жертвенной гибели борца за «вселенское дело» — одна из важных для цикла «Распутья», — возникая, постоянно влечет круг рассмотренных ассоциаций (ср. особенно: «Я бежал и спотыкался...» — I, 293; «Так. Я знал. И ты задул...» — I, 297; «Молитвы» — I, 316 и др.). В первом из названных стихотворений малозаметная лексическая перекличка с Некрасовым подкрепляется метрической цитатой; борец за «вселенскую мечту» встречает умирающего друга:

На черте горизонта *пугающей*,
 Где скончалась внезапно земля,
 Мне почудился ты — *умирающий*,
Истекающий кровью, как я (I, 293).

Точное воспроизведение метрического (трехстопный анапест), строфического (чередование дактилических и мужских клаузул) и фоико-грамматического (повтор причастий на *-ающ-*) облика известного отрывка из «Рыцаря на час» («От ликующих, праздно болтающих <...> / Уведи меня в стан погибающих...») могло бы быть все-таки и случайным, если бы не систематическое обращение к образам этого стихотворения у Блока начала XX в. Так, в упомянутом выше наброске статьи о русской поэзии Блок пишет о символистах как борцах за «дело любви» (VII, 23), а в первой большой критической статье «Творчество Вячеслава Иванова» (апрель 1905 г.) прямо — в сходном контексте — цитирует «Рыцаря на час», говоря о «чистых филологах» александрийской эпохи: «Стан погибающих за великое дело любви» (V, 8). При всей субъективности такого обращения к традиции, оно свидетельствовало, как мы пытались показать, и об органических (хотя пока что очень общих) связях Блока с поэзией героического подвига³⁷. Ощущение родственности мистического и революционно-героического идеалов сохранится у Блока довольно долго, а в определенные периоды даже усилится. Уже в период полного крушения мистических иллюзий он пишет стихотворение «Сын и мать» (4 октября 1906 г.), выдержанное в образах, во многом близких к лирике «первого тома», но безусловно (хотя и опосредствованно) связанных и с настроениями революционных лет. Тема героического подвига и гибели решена так, что оставляет возможность как мистических, так и иных интерпретаций (ср. описание подвига:

Здравствуй, даль, освобожденная
 От ночной туманной мглы! — II, 109,

выдержанное в духе символики, в равной мере характерной и для «соловьевцев», и для русской революционно-гражданской поэзии). Но переключки с поэтами демократического лагеря (особенно с Некрасовым: ср. образ матери, а также тему «сын воротился умирать», которая в сочетании с «фольклорными» дактилическими клаузулами оказывается сложно сопоставленной со стихотворением «Орина, мать солдатская»; ср. также тему и метр с «Власом») теперь начинают играть несколько иную роль. Они превращаются в своеобразные катализаторы, способствующие восприятию текста в духе именно революционно-гражданском — даже тогда, когда, рассмотренный имманентно, текст не дает для этого особых оснований.

II

Резко меняется взгляд Блока на революционно-демократическую традицию в 1905—1906 гг. Если раньше поэт не принимал никаких отвлеченных построений русской демократической мысли XIX в. и воспринимал как «созвучные» себе лишь некоторые образы гражданской поэзии, истолкованные в достаточной степени субъективно, то теперь водораздел между близким Блоку и чуждым ему сдвигается. В самих революционных и демократических

идеях он слышит глубоко родственные звуки. Правда, это отнюдь не все воззрения революционных демократов. «Шестидесятники» с их материализмом по-прежнему далеки от Блока. Но идеи, в которых господствует пафос *революционного действия*, все чаще его привлекают.

Первое произведение Блока, связанное с восприятием революционно-демократических *идей* прошлого века, — статья «Михаил Александрович Бакунин (1814—1876)», бесспорно, одно из ярчайших явлений блоковской прозы. Выбор имени у Блока далеко не случаен. Туманные, но порой яркие и искренние революционные симпатии многих символистов, при удаленности от идей и борьбы пролетариата, неизбежно вели к «бунтарству», определяя сочувствие анархическим (позже — эсеровским) настроениям. Правда, и тут речь шла не более чем о сочувствии: боязнь реальной жизни мешала большинству «не принимающих мира» активно участвовать в революционной борьбе³⁸. Но и «словесные» обоснования «бунта» (то есть, в обстановке 1905 г., массового революционного движения) весьма любопытны, — особенно потому, что резко отличаются от настроений декадентов 1890-х гг. и от позднейшей позиции большинства символистов.

Достоевский гениально четко и последовательно показал богоборческую, в пределе атеистическую, природу идей «бунта», протеста, несовместимость их с самим существом христианства. Однако открыто охранительная позиция позднего Достоевского смущала многих очень близких к нему по общемировоззренческим посылкам писателей и публицистов. Так, Владимир Соловьев, в «Трех речах в память Ф. М. Достоевского» еще полностью принимавший все политические и тактические выводы писателя, в период сотрудничества в либеральном «Вестнике Европы» пытался доказать, что реакционность автора «Бесов» — нечто внешнее, малосущественное и не связанное с основами его философского и художественного мироощущения. А. Л. Волынский в программной статье «Идеализм и буржуазность»³⁹ утверждает мысль, противоположную Достоевскому: именно идеализм — мировоззрение протестующее⁴⁰. В начале XX в. соединить мистическое мироощущение с настроениями борьбы и «бунта» пытались так называемые мистические анархисты. У Вяч. Иванова читаем: «Можно было бы *разве лишь исторически* пытаться доказать, что мистики вовсе не были анархистами, ни особенно анархисты мистиками». «Случайностям» истории противопоставляется внутренняя логика построения системы: «Мистика, будучи сферой последней внутренней свободы, уже анархия», а «иррелигиозная формула Бакунина „человек свободен, следовательно бога нет“ — формула мистическая»⁴¹. Отсюда — симпатии к Бакунину, сочетающиеся, впрочем, с критикой важнейших сторон его философских («позитивизм») и политических («утопия») взглядов.

Блок, как известно, в 1907 г. (а отчасти и раньше) подверг «мистический анархизм» резкой критике⁴². Однако в 1906 г. поэт, все еще довольно равнодушный к отвлеченным построениям, стихийно сочетает не преодоленный еще мистицизм с формирующимися настроениями протеста, революционного бунтарства. Предложенный Вяч. Ивановым «синтез» не всегда кажется ему искусственным. Вспоминая — уже ретроспективно — о духовной близости с Вяч. Ивановым в 1905 г., Блок считает, что сблизила их именно стихия революции:

...Вином и кровию дыша,
В ту ночь нам судьбы диктовала
Восстанья страшная душа (III, 141).

В драме «Король на площади» Блок сочувственно рисует анархистов как главных противников Короля и существующего строя. Столь существенные для позднейшего творчества Блока образы, как уход из дома, разрушение дома и т. д., также ведут начало от анархических идей разрушения старого мира, одновременно и пугавших и непреодолимо притягивавших поэта уже в 1905—1906 гг.

Его письма и записи 1906 г. сохранили двойственное, колеблющееся отношение к мыслям Вяч. Иванова и Г. Чулкова. Блок боится их догматизма, сразу же прочувствованного поэтом («...чувствую уже, как хотят выскоблить что-то из меня операционным ножиком», — жалуется он А. Белому 3 января 1906 г. — VIII, 146; в письме к В. Я. Брюсову от 25 апреля — предчувствие, что «мистический анархизм <...> мистерии не породит» — VIII, 153; скрытая ироническая цитата из «Короля Лира» о спорах, которые «мистические анархисты» ведут, «вися над безднами»⁴³, — VIII, 154 — противопоставляет серьезность ситуации в стране и суетность либеральных словопрений и т. д.). Однако настроения, лежащие в основе книжки Г. Чулкова «О мистическом анархизме» (СПб., 1906), кажутся Блоку серьезными и близкими: «Все лето думаю о многом, связанном с этой книгой. Прочел, и еще буду возвращаться <...> Вы пишете жестоко и справедливо. Многое попадает прямо в сердце» (VIII, 157—158). Выделив особо слова Г. Чулкова: «Социализм — по счастью — перестал быть мечтой»⁴⁴, Блок поясняет основу своих согласий и несогласий с «мистическим анархизмом»; он приветствует его как путь к «поступкам», то есть революционному действию, и холоден к нему как «учению» (см.: VIII, 158). Поэзией революционной активности дышит и статья о Бакуanine.

Статья «М. А. Бакунин», в фактической части, — рецензия и раскрытие содержания трех только что вышедших, первых в русской легальной печати, брошюр о Бакуanine — В. М. Андерсона, М. Драгоманова и Л. Кульчицкого⁴⁵. Блок, по всей вероятности, не читал еще труднодоступных в России тех лет работ Бакунина⁴⁶, и все высказывания русского анархиста взяты им из указанных брошюр⁴⁷. Понимание Блоком взглядов Бакунина тоже не во всем самостоятельно. В статье сочетаются согласие с концепциями демократически настроенных авторов рецензируемых книг (особенно Андерсона и Драгоманова) и «мистические» толкования анархизма — мысль о борьбе с «позитивистами» как источнике революционного духа Бакунина (см.: V, 34—35), распространенная — без достаточных оснований — и на позднейшие взгляды автора «Бога и государства» и «Antithéologisme»⁴⁸. Близка к почвенническим симпатиям Вяч. Иванова мысль о глубинно русских основах бакунинского «анархического» характера («Бакунин — одно из замечательнейших распутий русской жизни. Кажется, только она одна способна огорашивать мир такими произведениями» — V, 32). Прямое воздействие диалектики Достоевского — рассуждение об «острейших противоречиях» Бакунина («искать Бога и отрицать его; быть отчаянным нигилистом и верить в свою деятельность так, как верили, вероятно, Александр Македонский и Наполеон» и т. д. — V,

34) и его типично русском максимализме⁴⁹ Наконец, не только передача гегельянских взглядов Бакунина, но и отзвуки терминологии Вл. Соловьева и Д. С. Мережковского слышны в размышлениях о старом бакунинском и необходимом новом «синтезе» жизненных противоречий. *«Синтетичность»* взглядов Бакунина *«как-то дразнит наши половинчатые, расколотые души. Их раскололо то сознание, которого не было у Бакунина. Он над гегелевской „тезой“ и „антитезой“ возвел скоропалительный, но великолепный „синтез“ Зайдем огня у Бакунина!»*⁵⁰

Однако общий дух работы вовсе не напоминает статьи Вяч. Иванова или Г. Чулкова. Равнодушный к оттенкам теоретических взглядов Бакунина и их отношения к «мистическому анархизму»⁵¹, Блок воссоздает то основное, что, по его мнению, роднит бакунинский пафос с атмосферой России 1905 г. пламенную революционность. «Информирующие» интонации рецензии отесняются исполненным эмоцией, «вечно новым языком» (V, 35) политических символов. Главный из них — «огонь» («Мы читаем Бакунина и слушаем свист огня. Имя „Бакунин“ — не потухающий, может быть, еще не распылавшийся, костер» — V, 31) — сыграет существенную роль в лирике Блока от стихотворения «Пожар», возможно связанного со статьей о Бакунине, до «мирового пожара» в «Двенадцати». Образ огня, открывающий и завершающий статью, организует ее как художественное единство. Статья в целом выходит из рамок и «мистического анархизма», и тех или иных символистских теорий, и анархизма вообще. Это политически неопределенный (по объективному смыслу — общедемократический), но пламенный апофеоз красоты и мощи революции⁵².

Обращает внимание неожиданное сравнение Бакунина с Вл. Соловьевым: «Как это ни странно — образ его чем-то напоминает образ Владимира Соловьева. Удивительно, что это сходство простирается <...> куда-то в глубь семьи. Мне приходилось слышать немало семейных воспоминаний о Соловьеве и Бакунине: в тех и других звучит одна, может быть, музыка — музыка старых русских семей, совсем умолкающая теперь» (V, 34).

Здесь интересно не столько типичное для Вяч. Иванова и Г. Чулкова сближение мистицизма Соловьева с анархизмом Бакунина и не только постславянофильская идеализация «музыки старых русских семей», сколько смутное еще желание постичь разные грани «максималистского» национального характера. Оно отзовется позже, в статьях о народе и интеллигенции, где Блок покажет внутреннее единство «кроткого» и «бунтарского» облика народа.

От «мистического» панегирика «огню» революции Блок в 1906—1907 гг. идет к отказу от мистики, стремясь понять историко-социальные предпосылки «русского бунта». Но путь этот не был легок. Некоторые грани эволюции Блока при этом (как почти всегда в его творчестве) в публицистике мало или совсем не представлены, зато ярко отражены в лирике.

Революционная тема лирики 1904—1905 гг. возникает и первоначально развивается на фоне центрального мотива блоковской поэзии 1903—1906 гг. — отхода от соловьевства, прощания — то трагического, то иронического — с «высокой» мистикой «первого тома». В этот период в лирике

Блока существуют три типологически и генетически различные трактовки темы революции:

а) отмеченное выше отождествление мистико-утопического идеала с революционным (поэма «Ее прибытие»);

б) осмысление революции как реализации каких-то свойств «мистической повседневности» — реальной жизни, истолкованной, однако, как арена борьбы идеальных — «небесных» и «инфернальных» — сил («Вися над городом всемирным...», «Еще прекрасно серое небо... «В кабаках, в переулках, в извивах...», «Митинг» и другие в цикле «Город» и «Разных стихотворениях» 1903—1906 гг.);

в) навеянный действительностью революционных лет отход от мистики в сторону «просто повседневности», еще не ставший художественной системой Блока, но заметный в ряде стихотворений этих лет.

Если вторая из выделенных групп стихотворений вела Блока к «мистическому реализму» Достоевского и отчасти к Гоголю, а первая, как уже указывалось, характеризовалась сочетанием «соловьевства» с переосмысленными настроениями народнической и околонароднической лирики, то третья прямо и непосредственно связывалась с наследием революционной поэзии. Характерной особенностью блоковской рецепции в этот период является существенное расширение границ рассматриваемого понятия. Кроме лирики Некрасова⁵³ и народнической литературы поэта начинает привлекать связанная для Блока с Пушкиным и поэтами пушкинской поры традиция декабристской и олодекабристской поэзии. О тяготении к ней свидетельствуют, к примеру, тематически образные и метрические переклички первой главы «Ее прибытия» («Рабочие на рейде») с «Пловцом» Языкова⁵⁴; прямые отзвуки пушкинского «Свободы сеятель пустынный...» в блоковском «Я вам поведал неземное...» (16 апреля 1905 г.; II, 169), а «Ариона» — в стихотворении «Оставь меня в моей дали...» (август 1905 г.; II, 78) и т. д. Особенно явна ориентация на вольнолюбивую лирику начала XIX в. в блоковских переводах из Байрона: все уровни стихотворений Байрона, от метрики до системы идейно-образных связей, переданы в этих переводах языком русской поэзии преддекабристской поры⁵⁵.

Из приведенных выше и аналогичных примеров очень четко выявляется специфическая функция вольнолюбивой поэзии начала XIX в. в творчестве Блока. Она связана с темой *политической* свободы и с образом революционера, подчас романтически противопоставленного инертной толпе («Я вам поведал неземное...»). Однако по мере развития революционных событий настроения вольнолюбия начинают у Блока сочетаться с социальной темой народной жизни, а порой и вытесняться ею. Соединенные в современном сознании единым эпитетом «социально-политическая», линии эти для Блока во многом не совпадали: лирика политическая, в частности, была связана с противопоставлением «государство — личность», а социальная — с антитезой «интеллигенция — народ» (так что лирический герой при одном подходе входил в мир авторского идеала, а при другом — резко от него отделялся). Естественно, что и восходили эти линии в блоковском сознании к совершенно разным традициям. Социальная тема вновь, уже на совершенно иных осно-

ваниях, приводит Блока к Некрасову, народникам, а также к творчеству далеких от революции, но демократически настроенных поэтов-«суриковцев».

Новым моментом в поэтическом переживании Блоком рассматриваемых произведений было то, что теперь поэт не переосмысляет их столь резко субъективно. Он стремится проникнуть в объективный, исторический смысл традиции. Тема «маленького человека» и тема народа, еще недавно немыслимые вне их мистической трактовки, теперь становятся, как и у поэтов некрасовской школы, эстетически значимыми сами по себе, в их человеческом, «земном» и вместе с тем высоким смысле. Новый подход определяет и широкие типологические сходства, и прямые воздействия.

Изображение народной (для этого периода — городской) жизни в ее, так сказать, бытовом обличье становится у Блока показом страдания «маленьких людей». Начинается эта линия блоковской лирики с сюжетов, которые с рассматриваемой традицией связаны лишь в наиболее общих чертах (тема страдания и гибели), а в своей специфической трактовке восходят к Достоевскому. Таковы «Последний день», «Обман», «Легенда» и некоторые другие. Характерная особенность таких сюжетов — вмешательство в жизнь героев неземных сил: небесных («Последний день», «Легенда») или inferнальных («Легенда», «Обман»), соответственно спасающих от земного зла или несущих гибель. Как правило, такие стихотворения четко повествовательны: они имеют быстро развивающийся сюжет и нарочито не связаны ни с образом лирического героя, ни вообще с какими-либо эмоционально-лирическими оценками. Такого рода повествовательность родственна многим произведениям «*Urbi et orbi*» Брюсова и одновременно указывает на важность для Блока этих лет прозаической традиции, воспринимаемой как антитеза субъективизма и «лирики». Стихотворениям Некрасова, самые «объективные» сюжеты которых пронизаны четкой оценкой рисуемого, лиризмом, отражающим гуманистическую позицию автора, эта манера письма чужда. Еще дальше она от поэтов некрасовской школы, где «объективно»-сюжетное начало почти всегда размыто лирической стихией отношения, оценки.

Однако вскоре положение меняется. По мере преодоления идеи о мистической природе добра и зла изменяется и типичная для первых «объективных» стихотворений Блока манера повествования. Земному характеру происходящего соответствует возвращение к эмоционально-оценочному изображению мира. Глубоко органичный для поэзии Блока лиризм здесь, однако, не возврат к «уединенному сознанию» лирики «первого тома». Субъективный (лирический, оценочный) момент в творчестве 1905—1906 гг. совпадает со стремлением совместить свою точку зрения с народной. Знаком обращения к народному сознанию для Блока становится язык и стиль фольклора (в повествовательных произведениях — городская баллада, романс)⁵⁶. Так возникают стихотворения «Повесть», «Перстень-страданье» и др.

Нельзя сказать, что такого рода обращение к фольклору прямо ведет к Некрасову или к революционной поэзии 1870—1880-х гг. Стимулированное воздействием «*Urbi et orbi*», оно имело в лирике XIX в. и иные источники (Ап. Григорьев). Но оно во многом все же близко к поэзии Некрасова (ср. особенно произведения типа «Огородника» или «Еду ли ночью по улице темной...»)⁵⁷, и песенной стихии творчества «суриковцев». Посредником между

демократической поэзией XIX в. и Блоком оказывалась также лирика Полонского, «песенность» которой была часто связана с гражданской тематикой («Что мне она: не жена, не любовница...» и др.).

Дело, однако, не только в ориентированности ряда стихотворений «Города» на романс. Выделение в повествовательных и «романсных» произведениях простой и непременно интимной ситуации (в этом смысле — частной, локальной) как метонимического замещения общей (социальной) — характерная черта не только сюжетных стихотворений Некрасова, но и значительной части произведений русской реалистической литературы XIX в. Достаточно вспомнить раскрытие этого рода метонимических образов в статьях Добролюбова «Темное царство» и «Луч света в темном царстве» (структура семьи — отображение структуры общества), а также интереснейшую мысль Р. Якобсона о том, что переход от метафорического стиля к метонимическому сопровождал путь русской литературы от романтизма к реализму. Для Блок-символиста этот путь особенно значим. Следует выделить два признака подобного рода метонимии, особенно важных для блоковской «баллады»:

1) Для символизма (как во многом и для романтизма) характерна тенденция отхода от образа человека как естественной «единицы отсчета» в искусстве. Персонаж произведения может быть и больше, чем человек (двойники как единый герой), и меньше (ср. метонимические персонажи типа «красной свитки»). Метонимичность такого рода широко представлена в поэтике символизма. Реалистическая поэтика, на низших уровнях (лексико-фразеологический) использующая и такую метонимию (наряду, например, с типичной для нее общеязыковой), композиционно строится на совсем иной, которую, в сущности, точнее назвать синекдохой. Опираясь в плане содержания на представление о том, что свойства каждого человека — это свойства группы людей, а взаимоотношения отдельных героев — модель общественных отношений, подобный метонимический подход к миру совпадает с реалистической типизацией. Именно он и становится господствующим в «Повести», «Перстне-страданье» и подобных произведениях;

2) Для лирики «первого тома» такое художественное мироощущение не было совсем чуждым: история лирического «я» и «Девы, Зари, Купины» для Блока (как и для всех поэтов, связанных с «соловьевской» мистикой) имела смысл лишь как отображение мифа о всеобщем, универсальном духовном преображении мира. «Соловьевское» мироощущение тоже порождает «поэтику синекдохи» (единичное обозначает всеобщее), однако с кардинальным смысловым отличием: «замещающее» (образ как выражение) может относиться к ряду земных, эмпирически осязаемых явлений — «замещаемое» (содержание образа) всегда принадлежит миру мистическому. В рассматриваемых балладах такого осмысления образов нет: и локальное, и общее значения образов — земные, отношение этих двух сторон поэтического знака почти полностью покрывается терминами реалистической эстетики — «индивидуальное» и «типическое»⁵⁸

Новое построение образа торжествует в стихотворениях так называемого чердачного цикла (осень 1906 г.). На связь его с традицией некрасовской поэзии указал В. Н. Орлов⁵⁹. Очевидно и значение для этого цикла *раннего* творчества Достоевского⁶⁰. Но и этим вопрос не исчерпывается. Следует

отметить важность для Блока конца 1906 г. еще двух линий русской культуры XIX в.

Прежде всего, в это время Блок переживает увлечение славянофильско-почвенническими идеями, — конечно, как и всегда, не столько в их отвлеченно-«теоретическом» облике, сколько в поэтических, образных отражениях (Достоевский, тенденциозно воспринятый сквозь эту призму Гоголь, Тютчев, Ап. Григорьев, Хомяков). Сквозь призму славянофильства и почвенничества Блок часто будет рассматривать и оценивать произведения революционно-демократической литературы.

Славянофильские тяготения можно было заметить у Блока и раньше. Однако они носили тогда характер чисто эмоциональных отталкиваний от «западного» и тяги к «родному», русскому. Так, в письмах к невесте из Bad-Nauheim'a летом 1903 г. Блок жалуется на «буржуазную, скучную» жизнь Германии, на видимое отсутствие духовных исканий («Немцы „не задумываются“, и все остальные видимые люди тоже. На лицах нет той складки, которая даже у нас на улицах различима. Вот где истинно плоски лица, так это здесь» — VII, 57—58), «деловой», антиэстетический характер существования («страна страшно деловая, сухая. Из роз выглядывают серые лица <...> Нет ни одной хорошей фигуры ни у мужчин, ни у женщин. Женские лица просто на редкость безобразны» — VII, 57). Отношение к Западу становится устойчиво негативным и ироническим⁶¹ В статье «Творчество Вячеслава Иванова» (апрель 1905 г.) Блок пишет о связях Вяч. Иванова (а по сути дела, всего русского символизма) со славянофильской поэзией: «Еще на берегу запеваает он ту песню, которую пели многие кормишки наши — Тютчев, Хомяков, Вл. Соловьев: это песня о родине, вера в ее крепость. Это — религиозно-славянофильская поэзия; конец ее длинной цепи приемлет и Вяч. Иванов, примыкая к хору истории» (V, 12). Как видим, молодой Блок отождествляет именно славянофильство с жизненно важным для него переживанием — любовью к родине, верой в нее. Лишь постепенно придет поэт к иному пониманию патриотизма.

Осенью 1906 г. в статье «Девушка розовой калитки и муравьиный царь» Блок впервые пытается раскрыть эти настроения как систему образов-противопоставлений. Запад изображается как царство «пышного» довольства, красоты, но и замкнутости, скуки, застоя, «романтического» неверия в землю и тяги к небу (парадоксально оборачивающейся мешанством), характеризуется обращенностью в прошлое, исчерпанностью. Одновременно дается и социальная характеристика западного мира — это мир рыцарской в прошлом и бюргерской в настоящем культуры. Западу противопоставлена Россия — ее «безобразное» серое небо и — при внешней нищете и неприглядности — огромный, величественный простор, яркость «простой», близкой к земле («корешку») жизни, «воплощенный», земной характер идеала, непрестанность развития, поэтичность, обращенность в вечность и к будущему. Русская культура представлена «корявым мужичонкой» и «настоящими», «самыми лучшими людьми», живущими в глубинах России — «где-то в тайгах и болотах» (V, 94).

Навеянные более всего жизненными впечатлениями (Bad-Nauheim — Шахматово, 1906) и творчеством Достоевского и Гоголя, образы «Девушки розовой

калитки...» отразили художественную концепцию России и русского национального характера, во многом родственную и славянофильству. Близость эта видна и в так называемом чердачном цикле.

Одно из центральных мест в цикле занимают образы «маленьких людей», обрисованные в традиции славянофильско-почвеннической. Блока привлекает тип «кроткого», молчаливо переносящего страдания героя. Ненастойчиво, но постоянно подчеркивается традиционная обрядность его быта:

В углу горит лампадка (II, 199), —

умиротворенная религиозность и покорность «Отцу»:

Но и в стенах — моя отрада
Лазурию твоей гореть,
И думать, что близка награда,
Что суждено мне умереть...

И в бледном небе — тихим дымом
Голубоватый дух певца
Смешается с тобой, родимым,
На лоне Строгого Отца (II, 197).

И хотя, как увидим ниже, тип «кроткого страдальца» имеет и иной генезис, несомненно, что Блок, заметивший в 1905—1906 гг. «огненное», страшное и притягательное лицо русского народа, на спаде революционной волны начинает приглядываться к «тихим», религиозно-покорным, «христианским» сторонам национального характера (ср. образы «Безвременья» — октябрь 1906 г.). В дальнейшем поэт объединит два «обличья» народа, — тогда и возникнет столь важная для него идея сложного, «оксюморонного», построенного на крайних противоречиях русского характера⁶².

Другая — на этот раз именно поэтическая — традиция, важная для «чердачного цикла», — творчество поэтов-«суриковцев». Оттуда идет уже отмечавшееся стремление свести все коллизии к предельно простым, сочетающим социальные характеристики среды (голод, холод, от которого страдают и гибнут герои) и описания чувств персонажей (любовь, грусть, отчаянье). Отсюда же — ориентация на песню (то есть, по сравнению с романской традицией, некоторое ослабление повествовательности). Общность установки порождает и текстовые переклички (в данном случае, возможно, случайные, поскольку речь идет не о каких-то ярких, специфических совпадениях). Таковы, например, описания холодного зимнего жилища бедняка:

В щели ветер дует⁶³. — Ветер свищет в щель (II, 200).

Особенно многочисленны совпадения характеристик персонажей («она» «чердачного цикла» — швея, как, вероятно, героиня «Перстня-страдания»; ср. «Швейку» Сурикова, «Красные руки» Л. Трефолева), деталей портрета (героиня — худа, бледна, у нее бледные щеки, и — примета, идущая именно от демократической поэзии, а также типичная для Л. Толстого, — постоянно подмечаются руки людей труда: «тонкие», исхудавшие, ловко шьющие — II, 179, 200 и т. д.), а также ситуаций (герой пьет с горя; ср. «На печи лежишь...» Омулевского⁶⁴, «Эй, копейка...» Ив. Брянцева⁶⁵, «Жалоба мастерового», «Горе лютое» или «Ах, пойду ли я...» С. Дрожжина⁶⁶, а также стихотворения

И. Никитина; героиня умирает от голода и холода; ср. «Картинка» Омулевского, «Деревенская идиллия» С. Дрожжина и др.). О том, что перед нами не только совпадение, но и ориентация на определенную традицию, свидетельствуют метрические характеристики цикла. Наряду с нейтральными (в смысле «метрической стилистики») четырехстопными ямбами («В октябре» — метр этого стихотворения Я43, «Я в четырех стенах — убитый...») и восходящими к иной традиции *vers libres* («К вечеру вышло тихое солнце... «Ночь. Город уgomонился...») Блок использует «некрасовские» трехсложники («Окна во двор», «На серые камни ложилась забота...») и вводит такой типично «суриковский» и до сих пор ни разу не привлекавший поэта метр, как трехстопный хорей («На чердаке»).

Любопытны, однако, и отличия цикла от поэтов некрасовской школы и «суриковцев». Так, Блок выключает из цикла конфликты, не поддающиеся социальной интерпретации (например, важный для «суриковцев» мотив безответной любви, столь существенный и для лирики Блока в целом). С другой стороны, однако, Блок и усложняет трактовку образа. Простоте быта и сюжетных коллизий соответствует характер не столь уж простой: герой наделен противоречиями (например, между природной добротой и раздражительной озлобленностью: он

...много портил крови
Знакомым и друзьям — II, 199), —

и разработка этого характера ведет вовсе не к творчеству «поэтов-самоучек», а к «Бедным людям» Достоевского. К тому же и простота цикла имеет, по существу, иную природу, чем в лирике «суриковцев»: это не простота, а *опроченность*, и так она и должна восприниматься. Не случайно собственно «чердачным» стихотворениям в «Собрании стихотворений» Блока предшествуют два, говорящие о *пути* лирического героя и героини к народу, об их нисхождении в мир бедности, «проклятья и труда» («Передвечернею порою...» и «Холодный день»). Эти стихотворения примыкают к позднему (1907—1908) периоду творчества Блока, связаны с проблемой народа и интеллигенции, с традицией Некрасова и позднего Л. Толстого. Но при компоновке цикла Блок совершенно не случайно поставил их перед «чердачными» стихотворениями: они должны пояснить «чердачную» тему, сюжетные ее истоки.

С традицией революционно-гражданской демократической лирики (в противоположность революционно-гражданской декабристской) связана и тема свободы — но свободы как народной «вольной волюшки», и — шире — тема роли народа в истории. Пока она только формируется, но и первые шаги Блока в этом направлении примечательны.

Исследователи уже отмечали связь образно-символической системы одного из наиболее революционных стихотворений этих лет, «Барка жизни встала... с народнической поэзией: «Получившая чрезвычайно широкую известность „Барка“ Клеменца создала броский образ-символ для воплощения мысли о бедственном положении страны и необходимости решительных действий. Россия — барка, посаженная на мель безответственным „правлением“ лоцмана-царя и бар, народ — бурлаки — все эти образы складывались в строй-

ную и впечатляющую картину, в которой данное русским реалистическим искусством обобщение (ср. образы Некрасова, Решетникова, Репина) переведено в символический план. Недаром отзвук образного комплекса этой песни мы находим в творчестве Блока.

Барка жизни встала —

писал в 1904 г. Блок в стихотворении, выражавшем предчувствие грядущей революции⁶⁷. Следует отметить, что обращение к народнической традиции вообще характерно для символистской поэзии предреволюционных лет: так же, как Блок к Клеменцу, относится «Каменщик» В. Брюсова к «Новой тюрьме» П. Л. Лаврова⁶⁸.

За отмеченными исследователем параллелями стоит более общая закономерность. Большинство символов, создавших, как казалось, неслыханно новый, парадоксальный, порывавший с традицией облик поэзии *fin de siècle*, в действительности вовсе не было создано ни декадентами 1890-х, ни «соловьевцами» 1900-х гг. Почти все эти образы широко представлены в русской (и европейской) лирике XIX в., от романтизма до народничества и массовой поэзии 1870—1880-х гг.⁶⁹, хотя «новое искусство» действительно очень существенно видоизменило их значение и — главное — их художественную функцию. Связь символистской и народнической поэзии носила и более близкий характер: обе эти линии русской лирики генетически восходили во многом к романтизму, воскрешая его традиции. Не следует забывать и сыгравшее роль посредника раннее творчество Н. Минского и Д. Мережковского — их гражданскую поздненародническую лирику. Отталкивание символизма от штампов и эпигонства этой поэзии, безусловно, было формой связи — и, в области эстетической, связи глубинной.

Сказанное весьма существенно и для Блока. Родство его первых (периода «*Ante lucem*») произведений с эпигонской постромантической поэзией не вызывает никаких сомнений. Образная система «*Ante lucem*», резко отличаясь от народнической поэзии значениями символов, использует, однако, общие с ней (весьма традиционные) образные комплексы: «ночь ↔ день (утро, заря, рассвет...)», «мрак ↔ свет (солнце)», «зима ↔ весна (лето)», «холод ↔ тепло», «жизнь = море, человек = пловец», «жизнь = дорога, человек = путник», «затишье ↔ гроза, буря» и т. д. и т. п. В отличие от случаев, когда можно говорить о воздействии или каком-то внутреннем родстве, приведенные примеры именно *не специфичны*, не новы и свидетельствуют лишь о вхождении как народнической, так и ранней блоковской поэзии в отмеченные выше значительно более общие художественные и исторические комплексы.

В дальнейшем система образов Блока резко меняется, обновляется. Однако и качественно переосмысленные традиционные символы типа названных выше играют в поэтике «первого тома» весьма существенную роль. Поэтому и осознанное движение — возвращение Блока 1905—1906 гг. к традиции революционно-гражданской лирики 1870—1880-х гг. связано в весьма значительной мере с новым, вторичным переосмыслением давно знакомых символов (ср.: «зима старый мир ↔ весна обновление жизни» — «Тяжко нам было под выюгами...»; «ночь, тьма = реакция ↔ утро, день, свет = революция» — «Сытые», «Сказка о петухе и старушке», «Пожар» и т. д.). Можно

сказать, что если обращение к реалистически-бытовой, жанровой традиции поэзии XIX в. сформировало систему метонимий лирики Блока 1904—1906 гг. то сближение с революционно-народнической традицией (воспринятой сквозь призму лермонтовского романтизма) во многом определило ее метафорически-символический строй.

Разумеется, такое общее сближение стимулировало и прямые воздействия. Кроме указанных в статье Л. М. Лотман, можно отметить, например, появление важных для Блока образов «вольной воли», часто имеющих фольклорную тональность. Ср., например, «Песню матросов» в поэме «Ее прибытие», прославляющую жизнь моряков:

*С ней жизнь вольна,
С ней смерть не страшна,
Она, матушка, свободна, холодна! (II, 52) —*

и «Песню работников» (также связанную с морем) из поэмы П. Якубовича (Мельшина) «Купальская ночь»:

*Поживем раздольной
Волюшкою вольной.
С ней жизнь светла, легка...⁷⁰ —*

и т. д. «Воля» — устойчивый лейтмотив лирики Блока этих лет («Ее прибытие», «Не мани меня ты, воля...», «Прискакала дикой степью...», «Ангел-хранитель» и др.). Значение образа не полностью совпадает с революционно-народнической поэзией (например, включает идущую от символизма апологию безгранично-свободной индивидуальности:

*Да буду я — царь над собой
<...>
Я сам свою жизнь погублю.
Я буду смотреть на Зарю
Лишь с теми, кого полюблю — II, 104;*

ср. в этой связи многозначный эпитет «вольная дева» — II, 165, а также декадентское отождествление «истинной свободы» и смерти — «Митинг»). Однако образ «воли» все же очень тесно с нею связан.

Антитеза «воли» — «тюрьма»⁷¹ Связь образа с народнической традицией (как и с лермонтовской) тем более значима, что с лексикой «первого тома» такой символ полностью несовместим. Теперь же у Блока он часто мелькает — то в своем прямом, предметном значении:

Кто запер свободных и сильных в тюрьму (II, 102), —

то в обобщенно-символическом (тюрьма — жизнь в неволе):

*Кто взманил меня на путь знакомый,
Усмехнулся мне в окно тюрьмы? (II, 75)*

*Вот он, Христос, в цепях и розах
За решеткой моей тюрьмы (II, 84).*

Отсюда же — типичный для народнической поэзии образ «цепей»:

Долго ль будешь лязгать цепью? (II, 86)

За цепи мои и заклятья твои (II, 102) и т. д.

В дальнейшем все эти образы составят целостную поэтическую систему («Ямбы»), глубоко родственную рассматриваемой традиции. Но показательно, что появление идеала «воли» и чувства ненависти к «тюрьме» относится к годам первой русской революции.

III

1907-й — начало 1909 г. резко меняют настроения поэта. Подводя итоги завершившейся революции, Блок напивается настроениями, неудержимо повлекшими его к недавно столь чуждым ему «позитивистам»-шестидесятникам, а также к революционной и демократической поэзии прошлого века. Наиболее важно, что речь идет не просто о количественном возрастании линий творческой переклички: впервые возникает основа или *целостного* сопоставления поэтического мироощущения Блока и системы представлений демократической публицистики и литературы XIX в. Разумеется, такое сравнение обнаружит и кардинальные отличия: Блоку по-прежнему чужды материализм, типичная для «шестидесятников» вера в разум, в прогресс науки, промышленности и т. д. Но теперь настроения поэта противоречиво сочетают отрицание одних существенных сторон воспринимаемой системы и тяготение к другим, не менее важным.

Основа «встреч» Блока с традицией революционно-демократической культуры — рост конкретно-исторических и социальных черт его мирозерцания. Отвлеченно-мистический подход к жизни в период «Стихов о Прекрасной Даме» и внеисторический эстетизм многих произведений 1903—1904 гг. все чаще побеждаются интересом к современности. Локально-историческое и современное у Блока уже не нуждается в сведении к космически-всеобщему: «посюстороннее», «земное» само по себе оказывается жизненно важным и влекущим. В известной записи от 20 апреля 1907 г. он говорит о необходимости считаться «с первой (наивной) реальностью, с психологией и т. д.» и резко осуждает «мистиков и символистов» за то, что они «плюют на „проклятые вопросы“, к сожалению, что «им нипочем, что столько нищих» (З. к., 94).

Главным вопросом современности и оказался для Блока вопрос «о нищих». Иногда центральная антитеза статей 1907—1908 гг. «народ — интеллигенция» раскрывается как отвлеченно-«антропологическое», «толстовское» противопоставление «природы» («стихий»), людей естественного мира — и «культуры», цивилизации, людей мира современного, усложненного, уклонившегося от природной нормы. Такой «антропологизм» также отнюдь не чужд русской революционно-демократической мысли. Однако сквозь него нередко просвечивает и более конкретное, социальное восприятие мира — мысли о делении на «народ» и «господ» и о противоположности их судеб в современной России: «Образованные и ехидные интеллигенты, поседевшие в спорах о Христе и Антихристе, дамы, супруги, дочери, свояченицы в приличных кофточках, многдумные философы, попы, лоснящиеся от самодовольного жира, — вся эта невообразимая и безобразная каша, идиотское мельканье слов <...> А на улице — ветер, проститутки мерзнут, люди голодают, людей вешают, а в стране — реакция, а в России — жить трудно, холодно, мерзко» («Литературные итоги 1907 года», ноябрь — декабрь 1907 г.; V, 211). Соци-

альные противопоставления такого рода глубоко родственны революционно-демократической мысли XIX в. Не случайно и воспринимаются они сквозь призму замечательного Некрасовского стихотворения:

В столицах шум. Гремят витии,
Идет словесная война,
А там, во глубине России,
Там вековая тишина...

В письме матери от 26 октября 1908 г. Блок противопоставляет ведущиеся в Петербурге «разговоры» и «тишину» за городом (VIII, 255—256), а затем эта антитеза становится социальным символом: «в обеих столицах „Российской империи“» «устраиваются словопрения» («Литературные итоги... V, 215), предельно далекие от интересов и сущности народной жизни; поэты «шумели в столицах», хотя Россия им еще не «соблаговолила ответить» («Письма о поэзии», август 1908 г.; V, 281) и т. д. Впрочем, в некрасовскую антитезу Блок внесет существеннейшую поправку: «слова» интеллигентов постепенно начнут противопоставляться не безмолвию, а *делам* народа. Однако это изменение еще больше приблизит поэта к сущности демократического мировоззрения.

Родственной демократической русской культуре XIX в. чертой оказывается и блоковское чувство глубокого социального неблагополучия современной жизни, неизбежности и близости революционных потрясений. Правда, общий облик «невиданных мятежей» перед поэтом раскрывается чаще в грандиозных, не всегда поддающихся однозначно-логическому истолкованию образах-символах, чем в четких социальных характеристиках (отсюда — решающая роль в творчестве 1907—1908 гг. образов типа «гоголевской» тройки⁷² или картин Куликовской битвы). Однако именно теперь ощущение катастрофичности бытия утрачивает отвлеченность, поддерживавшуюся образами Экклезиаста («первый том») и Апокалипсиса (творчество периода первой русской революции), и как никогда тесно связывается с темой социальных перемен.

Внутренняя близость к традиции сказывается и в понимании сил, противостоящих реакции. Это, с одной стороны, «маленький и могучий» человек (З. к., 94) — «человек» как таковой, в светлое начало природы которого Блок верит теперь страстно и постоянно: *...Вот каков человек. Беспомощней крысы, но прекрасней и выше самого прозрачного, самого бесплотного видения. Таков обыкновенный человек. Он не Передонов и не насильник, не развратник и не злодей <...> Он поступает страшно просто, и в этой простоте только сказывается драгоценная жемчужина его духа»* («Горький о Мессине», октябрь 1909 г. V, 384). Правда, общая концепция человека у Блока очень сложна и не укладывается в рамки рассматриваемых традиций: человек Блока — это и романтический падший демон Лермонтова — Врубеля (в горах «залег человек <...> падший Ангел-Демон <...> Проклятую песенную легенду о нем создал Лермонтов <...> Проклятую цветную легенду создал Врубель» — «О лирике», июнь — июль 1907 г. V, 131), и евангельский Христос, и нищенский Заратустра. Да и внутри демократической трактовки природы человека Блок колеблется между толстовским пафосом простоты («в этой простоте только сказывается драгоценная жемчужина его духа») и более историческим подходом, свойственным «шестидесятникам». И все же блоковский Человек через

«Жизнь Человека» Л. Андреева, столь высоко оцененную в статье «О драме» (август — сентябрь 1907 г. V, 186—192), и творчество М. Горького, отношение к которому отделило Блока почти от всех символистов, ведет нас к тому пафосу личности, который был сформулирован в словах Н. А. Добролюбова о «человеке и его счастье» как основной жизненной ценности. Как и революционные демократы (и Л. Толстой), Блок умеет находить «человека» и в «ближнем», и в себе (ср.: VIII, 197 и др.).

Но такой человек для Блока — «простой», «маленький»; «могучий» он лишь как часть целого — народа. Возникает мысль о роли народных масс в истории, ведущая и к Пушкину, и к Толстому, и к революционно-демократической литературе XIX в. Используя «почвеннические» (Ап. Григорьев, Достоевский) идеи о двух русских национальных типах: «кротком» и «хищном», Блок оказывается ближе всего именно к «шестидесятникам». «Кроткий», «христианский» тип (тех, кто «пеньем сладкозвучным сердца погибших привлекают», кто поет о «святой любви») Блок смело отождествляет с забитой и обманутой частью народа: это — «народ православный, убаюканный казенкой, с водкой в церковных подвалах, с пьяными попами» («Стихия и культура», декабрь 1908 г.; V, 358). Ему противостоит другая, лучшая часть нации — пребывающий в тишине, но готовый к мощному взрыву «зачерпывший слой» лавы над жерлом вулкана, те, кто «поют другие песни» — «о литых ножиках» (V, 358, 359). Блок, однако, видит и другое: оба «лика» народа, при внешней противоположности, едины, причем определяющим поведением народа оказывается «разбойничий», бунтарский «клик». «В дни приближения грозы сливаются обе эти песни: ясно до ужаса, что те, кто поет про „литые ножики“, и те, кто поет про „святую любовь“, — не продадут друг друга, потому что стихия с ними, они — дети одной грозы; потому что — земля одна, „земля Божья“, „земля — достояние всего народа“» (V, 359). В письме В. В. Розанову от 20 февраля 1909 г. Блок с еще большей отчетливостью говорит о том, что «концепция живой, могучей и юной России „мужает“ <...> только в сердце русской революции в самом широком смысле, включая сюда <...> молодого мужика, сдержанно раздумывающего думу „все об одном“, и юного революционера с сияющим правдой лицом» (VIII, 277). Уверенность Блока в том, что покорность «мила» только «старому мужику <...> потому что он — уже давно раб» (письмо В. Розанову от 17 февраля 1909 г. VIII, 275), и что «молодому мужику» по пути только с «юным революционером», резкой чертой отделяет Блока от еще недавно близкой ему славянофильской и почвеннической концепции народа-«страстотерпца» и роднит его с традицией революционной мысли 1860-х гг.

Отсюда и еще одна важная линия сближений: отношение к «либерализму», «постепеновству». Понимание революции как стихии, при всей далекости его от «шестидесятнической» традиции, подобно этой последней, подразумевает взгляд на социальные изменения как неожиданные, резкие, *революционные*. Отсюда — критика либеральных «теорий прогресса», глубоко ненавистных поэту, по его собственному признанию (III, 298). В записи от 22 декабря 1908 г., подводившей итоги прений в Религиозно-философском и Литературном обществах по поводу доклада о народе и интеллигенции, мы находим иронически-уничтожающую критику «постепеновства»: «Если черта (между «на-

родом» и «интеллигенцией». — 3. М.) еще не перейдена, то будет перейдена; точно: земная кора еще не отвердела, но отвердеет через 3000 лет (оптимизм)» (З. к., 128). Еще более резка и развернута эта критика в статьях, где Блок прибегает к полемическому приему отождествления либералов и реакции (ср. определение черносотенных «нововременцев» и либеральных «новопутейцев» общей уничтожающей характеристикой — «болтуны» и общим противопоставлением их народной России — V, 211) — приему, идущему именно от критики времен Добролюбова и Чернышевского.

Сходство общественной позиции порождает и родство эстетических исканий. Как ни парадоксально звучит эта мысль, но Блок периода статей о народе и интеллигенции тянется не только к революционности, но и к материалистической эстетике «шестидесятников» (в отличие, например, от Акима Волынского, резко противопоставившего эти две стороны демократических идей 1860-х гг.), причем порой именно в ее самых крайних, «утилитарных» формулировках: Писарев ему значительно ближе, чем Белинский. Типичный для Блока духовный максимализм заставляет его порой отказываться от самого дорогого и заветного — от искусства, от «дирижики» — и ждать «нового» «разрушения эстетики».

Правда, еще от статьи «Поэзия заговоров и заклинаний» (октябрь 1906 г.) идет другая, тоже близкая «шестидесятнической», линия. Борясь с символистским противопоставлением искусства и действительности, Блок выдвигает идеал народного искусства, в котором все цельно и нет противоречий «между человеком и природой» (V, 36), между словом и делом («слово становится делом, обе стихии равноценны» — V, 47), *пользой и красотой*: «В первобытной душе — польза и красота занимают одинаково почетные места. Они находятся в единстве и согласии между собою; союз их определим словами: прекрасное — полезно, полезное — прекрасно» (V, 51). Эта гармония разрушена «цивилизованным» сознанием, и современное, удалившееся от норм народной жизни искусство служит либо «робкой и уединенной» красоте, либо «жесткой и грубой» пользе (V, 52). Но вне такого синтеза бессильны и прекрасное, и полезное, и потому в будущем — революционном и народном — искусстве то и другое «должно быть примирено в чувстве чего-то высшего, чем только красота и только польза» («Генрих Ибсен», октябрь — ноябрь 1908 г.; V, 317). Долг современного художника — стремиться «к той вершине, на которой <...> чудесным образом подают друг другу руки заклятые враги: красота и польза» («Три вопроса», февраль 1908 г.; V, 237).

Мысли о «пользе», об общественной роли искусства пронизывают все статьи 1907—1908 гг. «Вопрос о необходимости и полезности художественных произведений» — это, по мнению поэта, «самый соблазнительный, самый опасный, но и самый русский вопрос» (V, 236; ср. о «русском утилитаризме» в письме Л. Д. Блок от 23 февраля 1908 г. — VIII, 229 и др.). Постановка его была характерна и для русской культуры прошлого века («Вечно проклятым <...> вопросом был „утилитаризм“» — V, 237), и для современности («Перед русским художником вновь стоит неотступно этот вопрос *пользы*. Поставлен он не нами, а русской общественностью <...> К вечной заботе художника о форме и содержании присоединяется новая забота о *долге*» — V, 237). Но Блок пишет не только о равноценности эстетической и социаль-

но-активной роли искусства. Борясь с символистской эстетикой, преодолевая собственные взгляды на искусство начала 1900-х гг., Блок полемически утверждает, что *жизнь выше искусства*:

...я хотел бы,
Чтобы вы влюбились в простого человека,
Который любит землю и небо
Больше, чем рифмованные и нерифмованные
Речи о земле и небе.

(«Когда вы стоите на моем пути... 6 февраля 1908 г.; II, 288—289)⁷³. Противопоставив «цельность» реального бытия и двойственность искусства, Блок мучительно колеблется («ведь жизнь — красота. Как бы, „разрушая“ эстетику, сокрушая двойственность, не убить и красоту — жизнь, цельность, силу, могущество» — «О театре», февраль — март 1908 г.; V, 261). Однако, несмотря на колебания, на понимание мучительной сложности для художника вопроса о красоте, Блок все же утверждает: «Может быть, вся наша борьба есть борьба за цельность жизни, против двойственности эстетики. Это как бы новое „разрушение эстетики“» (там же).

Сблизившись с реалистической (и даже «утилитарной») эстетикой в оценке соотношения искусства и жизни, Блок «пользу» искусства видит в ее правдивости, а правдивость отождествляет с постановкой «жгучих» социальных проблем: «Всякую правду <...> мы примем с распростертыми объятиями <...> Правда никогда не забывается, она существенно нужна <...> Напротив, все, что пахнет ложью или хотя бы только неискренностью <...> мы отвергаем. И опять-таки такое неподкупное и величавое приятие или отвержение характеризует особенно русского читателя» («Письма о поэзии», август 1908 г. V, 278).

И наконец, «польза» и «правда» оказываются неотделимыми от мыслей о народности искусства, которую Блок видит не только в возрождении эстетики фольклора, традиций народного театра («Поэзия заговоров и заклинаний», «О театре» и др.), но и — подобно революционно-демократической критике — более всего в отражении передовых идей эпохи.

Все эти линии объективных сближений поддерживают возрастающий интерес к демократической культуре середины XIX в. Блок постоянно повторяет мысль о глубоком родстве проблем, поставленных передовой литературой прошлого века, и вопросов, волнующих современного человека: «Откройте сейчас любую страницу истории нашей литературы XIX столетия, будь то страница из Гоголя, Лермонтова, Толстого, Тургенева, страница Чернышевского и Добролюбова <...> 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 <...> 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 сороковых годах — Герцен и Белинский, в пятидесятых — Чернышевский и Добролюбов» («Вопросы, вопросы и вопросы», ноябрь 1908 г. V, 334—335)⁷⁴. Круг упоминаемых Блоком публицистов и художников-«шестидесятников» (а также демократов 1840-х гг. и народников) весьма

широк. Так, Блок сочувственно цитирует слова народнического критика Н. К. Михайловского о значении «публицистичности», тенденциозности в искусстве (см.: V, 237), говорит о тяготении Чернышевского-романиста к изображению «заурядных» (то есть не романтически-исключительных) героев (Лопухов, Кирсанов, Вера Павловна — см.: V, 189)⁷⁵. Сочувственны, как правило, почти все упоминания Добролюбова и Писарева. Даже о нелюбимом им Белинском Блок в эти годы часто пишет уважительно, не раз ссылаясь на него.

Еще чаще — упоминания поэтов и прозаиков — демократов. Так, Блок часто цитирует Некрасова (см.: V, 304 и коммент. — 740; ср. о перефразировках из «В столицах шум...» — с. 283; ср. также «некрасовский» фразеологизм «художник и гражданин» — V, 308 и т. д.), ставит начало стихотворения «Я не люблю иронии твоей...» эпиграфом к статье «Ирония» (ноябрь 1908 г. V, 345 и коммент. — 747), говорит об искренней и честной любви Некрасова к России (V, 321) и т. д. Часты и неизменно положительные отзывы о Глебе Успенском⁷⁶. Например, размышляя о центральной для статей о народе и интеллигенции проблеме преодоления разрыва «стихий» и «культуры», о сложности этого преодоления, Блок вспоминал об одном из своих публичных выступлений конца 1908 г.: «Я говорил в Литературном обществе: хочу сказать только не в защиту свою, а своей темы. Она слишком вечна, слишком громадна, слишком не нова. Будто *Толстой или Успенский* не задавали себе тех же проклятых вопросов» (З. к., 125). Не только постановка имени Гл. Успенского рядом с Л. Толстым, но и сам разговор о нем в связи с интимнейшим из волновавших Блока вопросов — весьма характерен. Говоря о необходимости возвращения в искусство правды, Блок опять вспоминает именно о писателях-народниках: «Всякую правду, исповедь, будь она бедна, недолговечна, невсемирна, — правды Глеба Успенского, Надсона, Гаршина и еще меньше — мы примем с распростертыми объятиями, рано или поздно отдадим им все должное» (V, 278). Имя Успенского возникает и в связи с темой истинного патриотизма (см.: V, 321), и в ряде других не менее важных контекстов.

Говоря о писателях-реалистах середины XIX в., Блок характерно отбирает именно те их произведения, которые были наиболее высоко оценены революционно-демократической критикой. Показательны в этом плане упоминания А. Н. Островского. Для молодого Блока Островский — автор «сказочной», фантастической «Снегурочки» (в 1898 г. в любительском спектакле Блок играет роль Мизгиря, летом 1900 г. участвует в проходящих в Боблове репетициях «Снегурочки»⁷⁷, 12 февраля 1902 г. ставит слова Купавы: «Для солнца возврата нет» эпиграфом к стихотворению «Дни безотчетны, ярки краски...» и цитирует их в тексте этого же стихотворения — см. коммент.: I, 601). В статьях 1907—1908 гг. интерес Блока резко переключен на драму «Гроза». Именно ее он называет в числе тех «древних» (см.: V, 256) произведений русской драматургии, которые не только лучше произведений современных авторов, но и достойны войти в репертуар театра будущего. «Гроза» способна удовлетворить эстетические запросы подлинного зрителя — рабочих и крестьян: «Рабочие и крестьяне действительно нуждаются в театре и <...> доказали, что они требуют от театра <...> высокого искусства, как

это явствует, например, из эффекта постановки „Грозы“ Островского» (V, 273)⁷⁸ Постановку «Грозы» в народном театре Блок считает тем «прекрасным мифом, который, как платоновский ἀνάμνησις, отныне предстоит нашим очам» как пример самого высокого, достойного народа искусства (V, 275—276)⁷⁹ А образ грозы в трактовке не только Островского, но и, бесспорно, Добролюбова у Блока становится одним из символов надвигающейся «стихии» — народной революции: «Наши сны близки к действительности <...> И весна наша — поздняя весна, и на небе уж *грозовые тучи*. Слова героини великой символической драмы Островского сбываются, ибо *идет на нас Гроза*, плывет дыхание сжигающей страсти и стало нам душно и страшно» (V, 276; последние слова — реминисценция из монолога Катерины, процитированного на той же странице).

Даже Тургенев, ощущение «либеральной анемичности» которого Блок пронес почти через всю жизнь⁸⁰, в 1907—1908 гг. привлекает поэта. Блок хорошо знал творчество Тургенева с детства⁸¹, перечел его в 1902 г. (см.: З. к., 25; ср. коммент. — З. к., 522). Однако летом 1908 г., в год тургеневского и толстовского юбилея, он вновь обращается к произведениям этих художников. Получив 30 августа, в день именин, в подарок от тетки, М. А. Беке-товой, сочинения Тургенева (ср.: VIII, 261), Блок пишет 18 сентября Г. И. Чулкову: «Перечитываю Толстого и Тургенева. Изумляюсь» (VIII, 254). Близкая мысль — в письме ему же от 4 октября 1908 г. («В деревне начитался я Тургенева и Толстого, много хорошего узнал у них» — VIII, 255). Тургенев (как и Л. Н. Толстой) привлекает его социальной проблематикой. Так, 21 сентября 1908 г. Блок помечает среди других давших толчок его мыслям о народе и интеллигенции произведений «Дворянское гнездо». Любопытен контекст имен, окружающих высказывание об этом романе: «Въезд Лаврецкого в деревню свою. *Добролюбов* о народности. Le vrai grand monde „Воскресения“ Письма Ключева» (З. к. 114) и ставящий Тургенева в ряд писателей, напряженно размышлявших о роли народа в истории и о проблеме «стихии и культуры». «Сложнейшие думы» о русской культуре XIX в. в том числе и о Тургеневе, Блок конспективно фиксирует 28 сентября (З. к., 115; запись от 30 сентября также навеяна творчеством Тургенева — см. ниже). А в статьях о народе и интеллигенции Тургенев постоянно называется в одном ряду с писателями-демократами 1860-х гг.

Итак, налицо и широкий интерес к «шестидесятникам» и народникам-публицистам и художникам, и важнейшие объективные сближения системы блоковских взглядов с революционно-демократической идеологией XIX в. И однако отношение Блока к рассматриваемой традиции — далеко не только позитивное. Оно включает и ряд принципиальных объективных различий, и субъективные отталкивания, противоречивое отношение приятия и отрицания. Именно взгляды Блока на «крайние», наиболее яркие выражения передовой демократической культуры прошлого помогают выявить специфику его позиции, ее противоречивую сложность.

В «шестидесятничестве» Блока интересуют многие аспекты, и в каждом из них его отношение к наследию раскрывается с новых сторон.

1) Блок часто рассматривает всю передовую культуру ушедшего столетия как некое целостное единство, противостоящее черным силам правительст-

венной реакции: «Чья мертвая рука управляла пистолетами Дантеса и Мартынова? Кто пришел сосать кровь умирающего Гоголя? В каком тайном и быстро сжигающем огне сгорели *Белинский* и *Добролюбов*? Кто увел Достоевского на Семеновский плац и в мертвый дом? И когда в России не было реакции?» (V, 302). Таково же понимание русской культуры XIX в. в уже цитированном отрывке из статьи «Вопросы, вопросы и вопросы», где говорится о *всей* передовой литературе XIX в. как горевшей «огнем бескорыстной любви и бескорыстного гнева», боровшейся с «мраком окружающей действительности» (V, 335). Блок часто и нарочито объединяет писателей революционно-демократического лагеря с представителями иных эпох и направлений («Мы не отдадим уже никогда более ни *Пушкина*, ни *Глеба Успенского*»), находит новое «то у *Лермонтова*, то у *Михайловского*» (V, 335) и т. д. И разумеется, этим принципиальным родством с *революционной* по духу культурой XIX в., хранящей «огромную <...> концепцию живой, могучей и юной России» (VIII, 277), «шестидесятничество» Блоку близко и дорого.

2) В качестве органического целого воспринимает Блок передовую русскую культуру XIX в. и тогда, когда противопоставляет ее «модерну» — символистам, которым «нипочем, что столько нищих», которые укрываются от «проклятых вопросов» в эстетизм и культ «собственного „я“» (3. к., 94). Здесь «шестидесятничество» также выступает как направление, наиболее отчетливо выразившее общие тенденции передовой литературы XIX в., — и оценивается очень высоко. Блок отмечает активную, успешную борьбу с реакцией «шестидесятников» — и пассивность современной интеллигенции: «Цвет русской интеллигенции ничего не может поделать с этим мраком и неблагополучием, как он мог, положим, в 60-х годах, бороться с мраком» (3. к. 119, запись от 29 октября 1908 г.). Блок с любовью говорит о «тех блаженных временах, когда в квартире Н. А. Некрасова на Литейном проспекте велись горячие споры в демократическом папиросном дыму и писатели, стоя за конторкой, дописывали очередные главы своих романов для ближайшего номера». Культура «Современника» отчетливо противопоставляется искусству начала XX в. — и «модернизму», и либеральной поздненароднической литературе: «В те времена никто бы не потерпел того модернизма, который завелся в „Русской мысли“, „Образовании“, „Современном мире“, как, впрочем, не потерпели бы ни современного Стасюлевича, ни современного „Русского богатства“» («Литературные итоги 1907 года» — V, 220).

Острополемична по отношению к современной Блоку литературе идея «толстого» журнала. Как известно, символизм противопоставил старому типу русского периодического издания идею «тонкого» журнала или альманаха. Так, в программной статье П. Перцова «Новый путь», открывавшей первый номер издания «петербургских мистиков», автор прямо называет «толстые журналы» типа «Современника», «Русского слова» и «Отечественных записок» отжившими и предлагает заменить их «тонкими», типа западноевропейских *revues*⁸². «Толстые журналы» объявляются малоподвижными, не поспевающими за бурным ростом жизни и критикуются за «упоение безличностью» — то есть, по существу, за единство направления.

Все возражения символистов против демократической прессы были от-
лично известны Блоку. В той же статье он писал: «Толстые журналы, —

говорил мне один почтенный ученый, — порождение эпохи крепостного права, когда помещикам надо было иметь в дальнем имении пухлую книгу, где сказано обо всем» (V, 220). Однако Блок не согласен с таким определением социальной природы жанра «толстого журнала»: он ассоциируется у поэта прежде всего именно с революционно-демократическим «Современником»: «Мечты о журнале с традициями добролюбовского „Современника“» (З. к., 113, запись от 12 сентября 1908 г.) — с четкой программностью, «направлением». ...Жалею только, что „без политики“, знаю, впрочем, что теперь за всякую политику сцапают», — пишет он 14 сентября 1908 г. В. И. Стражеву о журнале «Северное сияние», добавляя: «И все-таки очень мечтаю о *большом* журнале с широкой общественной программой, „внутренними обозрениями“ и т. д. Уверен, что теперь можно осуществить такой журнал для очень широких слоев населения и с большим успехом, если бы... не правительство» (VIII, 253).

Не только периодика, но и вообще все искусство современности противопоставляется прошлому — и опять-таки в первую очередь «шестидесятическому» — как потерпевшее фиаско — вечно живому и нужному для будущего. Мы уже говорили, что «древняя» «Гроза» Островского так же высоко оценивается Блоком, как в свое время Добролюбовым. Но это же можно сказать и о поэзии. Блок пишет о «прежних литературных вечерах», которые проходили под знаком гражданственности: «Они как бы *напоминали* о чем-то, будили какие-то уснувшие струны, вызывали к жизни высокие и благородные чувства» («Вечера искусств»; V, 307). При этом, как и в приведенных выше примерах, в один ряд ставится гражданственная тема «Пророка» у Пушкина и Лермонтова, «сухое и изящное» творчество Ап. Майкова, «торжественные» интонации лирики Полонского, как известно соприкасавшегося с «гражданской поэзией» 1860-х гг., и революционный пафос поэта-петрашевца А. Н. Плещеева и его знаменитого «Вперед! Без страха и сомненья...» (V, 307).

Любопытны и более частные сопоставления искусства прошлого и современного. Так, в записи от 30 сентября 1908 г. читаем: «Заметили ли вы, что в нашей быстрой разговорной речи *трудно* процитировать стихи? В тургеневские времена можно было еще процитировать, даже Михалевич („Дворянское гнездо“) (?), а теперь стихи стали *отдельно* от прозы; все от перемены ритма в жизни. (После чтения „Отцов и детей“»)» (З. к., 115). Мысль эта очень существенна для Блока и проходит почти через все его высказывания об искусстве, завершаясь в статье «Без божества, без вдохновенья». Это антитеза искусства «синтетического», объединяющего поэзию и прозу, и искусства распавшегося, декадентски-раздробленного, где все разделено и обособленно. И опять примером «синтетического» мировосприятия выступает писатель-реалист, во многом родственный «шестидесятичеству».

3) Однако революционно-демократическая культура 1860—1880-х гг. рассматривается не только как часть передового наследия прошлого века. Она — его *особая* часть, противопоставленная другим по ряду существеннейших признаков. Одна из важнейших антитез, в которых раскрывается для Блока специфика «шестидесятичества», — антитеза западничества и славянофильства.

Славянофильские симпатии Блока, как мы видели, оформились к концу 1906 г., то есть *до* статей о народе и интеллигенции. Мысль о кардинальном

значении деления на западников и славянофилов распространяется Блоком и на прошлое русской культуры, и на современность: «Перед нами вопрос мучительный и сложный, для нас — реальный и первый вопрос <...> Вопрос о „западничестве“ и „славянофильстве“, говоря обобщенно, все то море волн, литературных и житейских, над которыми мыслили, скорбели, пели, плакали и умирали подлинные русские люди несколько десятков лет, над которым остановился и наш момент истории» («Письма о поэзии», конец августа — начало сентября 1908; V, 294). Центральный для Блока этих лет «спор о народе и интеллигенции» также, по его мнению, «восходит к исконной и варварской распри между славянофилами и западниками <...> Последний акт этой распри ждет нас впереди, он далеко еще не разыгран» («Вопросы, вопросы и вопросы»; V, 332—333). При этом Блок достаточно ясно связывает свои надежды «на возрождение национального самосознания» с путем «к новому, иному славянофильству без „трех китов“ (или по крайней мере без китов „православия и самодержавия“) и без „славянства“» (VIII, 266; письмо к К. С. Станиславскому от 9 декабря 1908 г.).

Разумеется, как целостная система взглядов: философских, историософских, этических и других — славянофильство не было ни полностью принято Блоком, ни даже особенно глубоко известно ему. Сведения о перипетиях борьбы западников и славянофилов Блок, по-видимому, черпал главным образом из одного (хотя достаточно яркого и подробного) источника — многотомного издания Н. Барсукова «Труды и дни М. Н. Погодина»⁸³

Многие стороны славянофильства остаются ему чуждыми, а то и прямо враждебными («киты» «самодержавия и православия», отрицательное отношение к русскому революционному движению, концепция «кроткого» национального типа и многое другое). С другой стороны, со «славянофильством» Блок отождествляет течения русской мысли, во многом от него отличные, — например, «почвенничество» Достоевского и Ап. Григорьева, безусловно гораздо более близкое поэту, чем концепции К. Аксакова или Киреевских. Мысль о народе как единственно реальной «почве» для исторического и духовного развития России была усвоена Блоком и не раз повторялась в статьях 1907—1908 гг.; современная культура, оторвавшись от народа, потеряла «почву». «Почва или обратилась в трясину, или совсем ушла из-под ног» («О театре»; V, 265); но современные писатели ищут ее: «Многие из них хотят обрести почву» («О современной критике», 1907; V, 206) — и, вероятно, найдут, так как при всей удаленности от народа русская культура всегда характеризовалась страстной устремленностью к нему (ср.: «Для этого нового дела (создания народного театра. — З. М.) есть богатая почва во всех областях русской жизни <...> Такая благодарная „почва“, как ни в одной стране» — V, 159) и т. д. Не связана со славянофильством и во многом противоположна ему важная для Блока мысль о глубинном родстве разных течений русской культуры и др. Вообще, Блок, конечно, обращен не столько к славянофильской публицистике (можно смело утверждать, что революционно-демократическая критика известна ему гораздо шире и глубже), сколько к творчеству художников, так или иначе соприкасавшихся с идеями славянофилов, но организационно с ними не связанных и вполне самобытных: в первую очередь, к творчеству Гоголя, Тютчева, Ап. Григорьева и Достоев-

ского. В чем же видит Блок противоположность славянофильства и западничества и в чем причина его недоверия к последнему?

Причин здесь много. Так, безусловна идущая от мироощущения прежних лет тяга Блока к идеализму, отождествление материализма с позитивизмом, а позитивизма — с буржуазным пафосом «материальных благ». Для Блока решительно неприемлема материалистическая концепция истории, и он с иронией пишет о «той самой истории, которая, говорят, сводится попросту к политической экономии» («Стихия и культура», декабрь 1908 г.: V, 351). Отождествление материализма с буржуазностью — типичная черта и позднего Достоевского, и Вл. Соловьева, и раннесимволистского журнала «Северный вестник» (ср., например, упоминавшуюся выше программную статью «Идеализм и буржуазность», написанную Ак. Волинским и Л. Я. Гуревич), и почти всей символистской критики, начиная с Д. С. Мережковского.

Еще более характерно для Блока отождествление материализма с чуждым поэту рационализмом, догматической логической «системностью», аналитической «дифференцированной культурой» (V, 294) — и тяга к мироощущению интуитивному, органически целостному (ср. «органическую критику» Ап. Григорьева), сохраняющему эмоционально-образное восприятие мира. Здесь Блоку, пожалуй, ближе всего будут предэкзистенциальные воззрения Розанова, ставящего живую жизнь с ее противоречиями выше любых систем. Но взгляды Розанова и объективно, и по субъективному самоощущению также были генетически связаны со славянофильством и почвенничеством. Философскую программу современных «славянофилов» в ее противопоставлении материализму и «рационализму» «западников» Блок находит, по его словам, и в «красноречивом вызове» Д. С. Мережковского: «Мы — вы назнанку <...> ваша область — феноменальное, наша — трансцендентное <...> в вас — Аполлон, в нас — Дионис; ваш гений — мера, наш — чрезмерность... Вы — трезвые, мы — пьяные; вы — разумные; мы — исступленные» («Вопросы, вопросы и вопросы»; V, 333; цитируется предисловие к книге «Le Tsar et la Révolution, par D. Merejkovsky, Z. Hippus, D. Philosophoff, Paris, 1907).

Однако значительно важнее непосредственно-жизненные, неосознанно (а порой и осознанно) социальные притяжения и отталкивания поэта. Не принимающий жизни и культуры современного буржуазного Запада, Блок (подобно Вяч. Иванову и некоторым другим символистским критикам и поэтам) наивно отождествляет славянофильство с истинным патриотизмом и народностью (ср.: «Русь, о которой кричали и пели кругом славянофилы, как корибанты, заглушая крики матери бога» — «Дитя Гоголя», март 1909 г.: V, 378), а западничество — с пораженностью «великим сном — *магией европеизма*» («О реалистах», май — июнь 1907 г. V, 107). Блок считает, что только славянофильство способно разрешить вопрос о своеобразии исторических путей России и самобытности ее культуры (см.: V, 294). «Западничество» же есть забвение основ русской жизни — от XVIII в. когда «русские люди, переряживаясь в чужеземных кукол, хотели забыть что-то», чего, однако, русскому «вовсе не забыть» («Письма о поэзии»; V, 293). В приведенных размышлениях Блока особенно чувствуется, что слова «славянофилы» и «западники» для него не точные историко-культурные термины, а скорее эмоциональные и в достаточной мере субъективные символы (так, к «славя-

нофильству» Блок фактически относит и народнические идеи своеобразия исторических путей России и «хождения в народ», и даже... идеи Л. Толстого).

Смысл этих символов существенно уточняется блоковской попыткой ввести социальные дефиниции, истолковав «славянофилов» как идеологов «народа», а «западников» — как выразителей настроений «интеллигенции». «Начала славянофильства, имеющие глубокую опору в народе, всегда были роковым образом помехой „интеллигентским“ началам: прав был Самарин, когда писал Аксакову о „недоступной черте“, существующей между „славянофилами“ и „западниками“» («Народ и интеллигенция»; V, 324). Отсюда и отождествление с «интеллигенцией» писателей и критиков — «шестидесятников»: в самый разгар увлечения творчеством писателей демократического лагеря Блок называет произведения Щедрина, Белинского, Добролюбова «вкусной *интеллигентской* жвачкой» (З. к., 114), хотя не перестает повторять, что для него «при этом гораздо вкуснее *старая* русская жвачка, чем новая» («Вопросы, вопросы и вопросы»; V, 339).

И здесь начинает проясняться, что понятие «западничества» (как и противоположное ему понятие «славянофильства») у Блока не только перенесено из прошлого в настоящее, но и сформировано его отношением к современности. К «западничеству» он относит все то, что связано в искусстве с модернизмом (ср. в записях о проекте журнала: «Дрянность „западнических“ кампаний („Весы“, мистический анархизм и т. п.) <...> Распроститься с „Весами“ Бойкот новой западной литературы» — З. к. 113), а в политике, мироощущении и «ритме» жизни — со столь ненавистным ему либерализмом, «кадетизмом»: 11 декабря 1909 г., в дни после чтения доклада «Россия и интеллигенция», Блок записывает по поводу реакции на его доклад «западников» Кусковой и Струве: «„Стать выше“ этих кадетов, этой дряхлой и глубокоуважаемой сволочи» (З. к. 123). И уже от «западничества» модернистов и кадетов Блок идет к оценке событий духовной жизни прошлого столетия.

Такой «глобальный» и внеисторический подход порождает внутреннюю противоречивость блоковских концепций. В основе *всех* его построений лежит глубочайшая неудовлетворенность действительностью, чувство неизбежности катастроф, «великого бунта» и ненависть к «постепеновству». Между тем чувство наибольшей близости он испытывает не к идеологам крестьянской революции и близким к ним художникам, а к певцам максимализма «русской души» (Достоевский, Ап. Григорьев). Связанная с общим характером блоковского мироощущения подмена (очень часто — неосознанная) максимализма социальной революции вопросом о *духовном* максимализме и боязнь «западных» путей как «либеральных» заставила Блока парадоксально сближать шестидесятников с «либералами»: а в либеральном (Хомяков, Аксаков 1840-х гг.) и даже реакционном славянофильстве искать силы, родственные народной революции: пафос душевной шири, противоречий и т. д.

В итоге создается глубоко парадоксальная ситуация, когда собственные взгляды, объективно наиболее близкие к «шестидесятничеству», субъективно воспринимаются поэтом как идущие от «славянофильства». Такова, например, важнейшая для статей 1907—1908 гг. концепция народности — отношения к народу в жизни и в искусстве. Блок в этот период развивает мысли о двух

типах подхода к народу: один из них есть точка зрения народа на самого себя, второй — точка зрения на народ идущего к России интеллигента. Первая предполагает здравую и критически-диалектическую «„органическую“ любовь к родным лохмотьям» — любовь без «обожествления», по-народному «требовательную и суровую». Примеры ее Блок находит у Горького («Народ и интеллигенция», ноябрь 1908 г.; V, 321). Второй подход к народности предполагает находимое у Гоголя требование «возлюбить все, что ни есть в России» (V, 325—326). Оценка Блоком этих двух типов отношения к народу очень сложна. Нет сомнения, что самому Блоку, кровно и порой трагически ощущавшему свою причастность именно к «интеллигенции», внутренне очень близок гоголевский путь аскетического отречения «от самого дорогого и близкого», «умерщвления всего себя» для слияния с народом. Но вместе с тем Блок, ценя «народную» точку зрения безмерно выше «интеллигентской», не может не видеть и преимуществ «горьковской» «требовательной любви» — активной, близкой к народной психологии — перед «народолюбием», предполагающим длинный путь самоусовершенствования «для себя» и во многом самому народу чуждый. Критика Блоком «народолюбия» весьма интересна: «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, легенд, заговоров, причитаний <...> печалуются о народе; ходят в народ, идут на казнь и на голодную смерть за народное дело. Может быть, наконец *поняли даже душу народную*, но как поняли? *Не значит ли понять все и полюбить все* — даже враждебное, даже то, что требует отречения от самого дорогого для себя, *не значит ли это ничего не понять и ничего не полюбить?*» (V, 332). Ход рассуждения Блока глубоко родствен критике либерального «народолюбия» революционными демократами-шестидесятниками. В нем отразилось недавнее чтение статей Добролюбова «О степени участия народности в развитии русской литературы» (см.: 3. к., 114 и коммент. — 542), «Русская сатира в век Екатерины», «Собеседник любителей русского слова» (ср. цитату из этой статьи в «Иронии»; V, 347 и коммент. — 747) и др. Бросается в глаза и глубокое внутреннее сходство приведенного размышления со статьей Н. Г. Чернышевского «Не начало ли перемены?» (возможно, только типологическое, так как упоминаниями о чтении статей Чернышевского мы не располагаем). Здесь либеральному восхвалению народа (связанному с неверием в силы народа, со взглядом на него как на «смертельно больного») противопоставляется революционно-демократическая трезвость и суровая правдивость оценок — результат веры в возможность народа «выздороветь», стать активной исторической силой.

Однако, несмотря на такую глубинную связь и на безусловную *генетическую* определенность блоковской точки зрения размышлениями Добролюбова, сам Блок склонен чаще всего находить «правильное» отношение к России у славянофилов (хотя именно там сложность, диалектика подхода чаще снимаются односторонней апологетикой — «любовью ко всему»). Так, он воспринимает гоголевскую любовь к России сквозь призму либерального стихотворения А. С. Хомякова «России», где описание рабской, крепостнической Руси:

В судах черна неправдой черной
И игом рабства клеймена;
Безбожной лести, лжи глестворной,
И лени мертвой и позорной,
И всякой мерзости полна! —

снимается мыслью о ее избранничестве:

О, недостойная избранья,
Ты избрана⁸⁴.

Блок не чувствует того, что противоречия здесь, по существу, отсутствуют, что здесь нет столь близкой ему диалектики подхода к России; сам он в статье «Дитя Гоголя» цитирует это известное стихотворение так, что оно действительно становится глубоко диалектичным: в нем выявляется антитеза «реальной» (сегодняшней) Руси и идеальной России будущего: «Здесь — осталась прежняя хомяковская, „недостойная избранья“ Россия:

В судах черна неправдой черной
И игом рабства клеймена...

Там сверкнуло чудесное видение» (V, 378 и коммент. — 751). Несмотря на романтико-символистский характер антитезы «здесь» и «там», по сути, предложенное здесь отношение к России гораздо ближе революционно-демократической концепции, чем к Хомякову⁸⁵. Но субъективно оно воспринимается как «антизападническое», антилиберальное, *то есть* (по Блоку) славнофильское.

Восприятие революционно-демократической культуры сквозь призму «антизападничества» объясняет и еще одну «загадку» блоковских симпатий и антипатий. Недавний отрицатель «утилитаризма», Блок теперь с неизменной симпатией упоминает Писарева и почти всегда остается холоден к Белинскому, никогда не «разрушавшему эстетики». Более того, по сравнению с высказываниями начала 1900-х гг. отношение его к Белинскому ухудшается.

Блок, по-видимому, читает статьи Белинского в 1902 г. (см.: З. к., 25 и коммент. — 522). Многие мысли критика привлекают его внимание. Так, в сентябре того же года Блок в набросках неосуществленной статьи о русской поэзии ссылается на рассуждения «Белинского о гении и таланте» (в статье о Кольцове — З. к., 43 и коммент. — 526). Очень часто и сочувственно цитируются высказывания Белинского о Пушкине в комментариях Блока к венгеровскому изданию стихотворений Пушкина. Нам уже случалось показать, что статьи Белинского и вообще революционно-демократическая пушкиниана — единственное, не вызывающее у Блока-комментатора устойчиво иронического отношения⁸⁶. Часты и прямые упоминания Белинского, и косвенные ссылки и реминисценции из его статей (например, в статье «Генрих Ибсен» читаем: «Я хотел бы <...> выяснить дух творчества Ибсена, его пафос, говоря привычным языком русской критики» — V, 315); в комментариях к лицейским стихотворениям слова «педантских сомнениях Шевырева» — перефразировка памфлета Белинского «Педант», возможно отразившаяся и в названии статьи «Педант о поэте» и т. д.). В рассмотренной выше статье «Михаил Александрович Бакунин» слова Белинского о Бакуине хотя и нуждаются, по мнению поэта, в переводе со «старого „гуманного“» языка

демократии XIX в. на «вечно-новый язык» революционной символики, однако содержание их становится итоговой сущностью отношения Блока к Бакунину: ими завершается статья.

В статьях 1907—1908 гг. положение меняется. Правда, упоминания Белинского *в ряду других* жертв реакции, представителей передовой общественной мысли остаются неизменно доброжелательными. Однако *отдельные* упоминания Белинского, как правило, полемичны и завершаются резкими словами об «истерическом бранном крике, которым кричал на Гоголя Белинский, „отец русской интеллигенции“» («Народ и интеллигенция»; V, 326).

Причины такой резкой недооценки именно Белинского — при доброжелательном интересе к Добролюбову и Писареву, — видимо, многообразны. Одна из главных — характерный максимализм самого Блока, его «безоглядность», «попиранье заветных святынь»: борясь с «чистой» эстетикой, он смело приветствует «утилитаризм», а идя к «неприятию мира» — легче понимает прямую революционность «шестидесятников», чем стоявшего у ее начала Белинского. Возможно, что на Блока повлияли статьи В. Розанова первой половины 1900-х гг. В отличие от Достоевского, в публицистике («Дневник писателя») и романах которого (особенно в «Бесах» и «Подростке») люди «сороковых годов» рассматривались как духовные отцы «шестидесятников», Розанов резко противопоставляет эти две эпохи русской культурной жизни: «шестидесятники»-утилитаристы — реальные борцы с социальным злом, наложившие «вето», и роковое, навсегда, бездне жестоких, бесчеловеческих явлений»; «люди сороковых годов» — теоретики и «эстеты», далекие от практики социальной борьбы и от «живой жизни»: они «судили обо всем по Шеллингу», «знали наизусть Гете и Гегеля <...> а параллельно детей преспокойно пороли, дома, в школе, в гимназиях»⁸⁷ Розанов высоко оценивает «шестидесятников», особенно Писарева («Ни Добролюбов или Чернышевский, ни даже Белинский не пользовались таким ореолом, не возбуждали такого горячего, страстного энтузиазма, как этот писатель»⁸⁸). Отзывы же его о Белинском значительно более холодны и, главное, всегда пропущены сквозь призму перипетий борьбы западников и славянофилов — фон, на котором всегда рассматривает Белинского и Блок. Наконец, безусловно важно, что Блок 1907—1908 гг. смотрит на Белинского с точки зрения его отношения к духовно очень близкому поэту творчеству позднего Гоголя. Считая «Выбранные места из переписки с друзьями» произведением лишь внешне реакционным, а по сути дела проникнутым духом отрицания, тревоги, предчувствиями великих катастроф и идеями народности, Блок отрицательно относится и к известному письму Белинского.

4) Еще одним существенным противопоставлением, помогающим раскрыть специфику понимания шестидесятничества в статьях Блока, была антитеза дворянского и недворянского начал русской культуры. Блок четко ощущает различие двух этапов становления русского общества: «*Вместо русского дворянства* (то есть Пушкина, Толстого, Тургенева и т. д.) *появился новый класс* <...> как бы его назвать? Назовем, пожалуй, класс фармацевтов <...> (Это с шестидесятых годов, но тогда это называлось — „появлением разночинца в русской литературе“ <...> Какой уж разночинец теперь (то есть нет уже Добролюбова, Решетникова и т. д.), теперь просто пошел „фармацевт“»

(«Вопросы, вопросы и вопросы»; V, 337—338). Приведенное высказывание хорошо раскрывает сущность подхода Блока к разночинцам: противопоставление их художникам-дворянам акцентирует буржуазную в конечном итоге природу их творчества, а противопоставление современным «фармацевтам» — меньшую выраженность в них качества буржуазности. Концепция дворянского и недворянского периодов русской культуры будет уточнена Блоком позднее. Однако уже сейчас очевидно, что буржуазная культура для него — синоним примитивности, упрощенности.

Деление культуры на дворянскую и недворянскую (во многом совпадающее с оппозицией: «люди сороковых годов» — «шестидесятники») у Блока в это время парадоксально сочетает четко социологический (даже наивно-социологический) подход к вопросу, заимствованный у поздненароднической демократической критики начала XX в., и элементы «глобальных», внеисторических обобщений, восходящие к символистской критике и воззрениям предшествующего периода. Так, с одной стороны, Блок склонен считать подлинными разночинцами в литературе лишь критиков и писателей недворянского происхождения и никогда не относит к ним не только, например, Некрасова⁸⁹, но и Писарева. Не случайно, говоря о полемической резкости революционно-демократической критики, порой, по его мнению, переходящей в вульгарность, Блок противопоставляет Писареву Антоновича: «Еще в шестидесятых годах г. Антонович, заменивший в „Современнике“ арестованного Н. Г. Чернышевского, расточал выражения: „ракалия“, „хавронья“, „гнилой бутерброд“, „барский лакей“, „бессовестная рожа“ — по адресу <...> Писарева» («Вопросы, вопросы и вопросы»; V, 340). Идеи «разрушения эстетики» в их писаревском (а также толстовском) варианте Блок (руководствуясь скорее чутьем, чем четкими критериями) всегда отделяет от «примитивности» разночинной культуры. Признаком последней Блок считает «растягивание передвижнических полотен» — *бытовой* реализм, которому противопоставляются более сложные и обобщенные формы отображения действительности (ср. «О драме»; V, 169; там же — сравнение именно по принципу простоты и сложности драматургии «шестидесятника» Островского и Сухово-Кобылина).

С другой стороны, однако, Блок парадоксально склонен считать именно дворянскую (в чем-то параллельную для него «славянофильству») культуру народной, а разночинскую (ассоциирующуюся с «западничеством») — буржуазной. В единую систему взгляды эти были объединены позже.

5) Наконец, в рамках самой демократической культуры Блок, хотя и не всегда последовательно, отделяет собственно «шестидесятников» от народной литературы. Кое в чем «шестидесятники» ему дороже: в них больше привлекающего поэта «максимализма». Но во многих существеннейших чертах «семидесятники» Блоку ближе и понятней. При этом, говоря о людях 1870-х гг., Блок не может не проецировать их настроения на облик современных ему поздненароднических деятелей демократического лагеря. Деятели «Русского богатства» были глубоко заинтересованы выступлениями Блока и отнеслись к статьям о народе и интеллигенции как явлению духовно близкому (в отличие от символистов, как известно критиковавших Блока с позиций либеральных за его якобы реакционность). Сообщая в письме матери от 11 декабря 1908 г. о чтении доклада в Литературном обществе, Блок пишет:

«Всего милее были мне: речь Короленко <...> и очаровательное отношение ко мне *стариков* из „Русского богатства“ (Н. Ф. Анненского, Г. К. Градовского, Венгерова и пр.). Они кормили меня конфетами, аплодировали и относились *как к любимому внуку*, с какою-то кристальной чистотой, доверием и любезностью <...> Венгеров говорит, что на заседании Литературного общества никогда не было такого напряжения» (VIII, 269)⁹⁰. По-видимому, в концепциях народа и интеллигенции «старики» из «Русского богатства» увидели их главный, действительно роднивший Блока с народнической идеологией пафос — критику действительности, соединенную с верой в «стихию». Интересно, что мысль об отдаленности всей, в том числе и «народолюбивой», интеллигенции от народа не шокировала этих людей, реально переживших крах «хождения в народ»; зато она показалась оскорбительной Мережковскому и Г. Чулкову, в чьих туманно-утопических и во многом комнатных устремлениях к «стихии» незнание народа соседствовало с его идеализацией.

Блок тоже ощущает близость поставленных им проблем и народнического мировоззрения. В народниках его, прежде всего, привлекает интерес к крестьянской жизни. С симпатией упоминает Блок о «хождении в народ» (см.: V, 322), называя устремления современных писателей к реальности «чем-то родственным „хождению в народ“ русских интеллигентов» («О современной критике», 1907; V, 206). Слово «интеллигенты» включает, как уже говорилось, двойственное отношение Блока к «семидесятникам»: в нем содержится и указание на устремленность к народу, «народолюбие» — и признание страшной отдаленности от него, «недоступной черты». Но эта же противоречивость роковым образом сближает Блока, в его собственных глазах, со «стариками»-демократами.

Более того, Блок, руководствуясь, как это часто бывает, ассоциациями неожиданными, оригинальными, сближает «народопоклонников» 1870-х гг. (и их продолжателей конца века) с апологетами народа — славянофилами. В этом смысле народники ближе ему, чем «нигилисты» 1860-х гг., и кажутся дальше стоящими от «интеллигентства» и «западничества»: не случайно, отнеся к «вкусной интеллигентской жвачке» прошлого столетия Щедрина, Белинского и Добролюбова, Блок лишь в скобках и под вопросом присоединяет к этому списку Гл. Успенского. Не случайно и то, что именно Успенский в 1907—1908 гг. чаще других писателей цитируется Блоком, и то, что именно в его интерпретации гоголевская тройка входит в творческий мир Блока.

Есть и еще одна причина тяги Блока к народничеству — глубокий интерес к народнической этике. Мы говорили, что тяга Блока к подвигу, жертве, связь лирического «я» с образом Христа глубоко характерны для Блока уже с периода «Распутий», хотя одновременно его еще сильнее привлекает идеал яркой, сильной, гармонической личности. К 1907—1908 гг. это противоречие перерастает в концепцию двух национальных типов («кротко»-христианского⁹¹ и «разбойничьего»), глубоко родственных в своей ненависти к цивилизации и готовности к бунту. Одновременно впервые появляется и стремление соотнести два привлекающих Блока этических идеала в единую систему: этика «гармонической личности» связывается с обликом *народа* (и с возможным

будущим России), а этика жертвы — с образом идущего к России *интеллигента* (и с его *настоящим*, так как Герман «Песни Судьбы» и лирический герой позднего творчества Блока могут сделать выбор лишь между эгоизмом «уединенного» счастья и альтруизмом отказа от счастья, пути к народу; «гармония», равновесие с «целым» пока еще не может быть достигнуто). Такая постановка вопроса об «интеллигенции» и этически, и в следующих из нее практических выводах очень близка именно народничеству (и «почвенничеству»; от славянофильства ее резко отделяет концепция национального характера). Впрочем, здесь мы выходим из мира блоковской публицистики в его лирику и драматургию.

В заключение нельзя не заметить, что многие мысли Блока о революционно-гражданском наследии прошлого века, и в частности о «шестидесятниках», обнаруживают большую связь с символистской публицистикой начала века, чем можно было бы ожидать *a priori*. И принятие «шестидесятых годов», и оправдание духовного пафоса «утилитаризма», и интерес к Некрасову — все это было характерно для позиции «Нового пути» (отчасти уже для критиков «Северного вестника») за несколько лет до появления докладов и статей Блока. Роднит Блока с символистской публицистикой начала века и критика Запада, и симпатии к славянофильству. Вместе с тем сам Блок совершенно недвусмысленно связывает обращение к демократическому наследию XIX в. с критикой «модернизма», символизма и околосимволистских «религиозных исканий». С другой стороны, символистской и близкой к ней публицистикой (В. Розанов, Д. Мережковский, З. Гиппиус, Г. Чулков и др.) статьи о народе и интеллигенции были встречены, как известно, с нескрываемым раздражением. В чем причина этого?

Очевидно, дело в совершенно разной *функции* внешним образом довольно близких высказываний. А она связана с кардинальным различием эпох, исторической ситуации. Мысли В. Розанова, Вяч. Иванова, Д. Мережковского и других высказывались в годы революционного подъема, то есть *до* революции, до начала массовых народных выступлений. В них отражалось общее усиление критики существующего строя либеральной интеллигенцией. Блок писал *после* поражения русской революции, пережив революцию и увидев ее апогей, увидев бунтарское «лицо русской деревни» и поняв (а пока лишь отчасти — и приняв) неизбежность новых «неслыханных перемен». К 1907—1908 гг. подавляющая масса либеральной (в том числе и символистской) интеллигенции была деморализована. Она или утрачивает веру в революцию, приходя к трагическому пессимизму (А. Белый в «Пепле», З. Гиппиус в стихотворениях этих лет, Ф. Сологуб, вернувшийся к «глобальной» безнадежности своего раннего творчества), или «переоценивает ценности», отходя от бунтарских настроений предыдущих лет («вехисты»; В. Розанов, вновь обнаруживший свое «нововременское» лицо; начало «примирения с действительностью» у В. Брюсова, М. Кузмина и др.), либо, наконец, формально оставаясь «не принимающими мира», самой неизменностью своего поведения перед и после революции все больше обнаруживают комнатно-либеральный характер своего отрицания (Вяч. Иванов, Д. Мережковский и др.; надо сказать, что именно эти люди своей «либеральной болтовней» вызывали наибольшее внутреннее отталкивание Блока 1907—1908 гг.). Позиция Блока

этих лет связала его уже не с символистской мыслью, а свидетельствовала о росте демократических настроений и даже порой о социал-демократических симпатиях (см.: V, 211 и др.).

IV

В конце 1900-х—1910-х гг. в поэтическом мирозерцании Блока происходят существенные сдвиги. Подход его к действительности усложняется, впитывает элементы историзма, диалектики. Идеал «стихийной жизни» (никогда не бывший для поэта единственным, но сыгравший заметную роль в творчестве эпохи «второго тома») сменяется историческим идеалом «будущего», мечтой о гармонически сложном человеке «нового века», мыслями о роли искусства⁹².

Разумеется, изменяется и отношение к исследуемой традиции. Возникает новое противопоставление: революционно-демократической *критики*, «теории», отношение к которым у Блока теперь гораздо более критично, чем в 1907—1908 гг., и революционного *искусства*, в первую очередь поэзии, которое становится все более притягательным для него.

В годы реакции растет сила блоковского отрицания «страшного мира», в частности — ненависть к буржуазности, мешанству. Отрицая западную «цивилизацию дредноутов», Блок уже очень далек от однолинейности славянофилов: он считает, что «лучше вся „жестокость цивилизации“, все „безбожие“ „экономической“ культуры, чем ужас призраков — времен отошедших» (VII, 134), интересуется вопросами развития русской промышленности (идеал «Новой Америки»), он уже предельно чужд славянофильским концепциям национального характера. Однако «почвенничество», где мысли о роли национального начала сочетаются с надеждами на всемирно-«мессианскую» роль России, где не подразумевается непременно отрицательное отношение к истории, к развитию промышленности и т. д., а идея сложности, предельной противоречивости национального характера является одной из ведущих, — «почвенничество» Достоевского и Ап. Григорьева кажется ему все более близким. «Рационализм» шестидесятилетнего мировоззрения Блок теперь отвергает решительней, чем в 1907—1908 гг. Духовной, «музыкальной» природе действительности, по Блоку, наиболее адекватным оказывается «стихийный» — образно-эмоциональный и действенный — способ постижения мира. «Простота», когда-то привлекавшая Блока, теперь кажется ему примитивностью. «Человек как таковой», освобожденный от ложных усложнений «цивилизации», вовсе не притягивает поэта: он или скучная абстракция, или «ужас призраков» (именно «страшный мир» обедняет личность, превращая людей в «мертвецов»). Подлинно человеческое всегда ярко, противоречиво и разнообразно (в том числе и национально) специфично, неповторимо.

Особую роль в этом, дисгармоничном и гармоничном одновременно, мире играет искусство — отсюда гораздо более непримиримое, чем прежде, отношение к идеям «разрушения эстетики». «Разрушение эстетики», как и всякое упрощение, — путь к мешанскому примитиву. Напротив, искусство — один из основных хранителей огня истории, противоречий жизни, одновременно губительных и благотворных.

Это новое, диалектическое мироощущение связано с ростом поэта. Но оно, как всякое движение, невозможно без потерь. С весны 1909 г. Блок начинает гораздо ярче, чем прежде, ощущать атмосферу царящей в России реакции. Настроения общественной активности резко спадают, сменяясь чувством безнадежности. Утрачивается чувство ритмов истории. И хотя к 1912 г. это чувство в значительной мере восстанавливается и Блок по-новому верит в неизбежность грандиозных перемен, однако «трагедия безмузыкальности» продолжает волновать поэта (доходя до полной потери в 1916 г. возможности писать). Лишь октябрьские дни возвращают ему чувство «музыки».

Сказанное не могло не отразиться на концепции «шестидесятничества». Наиболее полно отразилась она в статье «Судьба Аполлона Григорьева» (январь 1915 г.). Концепция истории русской культуры, выявившаяся в этой статье, по методу и некоторым выводам тесно связана с речью Блока «О современном состоянии русского символизма» (март — апрель 1910 г.) и статьей Вяч. Иванова на ту же тему. Блок находит в развитии культуры прошлого века «тезу», «антитезу» и «синтез»⁹³ «Теза» — «русская культура пушкинской эпохи» (V, 487), раннее русское возрождение. «Антитеза» — «шумное поколение сороковых годов во главе с В. Белинским, „белым генералом русской интеллигенции“», которым «наследие Грибоедова и Пушкина, Державина и Гоголя было опечатано» (V, 488). «Синтез» — культура «конца прошлого столетия» и начала XX в., периода «нового русского возрождения» (V, 487). «Теза» и «синтез» внутренне близки. Это периоды истинной культуры, понимания ценности «русского зодчества, русской живописи, русской философии и русской поэзии»; это время, когда художники ценятся мерой своего проникновения в общий ход истории, в будущее, умением внять «„подземный ход гад“ и „прозябанье дольной лозы“» (V, 488). «Теза» и «синтез» родственны и устремленностью к созданию культуры народной и национально-русской. Не случайно сама статья завершается картиной «величавой и торжественной до слез» русской жизни: «Это — наше, русское» (V, 519).

Напротив, период «антитезы» — это время утилитарного принижения искусства, сведения всех его задач к «русской общественности и государственности», рассмотрения культуры «под знаком „правости“ и „левости“», с точки зрения сиюминутной, с позиции «твердынь косности» (V, 487, 488). Девизом эпохи Блок считает утверждение, «что сапоги выше Шекспира», принятое (прямо или косвенно) русской критикой от Белинского и Чернышевского до Михайловского и... Мережковского (V, 490). Это время «интеллигентское» (то есть, по смыслу текста, удаленное от народа, «западническое»).

Нетрудно увидеть в статье и выпады против западников, и ту апологию искусства, которая делает для Блока Фета более близким, чем «шестидесятники». Но не забудем, что нападки на «западников» проецируются у Блока на его неприятие буржуазности, а борьба с «утилитаризмом» — на отрицание мещански-примитивного подхода к искусству (ср. статью «Искусство и газета»).

Такой подход ведет к резкому неприятию «людей сороковых годов» (главное противоречие Ап. Григорьева состояло, по Блоку, именно в том, что «человек сороковых годов» боролся в нем с истинным поэтом и «поздним

наследником Пушкина»). Резко пишет Блок о Белинском, считая главной его особенностью поверхностно-«прогрессивную» стандартность оценок («Белинский, служака исправный, торопливо клеймил своим штемпелем все, что являлось на свет Божий» — V, 488) и создание примитивного «интеллигентского „лубка“» (V, 489). В отличие от статей о народе и интеллигенции, революционные демократы 1860-х гг. оцениваются хотя и менее подробно, но в принципе так же, как Белинский (ср.: «Поглумились над Григорьевым в свое время и Добролюбов, и Чернышевский, и их присные» — V, 489; ср. цитату о Добролюбове из писем Ап. Григорьева к Н. Н. Страхову — V, 509). Прямые отрицательные оценки соседствуют с ироническими цитатами и перефразировками. Так, слова о том, что историкам культуры необходимо изучать людей, «личная судьба которых связана не с одними „славными постами“» (V, 488) — перефразировка известного и ставшего уже штампом выражения демократической публицистики и поэзии (ср., например, в стихотворении С. Надсона «На смерть И. С. Тургенева»: «...И нет тебе смены на славном посту»). Говоря о нестандартности биографии Григорьева, Блок пишет, что он умер не «оттого, что был честен» (V, 489—490); это цитата из стихотворения Н. А. Добролюбова «Милый друг, я умираю...» (ср. коммент. — V, 767) и т. д.

Но если одни какие-то стороны демократической культуры XIX в. отталкивали Блока, то другие влекли неудержимо. В его творчестве 1910-х гг. возникают все новые линии перекличек с революционным демократическим искусством прошлого.

Первые воздействия на Блока революционно-гражданской литературы XIX в. связанные с резким переосмыслением традиции (1900—1903), а позже — с *частичным* приближением к ней (1904—1906), сменяются возникновением отношений, основанных на *общем* в мировоззрении и эстетической позиции. Художественное мироощущение Блока последнего предреволюционного десятилетия подготавливает его позицию 1917 г. — принятие революции с «общенародной» точки зрения. Вместе с тем если на третьем из выделенных нами этапов рецепции революционно-гражданской литературы — в 1907—1908 гг. — интерес поэта к традиции отражался преимущественно в статьях и даже в художественном творчестве принимал нередко открыто публицистический или однолинейно-аллегорический («Песня Судьбы») характер, то теперь связи ведут нас в мир лирики Блока — туда, где жизненные и культурные впечатления его преломляются наиболее органично. Разумеется, и теперь не вся революционно-демократическая культура XIX в. в равной мере привлекает Блока. Так, по-прежнему холоден Блок к Добролюбову и другим «шестидесятникам». Зато творчество Некрасова и поэтов-народников приобретает для него особую актуальность.

Первостепенно важным оказывается, прежде всего, бунтарский, резко отрицающий современность пафос автора «Страшного мира». В современной науке уже отмечалось родство поэтической концепции «Страшного мира» и такого стихотворения Н. А. Некрасова, как «Утро». Хотелось бы обратить внимание на некоторые существенные аспекты этого сопоставления.

Родство Блока «третьего тома» с Некрасовым, поэтами «некрасовской школы» и близкими к ней явлениями русского искусства второй половины

XIX в. (от «суриковцев» до народнической лирики) лежит, прежде всего, в сфере эмоциональной. Советские исследователи в борьбе с либеральным литературоведением подчеркнули оптимизм революционно-демократического искусства, порожденный верой в народ, в будущее России. Однако при этом мы иногда забываем, что речь должна идти о жизнеутверждении особого рода. Неразрывная связь революционно-гражданской культуры с полным и бескомпромиссным отрицанием реакционной современности делала этот исторический оптимизм лишь одним из полюсов эмоциональной палитры художников-революционеров (или близких к ним писателей). На противоположном полюсе мы неизбежно находим иные настроения. Некрасов не случайно писал о «музе мести и печали». Рисуя образ современной ему России как мир «великой скорби народной», с одной стороны, мир «уныния» и страдания всех, думающих о народе, — с другой и, наконец, мир, где торжествуют одни бездушные «современники» — буржуа, Некрасов создавал не только в достаточной мере всеобъемлющую картину, но и соответствующий ей эмоциональный настрой лирики. Тема современности как царства горя и слез — характерный признак демократической поэзии второй половины XIX в., от Некрасова и народовольцев до «суриковцев».

Мир, который мне, как гнусность, ненавистен, —

определяет еще в середине века революционно-отрицающее отношение к действительности⁹⁴. «Кошмары, стоны, царство муки», — характеризует реакционную Россию П. Якубович. Изображение «доли горькой» — один из основных мотивов «Сборника новых песен и стихов» Д. А. Клеменца (Женева, 1873). «Цепи», «неволя», «рабство» — символы России в мрачных «Тюремных видениях» Н. А. Морозова и т. д. и т. п.

В иной, но эмоционально во многом близкой форме определяют отношение к миру поэты-«суриковцы». Для них принципиально важно определение своего творчества как «грустного».

Не проси от меня
Светлых песен любви;
Грустны песни мои,
Как осенние дни
<...>
То рыданья души,
Стоны груди больно⁹⁵.

«Песни тоски и страданья», — говорит о своих стихах С. Дрожжин⁹⁶, почти текстуально совпадая с А. Разореновым, писавшим о Сурикове: «Спел ты много песен скорби»⁹⁷.

Не увеличивая числа примеров ввиду их самоочевидности, отметим лишь, что:

а) отрицание современности (и в том смысле удельный вес настроений «неприятия мира») носит в достаточной степени универсальный характер, — и чем революционнее поэт, тем сфера неприятия шире (ср., например, роль образов «уныния» и «печали» у Некрасова и у либерального Никитина);

б) отрицание это эмоционально *предельно обострено*, — и чем революционнее поэт, тем острее его негативные эмоции (ср. «уныние» поэтов-«суриковцев» и тему «ненависти» у Огарева);

в) отрицательному миру сегодняшней России непременно противостоит мир поэтического идеала, связанный с образами будущего. Отсюда — появление мотивов радости, исторический оптимизм. Но только *сочетание* этих двух полярных типов эмоционального настроя создает реальный облик поэзии революционного протеста от декабристов до народовольцев. Он резко отделяет рассматриваемую традицию как от «глобального» пессимизма народнической и декадентской лирики 1890-х гг., так и от «розового» утопизма либеральных «обличений», от «соловьевских» иллюзий младших символистов и от казенного оптимизма охранительной литературы.

Для развития символизма, у истоков своих связанного с народнической традицией, а затем с ее отрицанием, характерно именно то, что эмоциональное отношение к миру в целом резко упрощается. Для каждого этапа эволюции того или иного художника становится определяющим какой-то один тип мироотношения. Так, в 1890-х гг. Минский и Мережковский задают облик «нового искусства» как «унылого» и глобально «неприемлющего мир». Не случайны здесь весьма частые переключки с отрицаемой старшими символическими демократической поздней или околонароднической поэзией. Ср.:

Наши песни, наши стоны
Мы счастливым завещаем, —

у Сурикова⁹⁸ и:

Наши гимны — наши стоны —

в программном стихотворении Мережковского. Затем, в предреволюционные годы, такой «однострунный» пессимизм сменяется не менее однолинейной проповедью нищенской «солнечности». В первые годы столыпинской реакции господствующими временно вновь становятся настроения полного отчаянья и резиньяции, оттесненные в период «кризиса символизма» «примирением с действительностью» и призывом к бодрости, уже полностью утратившими протестующий, бунтарский смысл. К этому следует прибавить, что многие талантливые поэты-символисты вообще сохранили на протяжении многих лет верность какому-то одному настроению (для Ф. Сологуба и З. Гиппиус — это универсальный пессимизм, для Бальмонта 1900-х гг. — «солнечность» и т. д.).

Сказанное может показаться неверным: ведь именно символисты упрекали «гражданскую поэзию» XIX в. в примитивности, а своей задачей считали углубление сферы «художественной впечатлительности». Но даже в той мере, в какой поэзия конца XIX — начала XX в. действительно смогла нарисовать углубленные картины психологических состояний личности (для творчества крупнейших представителей течения такое утверждение будет правильным), — даже в этом случае речь может идти именно об интересе к *тончайшим нюансам* психики и о резком ослаблении *размаха* душевных переживаний, их «амплитуды». Не только всеобъемлющий и «гармонический» Пушкин, но и, казалось

гораздо более разнообразного (построенного на более четких контрастах), чем любой из символистов на каком-то одном этапе своей эволюции.

Единственным поэтом-символистом, унаследовавшим от революционно-гражданской культуры XIX в. ее эмоционально-сложное отношение к миру, был Ал. Блок. Современность в его лирике конца 1900-х — начала 1910-х гг. — тоже царство зла и горя. Здесь с «мирным счастьем покончены счеты», «счастья нет», зато «так много боли и тоски», «грязи, мрака и нищеты» (III, 22, 68, 86, 93). Соответственно изображенному миру окрашиваются и эмоции лирического героя «Страшного мира». Конечно, блоковский «страшный мир», как уже отмечалось в исследовательской литературе, не только историческая характеристика русской реакции: сквозь нее просвечивают и более общие, вплоть до пантеистически-универсальных, концепции мира. Однако образ «страшного мира», безусловно, не только порожден столыпинской реакцией, но и сознательно на нее спроецирован. И чувства боли и гнева, господствующие в поздней лирике Блока, не только пережитки декадентства, но и настроения, глубоко родственные рассматриваемой традиции. Блоковское:

Всю жизнь жестоко ненавидя
И презирая этот свет (III, 93) —

не случайно совпадает с отношением к «миру», декларированным Н. Огаревым.

«Страшному миру» у Блока, как и в гражданской поэзии XIX в., противостоит мир радости и счастья. Однако он отнесен в далекое будущее. Как и в революционной лирике, в поэтическом мире Блока — два будущих времени⁹⁹ Ближайшее будущее — то, с которым может быть соотнесена жизнь героя и его современников, рисуется в таких же или еще более мрачных тонах, чем современность:

Как часто плачем — вы и я —
Над жалкой жизнью своей!
О, если б знали вы, друзья,
Холод и мрак грядущих дней! (III, 62)

Однако и такое разделение на ближайшее будущее, которое ужасней современности:

...На сердце темней
И в грядущем еще безнадежней, —

и на далекую «пору прекрасную», в которую «жить <...> не придется ни мне, ни тебе», мы найдем не только у Некрасова, но и в предшествующей и последующей революционно-гражданской литературе.

Общность структуры эмоций — важный признак родства сопоставляемых систем. Однако родство их, разумеется, этим не ограничивается. Содержание «ненавистного» мира тоже оказывается очень близким. Блок «третьего тома» гораздо отчетливее, чем прежде, видит социальные контрасты мира. В его «страшном мире» есть «бедные» и «богатые», есть голодные «дети в Париже» и «нищие на мосту зимой» (III, 39, 93)¹⁰⁰ Правда, изображение зла у Блока отличается от революционно-демократической традиции и сближается с Гоголем и Достоевским тем, что зло предстает чаще всего не как социальный

фактор, а как «муки» внутренние («унижение» бедного, «муки совести» думающего о народе лирического героя). Однако в ряде стихотворений «Ямбов» на первый план выдвигается именно социальная тема («Да, так диктует вдохновенье... и др.). Да и вообще социальное и нравственное зло не противостоят друг другу (как это порой бывает, например, у позднего Достоевского). Оба они — порождения современности. Речь идет лишь о том, что «униженность» личности для Блока — самое страшное выявление «страшного мира».

Зло современности проявляется и в том, что она «искажает» человека, извращает его прекрасную природу. Такое представление — центральное для всего демократического искусства XIX в. Но интересно, что некоторые образы Блока ведут нас ближайшим образом именно к рассматриваемой традиции. Так, исследователи уже обращали внимание на сложность отношения к современности в стихотворении «Грешить бесстыдно, непробудно...», связывая изображение героя в нем с традицией Достоевского. Однако описания типа:

Пройти сторонкой в божий храм,
Кладя в тарелку грошик медный,
<...>

Поцеловать столетний, бедный
И зацелованный оклад.

И воротясь домой, обмерить
На тот же грош кого-нибудь,
И пса голодного от двери,
Икнув, ногою отпихнуть (III, 274) —

имеют и иную параллель. «Кулак» И. С. Никитина совершает точно те же действия:

На перекрестке помолился
На церковь; нищей поклонился,
Откуда, чья она, — спросил,
И грош ей в чашку положил
<...>
И, вся шерсть, на рубль украл¹⁰¹.

Сходным образом рисуется и более крупный мошенник Пучков; он —

Глядел смиренником и был
О чести строгий проповедник:
Не кушал рыбы по постам,
Молился долго по ночам,
На церковь подавал грошали и т. д.¹⁰²

И если мотивация поступков героя у Блока действительно гораздо ближе к концепции национального характера у Достоевского, чем к наивному психологизму и наивному морализаторству Никитина, то воздействие манеры жанрово-бытовых описаний на поэта безусловно. При этом сами «жанр» и «быт» оказываются усвоенными гораздо органичнее, чем в период первой русской революции. Теперь они неразрывно входят в общую концепцию

Универсальность, полнота отрицания «страшного мира» венчается у Блока богоборческими образами. И здесь он тоже идет в русле революционно-гражданской культуры. Исследователи отмечали связь богоборческих мотивов стихотворения «На смерть младенца»:

...Я подавлю глухую злобу,
Тоску забвению предам.
Святому маленькому гробу
Молиться буду по ночам.

Но — быть коленопреклоненным,
Тебя благодарить скорбя?
Нет. Над младенцем, над блаженным
Скорбеть я буду без тебя (III, 70) —

с монологами Ивана Карамазова о детях и о «возвращении билета на бессмертие»¹⁰³. Однако Блок, тонко чувствовавший Достоевского, конечно, знал и его болезненно-двойственное отношение к образу Ивана. Лирический герой «третьего тома» в своем богоборчестве *безусловно* совпадает с блоковским отношением к «небу». И в этом он ближе не к Ивану Карамазову, а, например, к лирическому герою стихотворения П. Лаврова «Предопределение» («Нет, Бог не милосерд...»), говорящему почти те же слова, что и герой «Братьев Карамазовых», но совпадающему с бунтарским богоборчеством автора:

Прибавить радости, убавить всем страданья
Единой каплею он не хотел — не мог
<...>
Не захотел затем, что *плач детей* и стоны
*Необходимый звук в гармонии миров*¹⁰⁴.

Такого же рода настроения Блок мог найти и у Бакунина, и во всей почти поэзии русского «бунта».

Глубоко родственны Блоку 1910-х гг. и мысли о том, что протест — единственно мыслимый мост между настоящим и «далеким днем» свободы. Концепции Блока «третьего тома» в существе своем революционно-максималистичны.

Как и в демократической поэзии XIX в., тема борьбы связана с двумя рядами образов: с образами «бунтующего» народа и с образами протестующего интеллигента.

Образ революции, как известно, у Блока неотделим от представлений о стихии. Но, противопоставляя «стихийничество» пролетарским концепциям роли народа в истории, не следует забывать, что источник его — в мировоззрении и творчестве революционных демократов. На народную «стихию» (именно в такой ее словесной формулировке) возлагали надежды не только Бакунин и революционеры 1870-х гг., но и — в той или иной мере — все деятели второго этапа русского освободительного движения.

Отсюда — образ «бунта» как *природной* стихии. Описание революции в народнической поэзии:

Из скрытых жизни *родников*
Течет предвечное движение

<...>

Оно волнует мысль народа,
Как буря спящий океан.

Народ восстанет — кору гнета
Прорвет, разметет, как вулкан!

<...>

Огонь святой любви к свободе
Всегда силен, всегда живуч,
Всегда таится он в народе,
Как под землею скрытый ключ!¹⁰⁵ —

находит яркие параллели у автора «Ямбов»:

...Под землей струи
Поют (III, 90)

...Пока великая гроза
Все не смела в твоей отчизне (III, 93);

ср. также привлечший Блока еще в период статей о народе и интеллигенции образ «Грозы» Островского, а также образы «зачерепевшей лавы», землетрясений и т. д.

Дело, конечно, не в воздействии именно данного — неярко и почти наверняка неизвестного Блоку — стихотворения, а о значительно более существенном факте. Вся образно-символическая система «Ямбов» глубоко родственна символам демократической революционной (вплоть до раннего М. Горького) поэзии XIX в. В обоих случаях мир поэтического идеала сближен с миром природы и, с другой стороны, в мир природного включаются «стихии» народных движений, общественных «катаклизмов»¹⁰⁶, столь же «естественных», как «грозы», «бури» и извержения «вулканов». Такая система взглядов сложилась у Блока уже в статьях 1907—1908 гг. В «Ямбах» она стала одной из основ поэтической структуры цикла. Однако народное восстание — не только стихия, но и сфера приложения человеческой активности, воли. С этим кругом представлений в революционно-демократической поэзии связана и символика «рудокопа», добывающего то ценное, что есть в природе:

Иной рудокон не исчез, не потух —
Незримый, но слышимый, повсюдный, всесильный,
Народной свободы таинственный дух
<...>

Он роется мыслью, работает словом... и т. д.¹⁰⁷

Образ этот (с сохранением тех же оттенков значений: «преобразование стихии», «тайное добывание ценностей человеческой жизни и т. д.»)¹⁰⁸ отразился, с известными вариациями, в «Ямбах» и поэме «Возмездие». Правда, здесь присутствуют связи и с иной традицией (например, с отмечавшимися в науке влияниями образов Ибсена), и они иногда господствуют. Но все же мотив тайной («подземной») работы во имя будущего счастья:

Так точно — черный бриллиант
Спит сном неведомым и странным
В очарованьи бездыханном,

Среди глубоких недр — пока
В горах не запоем кирка (III, 96)

или:

Угль превращается в алмаз.
Он, под киркой трудолюбивой,
Восстав из недр неторопливо,
Предстанет — миру напоказ (III, 303)

(ср. также несколько иной образ каменолома в поэме «Соловьиный сад») порожден той же системой виденья мира и теми же мыслями о соотношении стихии и воли, что и у Огарева и Некрасова.

Параллелен «рудокопу» и символический образ «кузнеца», преобразующего стихию. Для Блока это, конечно, в первую очередь, пушкинский образ («Полтава»). Но в развернутый символ он превращен именно революционной поэзией (ср., например, «Думу кузнеца» Д. А. Клеменца). Ср. у Блока, опять-таки с преобладанием ибсеновских образов, мотивковки в «Возмездии» и символический вопрос:

Кто меч скует? (III, 301) —

обращающий нас к проблеме человеческой активности.

На скрещении демократической апологии стихии народа (ср. блоковское: «Народ — венец земного цвета» — III, 88) и мыслей о роли волевого начала возникает образ революционера — организатора «стихий». Однако, как и в демократической поэзии XIX в. его показ связан у Блока с кругом иных, чем при изображении народа, проблем.

Поэтизация «разумного эгоизма», столь существенная для публицистики и прозы «шестидесятников», в лирике 1860—1880-х гг. отразилась значительно слабее¹⁰⁹. От декабристов к Некрасову и поэтам-народникам протянулась другая линия — апологетизация революционной жертвы.

Мы уже говорили, что в период статей о народе и интеллигенции тема жертвы связывалась у Блока с образом идущего к народу интеллигента. В 1910-х гг. она становится одним из аспектов облика *лирического героя* «третьего тома» (сложно сочетающимся с тягой к гармонии, расцвету личности).

Соотнесенность героя Блока и революционной поэзии 1860—1880-х гг., конечно, не следует упрощать. Образ «я» как поэта-пророка революции встречается лишь в «Ямбах». Только в этом цикле лирический герой говорит о себе (и то не всегда):

Мы на стенах читаем сроки (III, 90);
Я верю: новый век взойдет
Средь всех несчастных поколений (III, 96) —

и только здесь поэт-«я» прямо обращается к народу:

Эй, подними свой верный молот,
Чтоб молнией живой расколот
Был мрак, где не видать ни зги! (III, 86) —

или:

Гроба, наполненные гнилью,
Свободный, сбрось с могучих плеч! (III, 87) —

прямо совпадая с характерной для революционной лирики поэтикой призыва:

Хищников алчных ненужное бремя
С плеч поскорее долой!¹¹⁰ и т. д.

В большинстве произведений 1910-х гг. лирический герой Блока, даже на вершинах «неприятя мира», не становится борцом. Он может лишь «грядущего не видя, / Дням настоящим молвить: „Нет!“» (III, 93). Но одна из важнейших примет этого героя — поиски путей к Родине и «новому веку». Это ставит его в сложные отношения к «целому» (народ, нация). *Тип этих отношений* во многом близок к отношению борца и народа в революционно-гражданском искусстве XIX в.

Блок чувствует, что путь к новому для его героя невозможен без разного рода «уходов», «отказов», разрывов с прошлым (понимаемых чаще всего в духе позднего Толстого). Но поэзия ухода из мира «красивых уютов» ассоциируется с пафосом жертвы. Не случайно путь к «родине суровой» у Блока уже с 1907 г. связан с образом Христа (ср.: «Осенняя любовь» — II, 263).

Сочетание богоборческого (или атеистического) и антиклерикального пафоса с апологией Христа, понимаемого как жертвующий собой за народное дело революционер, — характерная черта революционной и демократической культуры XIX в. (ср., например, знаменитые слова А. Желябова о его отношении к церкви, религии и к образу Христа). Для молодого, радикально настроенного Ап. Григорьева Христос — «сын толпы и демагог». Даже далекий от настроений борьбы и протеста Никитин истолковывает Христа как «жертву» во имя свободы:

Я знаю, этот день придет, —
На жертву отданный народу,
Твой сын божественный умрет,
Умрет за общую свободу!¹¹¹

В творчестве поэтов-народников так понятый образ Христа — один из центральных:

Мой Бог — Бог страждущих, Бог, обогранный кровью,
Бог-человек и брат с небесною душой!¹¹²

(ср. стихотворение П. Лаврова «Рождение мессии», «Молитву» П. Якубовича, произведения Н. Минского 1870—1880-х гг. и др.). Именно такое сочетание богоборчества («На смерть младенца», образы демона), ненависти к церкви и обрядности («Не спят, не помнят, не торгуют...») — и отождествления всего высокочеловеческого с Христом находим и у Блока. Тема Христа и жертвенного героя связана в лирике «третьего тома»:

1) С мотивом отверженности:

И пусть другой тебя ласкает,
Пусть множит дикую молву —
Сын человеческий не знает,
Где приклонить свою главу (III, 246).

Такой мотив есть и у революционеров-народников, но еще больше типичен он для образа Христа у демократических «поэтов-самоучек». Не случайно Блок перефразирует те же строки Евангелия, которые отразились в стихотворении И. Сурикова «Сиротой я росла...», ставшем популярной народной песней:

Есть у птички гнездо,
У волчицы дети, —
У меня же ничего,
Никого на свете¹¹³.

2) С темой гибели. Символом ее в революционной поэзии XIX в. становился терновый венец:

И терн кровавый, терн суровый,
Как змей обвился вокруг чела¹¹⁴.

Но придет он, я жду, вдохновенный пророк,
На челе его будет терновый венок¹¹⁵.

У Блока этот символ — в характерно преображенном виде «венчика из роз» — появится в «Двенадцати». Но тему жертвы («Соловьиный сад») и жертвенной гибели («Роза и Крест») мы часто встречаем уже в его творчестве 1910-х гг.

3) С настроениями отказа от счастья, с мыслями о позорности «уединенной» радости среди всеобщего страдания:

Забудь, забудь о страшном мире,
Взмахни крылом, лети туда...
Нет, не один я был на пире!
Нет, не забуду никогда! (III, 92)

Пускай зовут: Забудь, поэт!
Вернись в красивые уюты!
Нет! Лучше сгинуть в стуже лютой!
Уюта — нет. Покоя — нет (III, 95).

Этот мотив особенно роднит Блока с революционно-гражданской (особенно народнической) традицией, где он встречается постоянно:

Покуда на свете есть слезы
И покуда царит непроглядная мгла,
Бесконечно постыдны заботы и грезы
О тепле и довольстве родного угла¹¹⁶.

Спокойное счастье преступно и ложно,
Когда кругом безотрадно-темно¹¹⁷.

Отсюда — совпадение поэтических мотивировок, настроений (чаще всего объективно-типологическое). Например, в стихотворении П. Якубовича «Рассеян мрак — завеса поднята...» и в блоковском «И вновь — порывы юных лет...» сходным образом противопоставляются юношеские иллюзии о счастье и зрелое сознание —

Что умерла о счастья мечта¹¹⁸;
Но счастья не было и нет.
Хоть в этом больше нет сомнений! (III, 144) —

причем отрицание счастья связано не с настроениями резиньяции, а с радостным ощущением причастности к общей жизни:

Идем бороться, мыслить, жить¹¹⁹.

И все уж не мое, а наше,
И с миром утвердилась связь!

4) Наконец, образ жертвующего собой Христа имеет в рассматриваемой традиции один, особо важный, специфический поворот, близкий Блоку. Если Христос — революционер, то борьба священна. Так возникают образы «святой мести», «священной злобы» и т. д. Строки Якубовича:

А ты, о сердце поколения,
Как яд, носившего в крови
Святую жажду искупленья

...Оскорбленное до боли
В мечте заветнейшей своей¹²⁰ —

опять-таки оказываются удивительно созвучными блоковским «Ямбам»:

И все, как он, оскорблены
В своих сердцах, в своих певучих.
И всем — священный меч войны
Сверкает в неизбежных тучах (III, 96).

«Святой яд» «искупленья» — образ, в традиции которого возникает «святая злоба» поэмы «Двенадцать». А связанный с этой же линией Христос — борец и мститель у Блока превращается в «сжигающего Христа» (III, 248), а затем в Христа «Двенадцати».

Поздняя лирика Блока органически вписывается в рассматриваемую традицию и своей «светлой» стороной — многими существенными сторонами поэтического идеала. Здесь и противопоставление мрачного «сегодня» и еще более страшного «завтра» — радостному «далекому дню» всеобщего счастья. Здесь и отождествление мира всеобщего счастья с темой молодости, юности (как и ряд названных выше, тема эта пропущена сквозь призму ибсеновской символики сравнения: «Юность — это возмездие» и образной системы «Строителя Сольнеса»). Но мысль о революции как юности широко распространена и в русской публицистике XIX в. — и в реакционной (презрительное — «мальчишки»), и в прогрессивной (от иронических откликов на нападки охранительной прессы и обвинений царского правительства в детоубийстве¹²¹ до поэтизации юности и превращения образа в символ борьбы за справедливость¹²²; ср. Тургенев: «Первая любовь — та же революция. Молодость стоит на баррикаде, высоко вьется ее красное знамя...»).

Блок уже в 1907—1908 гг. отождествляет юность и революцию (ср. в знаменитом письме к В. Розанову: «Современная русская государственная машина есть, конечно, гнусная, слюнявая, вонючая старость, семидесятилетний сифилитик, который пожатием руки заражает здоровую юношескую руку. Революция русская <...> — юность с нимбом вокруг лица. Пускай даже она не созрела. пускай часто *отрочески* не мудра, — завтра возмужает» (VIII, 277). Именно в кругу этих представлений зарождаются важнейшие для

Блока 1910-х гг. символы юности-возмездия (поэма «Возмездие»), а также образы «юноши веселого» — гражданина «нового века» в «Ямбах».

Мир будущего представляется Блоку, как и демократически настроенным поэтам XIX в. миром всеобщего, то есть *народного*, счастья:

Народ — венец земного цвета,
Краса и радость всем цветам:
Не миновать господня лета
Благоприятного — и нам (III, 88).

Положение народа — главный показатель ценности общества, а его страдания — основное обвинение против «страшного мира»:

В голодной и больной неволе
И день не в день, и год не в год.
Когда же всколосится поле,
Вздохнет униженный народ? (III, 88)

Доколе матери тужить?
Доколе коршуну кружить? (III, 281)

Так возникает тема настоящей и будущей Родины — как известно, одна из основных для позднего Блока. В литературе уже указывалось на значение преемственности этого образа Блока от темы России в творчестве Некрасова, Достоевского, Тютчева и в славянофильской поэзии¹²³. Мысль эта совершенно справедлива, но сама возможность включить в один ряд Некрасова, «почвенников» и славянофилов свидетельствует, что для Блока речь шла о концепции достаточно общей, «снимающей» такие, например, кардинальные различия, как вера в народную «стихию»-бурю или идеализация «кроткого» национального типа. Образ России и русского народа во всех названных традициях (революционно-демократической, славянофильской и «почвеннической») объединяется в поэтическом сознании Блока такими признаками, как:

1) Патриотизм, мотив любви к Родине. Очевидно, что в творчестве Некрасова, поэтов демократического и революционно-демократического (в том числе народнического) лагеря мотив этот получил не меньшее развитие, чем в славянофильской и почвеннической культуре. Подчеркивание в образе России значений: «самое дорогое», «самое близкое» — и взгляд на родину как цельный и живой организм определили единство линии от некрасовского «Родина-мать» к блоковскому «Русь моя, жена моя»;

2) Тема любви к *сегодняшней, далекой от совершенства* России — «нищей России» Тютчева, «недостойной избранья» (Хомяков) — также, конечно, отнюдь не только «почвенническая». Любовь к нищей, измученной Родине — один из основных мотивов и поэзии Некрасова, и всей демократической культуры XIX в.:

Красотой, довольством, счастьем
Сторона цветет чужая,
Но милей в своих лохмотьях
И слезах страна родная¹²⁴.

Блоку были особенно близки и многие частные повороты темы, например столь типичный и для революционно-гражданской традиции образ страдающей женщины (важнейший, впрочем, и для Достоевского и Тютчева). Так,

не раз говорилось о родстве «Тройки» Некрасова и «На железной дороге» Блока. Родство темы порождает и ряд очень интересных совпадений в поэтическом видении мира;

3) Вера в великое будущее Родины. Ее также Блок находит не только у Хомякова, Ап. Григорьева или Достоевского, но и у Некрасова и в революционно-гражданской литературе ушедшего века. Более того, некоторые повороты темы будущей России ведут нас именно к этой последней традиции и отчетливо противопоставляют блоковское творчество славянофильской и «почвеннической». Так, будущее Родины Блок не мыслит вне развития промышленности («Новая Америка», замысел «Нелепого человека», многочисленные высказывания в дневнике 1911—1913 гг., записных книжках и письмах)¹²⁵. Главное же то, что путь к будущему для Блока, как мы видим, немислим без борьбы. Отсюда поэтизация силы, протеста, социального (и всякого иного) «непокорства», все то, что резко отделяет Блока не только от Хомякова, для которого всегда и безоговорочно:

...Высший подвиг — в терпении,
Любви и мольбе¹²⁶, —

но и от Толстого, Достоевского и Гоголя с их боязнью революции. Эта сторона позднего творчества Блока роднит его с революционной литературой XIX в.

С темой будущей России связан очень важный для Блока круг образов. Почти через все творчество поэта проходит символически истолкованный сюжет спящей царевны и подвига ее грядущего освобождения. Сюжет этот, как и все наиболее существенные символы и «мифы» Блока, многозначен и полигенетичен. Так, его истолкование невозможно без привлечения фольклорных образов, «Сказок» Пушкина и Жуковского, «Страшной мести» Гоголя и «Хозяйки» Достоевского, стихотворения Я. П. Полонского «Царь-девица», статьи А. Белого «Луг зеленый» и др. Но некоторые существенные значения мотива спящей царевны ведут именно к революционно-демократической литературе и без нее не могут быть поняты.

В поэзии и публицистике народнической и постнароднической поры сюжет этот неоднократно истолковывался как революционно-политическая аллегория, где плененная «царевна» отчетливо проецировалась на судьбы сегодняшней России, «колдун» и «хищник» — на ее поработителей, а герой-спаситель — на образы борцов за свободу. Если истолкование истории спящей царевны как политической аллегории в знаменитой «Спящей красавице» П. И. Чайковского (ср. также «Иоланту») принадлежало в значительной мере восприятию зрителя и слушателя конца XIX в., то, например, в «Весенней сказке» С. Я. Надсона сюжет освобождения «Царевны» самим автором в эпилоге отчетливо связался с борьбой за свободу и счастье мира:

Старое преданье... Чудное преданье...
В нем надежда мира... Мир устал и ждет,
Скоро ль день во мгле зажжет свое сиянье,
Скоро ли любовь к страдающим сойдет?

И она сойдет <...>

Светел будет праздник — праздник возрождения,
 Радостно вздохнут усталые рабы,
 И заменит гимн любви и примиренья
 Звуки слез и горя, мести и борьбы¹²⁷

Еще прямолинейнее, аллегоричней значение мифа истолковывалось в народнической и постнароднической публицистике¹²⁸. У Блока образы «колдуна» входят в поэтический мир где-то около 1906 г. (стихотворение «Русь», статья «Безвременье» и др.) и сначала проецируются преимущественно на фольклор и «Страшную месь» с соответствующей акцентацией романтико-мистической символики отвлеченного зла и с подчеркиванием народного колорита образа. Образ этот еще не всегда соотнесен с сюжетом спящей царевны и ее спасителя-«рыцаря», идущим тоже от фольклора и от сказок Пушкина и Жуковского и приобретшим актуальность уже раньше — в последних разделах «Стихов о Прекрасной Даме» и в «Распутях».

Впервые эти образы соединяются в «Песне Судьбы» (1908), где Фаина — символ сегодняшней Руси — оказывается связанной с загадочным Стариком, от которого она хочет, но не может освободиться. Роль «спасителя» должен (хотя пока не в силах) сыграть Герман — идущий к народу современный интеллигент. В драме широко разбросаны намеки на связь сюжета с мифом о спящей царевне (ср. сказку о «добром молодце» и «лебеди белой» и сказку, рассказанную Фаиной; слова Фаины: «Не хочу спать! Я жизнь мою *проспала!*» — IV, 145; ср. также мотив колдовского сна, сковавшего Германа, который не может увести Фаину от Старика, и др.). Однако миф о спящей царевне здесь присутствует лишь как одна (и не основная) возможность истолкования произведения. Более существен для драмы мотив будущего как *встречи* Фаины и Германа, тоже ведущий нас к революционно-демократической поэзии, поскольку символом встречи становится песня из «Коробейников»¹²⁹, но связанный с несколько иным кругом представлений.

Наиболее полно миф о спящей царевне и ее грядущем освобождении представлен в статьях и высказываниях Блока 1910-х гг. (ср.: ...земное дело: дело освобождения пленной царевны, Мировой Души, страстно тоскующей в объятиях Хаоса и пребывающей в тайном союзе с «космическим умом» — V, 451). Отражен он и в лирике Блока:

<...> Конник в латах
 Трогает коня
 <...>

За моря, за океаны
 Он манит и мчит,
 В дымно-синие туманы,
 Где царевна спит...

<...>

Под парчами, под лучами
 Слышно ей сквозь сны,
 Как звенят и бьют мечами
 О хрусталь стены...

С кем там бьется конник гневный
 Бьется семь ночей?
 На седьмую — над царевой
 Светлый круг лучей...

<...>

О тюремные запоры
 Звякают ключи (III, 266—267), —

а также в поэме «Возмездие». В. Н. Орлов в комментариях к «Возмездию» отметил связь образов Победоносцева и России с символикой стихотворения Н. П. Огарева «Предисловие к „Колоколу“» (см.: III, 623). Однако и здесь перед нами не столько связь текста с текстом, сколько вхождение их обоих в некую общую образно-символическую систему. «Колдун» в поэме имеет характерные синонимические наименования — «хищная птица» («сова», «ястреб»; ср.: «Коршун» — III, 281). Такой вариант образа зла также широко распространен в революционной поэзии (вплоть до фантастически-страшного и вместе с тем отчетливо аллегорического образа двуглавого орла у П. Якубовича). Необходимо подчеркнуть, что миф здесь не только получает интерпретацию, ведущую именно к народнической традиции:

Победоносцев над Россией
 Простер совиные крыла

<...>

Он дивным кругом очертил
 Россию, заглянув ей в очи
 Стеклянным взором колдуна;
 Под умный говор сказки чудной
 Уснуть красавице не трудно, —
 И затуманилась она,
 Заснав надежды, думы, страсти...
 Но и под игом темных чар
 Ланиты красил ей загар:
 И у волшебника во власти
 Она казалась полной сил (III, 328), —

поскольку сопоставления «Россия — спящая красавица», «реакционер — колдун» проведены здесь с почти аллегорической однозначностью. Важно и другое: сюжет «освобождения царевны» становится одним из наиболее активных во всей поэме (а не только в процитированном отрывке). С самого начала в поэме задается вопрос: «Кто меч скует?» (III, 301), кто освободит мир от «карлика» Миме (ср. образ «карлы» Черномора в сюжете «Руслана и Людмилы», который тоже осмысливается в русле сказок об околдованной и освобожденной красавице), от «дракона» (вариант «колдуна», связанный также с символикой «желтой опасности»? Это вопрос о действующих силах истории, ответ на который должна дать поэма. Но если значения образов России и ее врагов у Блока отчетливо идут в русле традиций революционно-гражданской (особенно народнической) литературы, то вопрос о герое-освободителе становится, как увидим ниже, предметом полемики.

Близость существенных основ мироощущения создает предпосылки и для родства низших уровней поэтических текстов. Важнейший и требующий специального рассмотрения вопрос — вопрос о «некрасовской» природе блоковских трехсложников в лирике «третьего тома». Поставленный впервые О. Мандельштамом¹³⁰, он до сих пор не изучен с достаточной полнотой. Очевидно, однако, что сопоставление здесь не может ограничиться простыми подсчетами: важно не только процентное отношение трехсложников к иным типам метров¹³¹, но и качественная природа структуры трехсложников¹³² и их «экспрессивный ореол». Относительно последнего можно высказать предположение, что он ассоциировался у Блока с теми настроениями «тоски», которые вели поэта к бунтарскому «неприятию мира», созвучному лирике «мести и печали» у Некрасова и поэтов некрасовской школы¹³³.

Наконец, соединяют Блока с рассматриваемой традицией и существенные черты художественного метода. Революционное видение мира поэтов 1870—1880-х гг. глубоко родственно Блоку, так как в нем — во многом стихийно — сочеталось органическое усвоение опыта демократического и реалистического искусства «шестидесятников» с определенным «субъективным методом», обращением к романтическому бунтарству Лермонтова (ср. также интерес Некрасова к декабризму и декабристской культуре). Это сочетание у Блока в новых условиях становится художественно осознанным. Уход от платонизма младших символистов и неприятие универсального солипсизма гиппиусовско-сологубовского типа влекут Блока к реальности, к «земле» — к традициям реалистического искусства XIX в. Но вне реалистической концепции среды, вне *социально* дифференцированного подхода к миру (то есть дифференцированного на основе объективных, заведомо вне «я» лежащих признаков) интерес к реальности легко превращался в декадентское же «всеприятие». Отрицая «позитивистское» мирозерцание, Блок невольно вынужден руководствоваться романтико-субъективистскими критериями отделения «света от тьмы». И не случайно «приятие мира» (отождествленное с реализмом) Блок дополняет романтико-личностным его отрицанием, ведущим к Лермонтову.

Общность генезиса создает и известную общность художественных структур. Достаточно упомянуть хотя бы о решении образа лирического героя — центрального и для блоковского творчества, и для поэзии 1870—1880-х гг.

От «Былого и дум» Герцена и лирики Огарева до поэтов революционного народничества протянулась линия осмысления авторского (в том числе лирического) «я» как типического образа передового человека эпохи. Рядом с ней развивалась и поэзия лирического самораскрытия, рефлексии — рассказ о путях героя (внутренних или внешних) в мир революции, о трагической сложности этого пути (Огарев, Некрасов). Блок 1910-х гг. в осмыслении лирического «я» органически близок к этой традиции (особенно в ее огаревско-некрасовской разновидности). Именно через лирического героя в поэзию Блока входят история и современность — не только в их мучительных противоречиях, но и в их устремленности к будущей России. Противопоставление «я» (интеллигента) и народа, идущее от статей 1907—1908 гг., постепенно сменяется представлением о «я» как концентрирующем в себе черты современного человека — в том числе и его готовность «биться с татарвою, / За святое дело мертвым лечь» (III, 250), и его радостную веру в «новый век».

Такое понимание личности, подчеркивание ее уникальной ценности, отражения в ней всех богатств мира глубоко родственно революционному демократизму XIX в.

Однако глубокое родство не исключало и существеннейших различий. Более того, на фоне этих связей различия становятся особенно значимыми, превращаясь часто в предмет осознанной или неосознанной полемики.

Блок 1910-х гг. — поэт-демократ XX в.¹³⁴ Смысл этой формулы двойствен. С одной стороны, она подчеркивает *родство* идейно-художественных устремлений поэта в эти годы с демократической традицией русской литературы предшествующего столетия. С другой — выделяет разницу, поскольку русская непролетарская демократия XX в. отмечена глубокими противоречиями и существенно отличается от своего исторического предшественника — демократической традиции русской культуры XIX в. Для него и «демократией» оказывается не то, что было ею в прошедшем столетии, и демократические идеи имеют во многом не тот облик. Это накладывает неизгладимый отпечаток на сущность блоковского видения мира.

Революционно-демократическое искусство прошлого века подразумевало антропологический (материалистический, но метафизический) взгляд на человека — прекрасного от природы, извращенного средой. Блок, усваивая это представление, существенно его видоизменяет. Человек для Блока прежде всего сложен и противоречив. Его отношения с миром (тоже наделенным чертами сложности, антитетичности) не могут быть простыми и однозначными. Прямолинейной четкости мироощущения Блок противопоставляет художественный метод, связанный с диалектически многогранным видением мира. Взяв у революционных поэтов XIX в. широту эмоционального размаха в их отношении к жизни, Блок соединил ее с умением в каждом оттенке изображаемых чувств найти диалектику «я», отражающую диалектику мира. Сложную взаимосвязь явлений жизни, отражение в «частности» общих законов бытия Блок показал с глубиной и силой, недоступными демократической поэзии XIX в. Отсюда совсем иная концепция характера, совсем иная этика и т. д. На последнем вопросе следовало бы остановиться особо.

Выше уже говорилось, что этика жертвы (в том числе революционной жертвы) во многом близка Ал. Блоку. Однако он никогда не считал мораль «отречения» *высшей* и лучшей. Мир будущего, равно как и образ народа в его высоких потенциях, у Блока соединялся с идеей яркой, счастливой и гармонической личности. Идеал его в этом смысле был ближе к Пушкину, чем к Толстому и народникам. Отсюда расхождения, например, в образах труда. Конечно, творчество и Некрасова, и поэтов-народников знало не только труд-радость, но и труд-проклятие (ср. монолог Царя Мрака в «Тюремных видениях» Н. Морозова):

Люби свои цепи, неволю люби,
Томись безотрадной заботой,
Смирй свою душу, и тело губи,
*Работай, работай, работай!*¹³⁵ —

или стихотворения типа «Плача детей» Некрасова). Однако проповедь жертвенного служения родине делала главным мотивом апологию труда:

Дружно за работу, на борьбу с пороком!¹³⁶

У Блока мотив труда сразу же связался с темой «ухода к народу» («Холодный день») и жертвы. Этот «проклятый» труд в 1910-х гг. может и апологетизироваться, расцениваться выше счастья и любви («Соловьиный сад»). Он безмерно выше пребывания в «красивых уютах» («Достойней за тяжелым плугом / В свежих росах поутру идти» — II, 215). Но «новый век» с *таким* трудом не связан, как не связаны с ним и образ «юноши веселого», или образ «народа — венца земного цвета», или образ прекрасной женщины.

Вместе с тем противопоставлению «проклятого» труда и труда-счастья, труда-радости не может быть полностью совмещено с оппозициями «интеллигент — народ», «настоящее — будущее» и т. д. Коренное отличие Блока и здесь — в сложной «оксюморонности» его виденья мира. Труд (как и мир в целом) оценивается сложно; в нем та же «радость-страданье», что и в жизни вообще. В стихотворении «Работай, работай, работай...» («Заклятие огнем и мраком. 10» — II, 281) первая строка, дословно совпадающая со стихом из «Тюремных видений» Н. Морозова, в общем контексте «Заклятия» осмыслена одновременно и как изображение проклятья труда:

...Ты будешь с уродским горбом

За долгой и честной работой,

За долгим и честным трудом, —

и как тайная радость скрытой от всех любви:

Ах, сладко, так сладко, так сладко

Работать, пока рассветет,

И знать, что лихая солдатка

Ушла за село в хоровод.

Блоковское «Работай...» как бы соединяет, органически совмещает в себе значения образа труда в «Тюремных видениях» и в «Единое счастье — работа...

Еще заметнее коренное различие между Блоком и традициями народнической поэзии в темах и общем смысле интимной лирики. Конечно, было бы наивно считать, что народническая поэзия полностью строилась на мотивах отречения от любви. В массовой демократической поэзии 1870—1880-х гг. (не говоря уже о Некрасове) интимная лирика была представлена довольно широко и разнообразно. Здесь и стихотворения о любви-дружбе, основанной на единстве жизненных целей и т. д. — вплоть до пафосно-наивных строк П. Якубовича:

Приходи, моя любимая,

Вместе мыслить и страдать!¹³⁷ —

и любовь как спасение «падшей» женщины (ср. особенно в знаменитом некрасовском «Когда из мрака заблужденья...»), и — особенно часто — мотив любви как жертвы (П. Якубович «Эфемерным блистая нарядом...»), и несчастная любовь, вызванная социальными (ср. особенно у поэтов-«суриковцев» тему бедности как причины страданий и гибели одного из любящих, мотив социального неравенства и др.) или политическими (смерть, арест,

ссылка) причинами, и, наконец, стихотворения «просто» о любви, в том числе и связанные с романской стихией (П. Якубович «Не поминай, что ты меня сгубила...») и др. Более того, именно с революционно-гражданской и демократической литературой связана традиция соединения интимной лирики с широким кругом социальных проблем, умение увидеть в судьбах любящих (как и вообще в судьбах лирических персонажей) отражение общих законов жизни.

Однако все это справедливо лишь для произведений, в которых любовь является единственным мотивом. Там, где чувства «к ней» сопоставлены с другими важными для героя действиями или переживаниями (прежде всего — с его революционным «делом», с трудом), всегда выявляется ее подчиненный, «второразрядный» характер. Для всей революционно-гражданской и демократической литературы «нормальным», единственно возможным решением коллизии «любовь — долг (труд, борьба и т. д.)» является четкое предпочтение «долга» (хоть иногда дающееся герою не без борьбы).

Ты любовь, праздной жизни подруга,
Не сумела ужиться с трудом¹³⁸, —

писал Я. П. Полонский в одном из стихотворений с «гражданской» тематикой. Уже отмечавшийся нами важный мотив отказа от счастья чаще всего принимает форму отказа от любви и семьи:

Моя любовь — преступной мне казалась!¹³⁹

(ср.: «Долго борьба наша длилась... П. Якубовича и др.). Сама любовь оправдана более всего тогда, когда она связана с жертвой (П. Якубович «Эфемерным блистая нарядом...»). Там же, где любовь «властно влечет» поэта, не укладываясь в схемы «правильного» чувства, она изображается как что-то странное, хотя и влекущее:

Нет порывам безумным конца.
Не дают они цели прекрасной
Безраздельно отдаться во власть...
Сердце бьется тревожно и страстно,
И душа молодая не властна
Грезы личного счастья проклясть!¹⁴⁰

Такие настроения либо вызывают сразу же рефлекссию раскаянья, отказа от «постыдного счастья», либо вообще расцениваются как случайные, не создающие «правильного» образа революционного борца. В этом смысле, как ни парадоксально, поэты-революционеры 1870—1880-х гг. близки к поэтам «чистого искусства», так же (хотя и с противоположной эмоциональной оценкой!) противопоставляющим интимную и гражданскую тематику.

Совершенно иначе решается вопрос в лирике Блока. Для него любовь, страсть (как и музыка) — основные воплощения «ритмов бытия». Все, что верно «духу музыки», исполнено страстей, глубоких «максималистских» контрастов, внутренних противоречий. Поэтому и русский национальный характер — воплощенное противоречие, сочетание страстности и «тихости», непокорства и жертвенности и т. д. Поэтому и путь лирического героя к России всегда лежит через мучительную и радостную любовь-страсть («Фаина», «Песня Судьбы», «Родина», «Кармен», наброски истории Сына в поэме

«Возмездие»). Такая любовь не может быть противопоставлена труду, ибо ведет также к «высокой» цели. Более того, сам труд (в той мере, в какой он лишен черт «проклятости» и не противопоставляет героя-интеллигента России) тоже наделяется теми же чертами, что и любовь: это несущая восторг бытия радостная стихия. Правда, в сложном творчестве Блока, где противоречия, антитезы становятся организующим принципом видения мира, можно найти и иное решение темы (не случайно рисуящем образ Л. Толстого), в поэме «Соловьиный сад», драме «Роза и Крест» и ряде других произведений ход поэтической мысли иной, очень близкий к народнической традиции: любовь отождествлена со счастьем, с жизнью в «красивых уютах», — и отвергнута во имя сурового жертвенного труда. Гораздо чаще, однако, жизнь видится Блоку иной. «Уюты», дом, тихие радости семьи противопоставляются живой жизни с ее мучительными контрастами и мучительной страстью, уводящей героя из дома в мир народной (значит, и трудовой) России. Страсть и труд — характеристики одного и того же мира. Отсюда, например, сравнение рабочего и прекрасной женщины («Сырое лето. Я лежу...»), объединение юношеского, открытого страстям мира с миром революции («Ямбы»).

Различие этического идеала определяет, как видно из сказанного, и разные концепции народа, национального характера и «далекого дня» всеобщего счастья. Все лучшее и прекрасное для Блока принципиально неотделимо от красоты, страсти, радости и веселья. Миру аскетизма противопоставлена идея яркого расцвета личности.

Апогей творческих связей и отталкиваний Блока от революционно-демократической культуры XIX в. — поэма «Возмездие». Здесь Блок не только детально рисует многие связанные с этой культурой эпизоды русской жизни, но и дает цельные и очень оригинальные концепции либерализма 1840-х гг., шестидесятничества и народничества. Образы и размышления, отразившиеся в поэме и подготовительных материалах к ней, многое объясняют в концепциях послеоктябрьского Блока.

Как известно, в годы работы над поэмой Блок прочел целый ряд работ по истории русского революционного движения¹⁴¹; многие из них были тщательно законспектированы¹⁴². В самой поэме размышления о месте русского революционного (и — шире — общественного) движения в отечественной истории занимают весьма важное место.

Блоковская концепция русской истории XIX в. (нигде не сформулированная в законченном логическом виде, но постоянно отражающаяся и в поэме, и в планах и набросках к ней) такова: «силе тупой и темной „византийской“ реакции» — русскому самодержавно-бюрократическому аппарату в течение прошлого века противостояли сначала «сила светлая» — «русский либерализм», а затем — уже к концу столетия — «просыпающийся и готовый зашуметь народ» (III, 463). Либерализм отождествляется с дворянской идеологией, пришедшей в конфликт с самодержавием:

Власть тихонько ускользала
Из их изяшных белых рук,
И записались в либералы
Честнейшие из царских слуг (III, 313), —

а массовые революционные движения («мятежи») 1905 г. — с выражением «народных» настроений. Концепция в целом носит ярко выраженный демократический характер (с демократической мыслью XIX в. ее связывает отождествление либерализма с дворянским мировоззрением, а революций — с «общенародным») и в общих чертах подготавливает позднейшие настроения Блока, принявшего Октябрь с общедемократических позиций.

Однако блоковскую позицию нельзя считать и полностью восходящей к демократической (от «классических» форм демократической идеологии ее отличает, прежде всего, уже отмечавшееся отрицание «позитивизма» — материалистических идей прошлого века). Перед нами сложная и связанная порой с враждебными друг другу направлениями система. Типичная для революционных демократов XIX в. критика дворянского либерализма с позиций утверждения народной революции переплетается в ней с позднедемократическим отрицанием буржуазного прогресса в духе Л. Толстого и славянофильско-почвеннической борьбой против «западничества». Создается картина большой сложности и противоречивости. Приглядимся к ней внимательнее.

Изображаемое в поэме время — «век девятнадцатый, железный» и «двадцатый век» — является, по Блоку, частью более крупного отрезка русской истории. Границы его четко очерчены во второй главе поэмы, где образ Петра I просматривается сквозь призму цитат и реминисценций из «Медного всадника» и Достоевского (ср.: В. Н. Орлов — III, 609). При этом блоковское осмысление поэмы Пушкина уже с 1905 г. связалось с размышлениями о роли русской государственности в судьбах России¹⁴³. Мысли Достоевского также вели Блока к кругу почвеннических (порой не очень четко делимых от славянофильских) размышлений о роли Петра. В «Возмездии» Петр — Державный Основатель — родоначальник Державы, строитель города, в котором не случайно происходит действие первой и второй глав. Начатая им эпоха, однако, в поэме подходит к концу, имеющему тоже конкретные исторические приметы:

Раскинулась необозримо
Уже кровавая заря,
Грозя Артуром и Цусимой,
Грозя Девятым января (III, 331).

Итак, «императорский период» русской истории, начатый Петром I и завершившийся революцией 1905 г., — вот эпоха, мучительные противоречия которой изображает Блок. В качестве основных черт этой эпохи в рассматриваемой 4-й части второй главы выделяются две:

1) мотив связи Петра с Западом, особенно явный в черновике:

Царь! Ты опять встаешь из гроба
Рубить нам новое окно? (III, 609) —

но присутствующий в виде отзвуков «Медного всадника» и в окончательном тексте;

2) мотив «сонного» города (III, 330), перекликающийся с уже известным нам образом России — «спящей красавицы» (III, 328) в той же главе.

«Западная» идея Петра, которую он хочет воплотить в «сонной» России, — таков смысл исходной коллизии изображаемого периода.

Развитие сюжета, однако, захватывает лишь две последние трети XIX в. История старшего поколения начинается с 1840-х гг. — с «николаевских времен»:¹⁴⁴

Глава семьи — сороковых
 Годов соратник, он поныне
 В числе людей передовых
 Хранит гражданские святыни,
 Он с николаевских времен
 Стоит на страже просвещения... (III, 315)

Дед — типичный «либерал» сороковых годов, и его характеристика строится на типовых штампах либеральной публицистики («передовые люди», «гражданские святыни», «стоит на страже» и т. д.). В числе главных примет «главы семьи» сразу же выделяется его «западничество», истолкованное, впрочем, как характерно-русская черта:

Язык французский и Париж
 Ему своих, пожалуй, ближе
 (Как всей Европе)
 <...>
 И — ярый западник во всем —
 В душе он — старый барин русский (III, 316).

Подобные характеристики, как нам уже приходилось отмечать, во многом связаны с образом «человека сороковых годов» в «Бесах»¹⁴⁵. Это, в сочетании с ироническим тоном повествования и ориентацией на штампы, создает дистанцию между позицией «дедов» и авторской. Однако общее отношение Блока к «человеку сороковых годов» отнюдь не однозначно: он отмечает и высокую ценность гуманистического мирозерцания, отразившуюся на всем укладе жизни «дворянской семьи»:

Всем ведомо, что в доме этом
 И обласкают, и поймут,
 И благородным мягким светом
 Все осветят и обольют (III, 315).

Двойственности оценок «человека сороковых годов» соответствует осознание двойственности его исторической роли. «Либералы» —

...В безгласности природной
 Меж волей царской и народной
 <...> Испытывали боль
 Нередко от обеих волей (III, 313), —

что, впрочем, тоже не только «смешно и устарело», но также отражает глубинные особенности и противоречия русской жизни, которая «всегда меж двух огней».

Изображая исторический тип, бывший предметом самой острой полемики в публицистике и литературе второй половины XIX в. Блок оказывается во власти двух, во многом противоположных, идейных систем, связанных с критикой либерализма. Характеризуя идеи дворянского периода истории

общественного движения как «западничество», как идеи, созданные реформами Петра и отдалившие дворянскую интеллигенцию от национальных основ русской жизни, Блок наиболее близок к Ап. Григорьеву и Достоевскому. Но типичное для «Возмездия» представление о том, что движущей силой русской истории постепенно становится *революционный народ*, ведет нас к демократической публицистике и определяет художественную полемику с Достоевским. Очевидно, что каждая из этих традиций подразумевала и свою, специфическую критику «барства», и особый взгляд на русскую историю позднейших периодов, и свою положительную программу. Иногда Блоку-художнику удается органически «сплавить» эти взаимопротиворечащие оценки, интуитивно уловив их общее. Иногда, однако, оценки поэмы остаются несведенными, распадающимися. В исторических концепциях «Возмездия» много неясного, несовместимого. Возможно, в этом одна из причин трудности для Блока работы над поэмой.

Уже в характеристике «человека сороковых годов» видно, что Блок выделяет в России три основные силы: 1) «царскую волю», «силу тупой и темной „византийской“ реакции»; 2) народ и 3) «русский либерализм» (III, 463). Каждая из этих сил вызывает у Блока совершенно четкую систему оценок. О реакции упоминается всегда с ненавистью (ср. в первом варианте ее характеристику, полемичную по отношению к Достоевскому:

Где небо кроют мглой бесы,
Где слышен хохот желтой прессы
<...>

Где «Новым временем» смердит — III, 437—438), —

о народе — всегда с любовью, о дворянском либерализме — либо сочувственно, либо с тем сочетанием иронии и уважения, о котором писалось выше. Однако соотношение этих сил изменяется. Блок и в самой поэме, и в планах и размышлениях о ней неоднократно подчеркивал, что история XIX в. знает *два* кардинально отличных периода. Первый период — когда борьбу с реакцией ведет либеральное дворянство, а народ пассивен («Все тогдашние прекрасные передовые русские люди носили в себе мир — при всеобщем сне <...> Профессор лучших времен Петербургского университета был тем самым общественным деятелем, он берег Россию» — III, 463). Второй период — время, когда либеральное движение изживает себя («старинное „общественное“ — миродержание — отпускается с миром»), а народ «готов зашуметь» и «ухватиться <...> за колесо, движущее человеческую историю» (III, 463, 299).

В этой концепции сразу же бросается в глаза выключение из истории русского освободительного движения революционных демократов-шестидесятников. Это не случайно: выше говорилось о сложном отношении Блока 1910-х гг. к их наследию. Действительно, если принять за основное отличие внутри неофициальной русской общественной мысли XIX в. разделение «западники — славянофилы» (с привычным для Блока размыиванием исторических границ явлений), то шестидесятники окажутся сближенными с «барским» либерализмом «людей сороковых годов», как это было у позднего Достоевского. Но хотя в области общеидеологической такое сближение казалось Блоку правомерным (ср. «Судьбу Аполлона Григорьева»), однако и семейные

воспоминания, и жизненный опыт, и — главное — чутье художника делали для него невозможным смешение этих социально-культурных типов. «Разночинец» и «старый барин русский» в поэтическом сознании Блока никогда не совпадали.

С другой стороны, Блок мог бы считать основной коллизией середины XIX в. борьбу дворянского либерализма и демократической революционности. Однако это должно было бы резко повысить в глазах поэта историческую ценность шестидесятничества, чему решительно препятствовало отрицательное отношение к «позитивизму», «утилитарной» эстетике и, главное, к прогрессу промышленности, техники — ко всему, что связано с темой буржуазного развития России.

В итоге у Блока-художника не вышло единой концепции шестидесятничества. В поэме он частично избегает этой темы, частично же решает ее, колеблясь между рассмотренными выше возможностями.

Так рисуется в «Возмездии» жених старшей дочери. По всей вероятности, образ связан с представлениями Блока и о «нигилистах» 1860-х гг. и о народниках-«семидесятниках» (хотя действие поэмы происходит во второй половине 1870-х гг.). Он «противник всех обрядов», сторонник «гражданского брака», мечтающий о «разрушении уклада» (III, 316, 317). Идеалы его связаны с мыслями «о социализме, о коммуне» и, конечно же, о служении народу — о том, «чтоб <...> бросить луч прекрасный, / Луч света в царство тьмы» (III, 318, 317). Социально-культурное отличие «жениха» от «дворянской семьи» подчеркнуто достаточно прямо:

Смотри, не нашего он круга (III, 316), —

как и его «народничество» («Младшей по нутру / *Народницей* и недотрогой / Дразнить замужнюю сестру» — III, 317—318). Многозначительны и связаны с представлениями о «нигилистах» и многие нюансы характеристики жениха («вихрастый», «нечесаный», «с челом мрачнее сентября» и др.). Наконец, вряд ли случайно и совпадение в характеристиках «нигилиста в косоворотке» и «жениха», акцентирующее признаки демократизма, эпатазирующего поведения и устремленности к исполнению «гражданского долга».

Итак, в поэму введен герой, связанный с дотеррористическим народничеством, разночинец, по облику весьма близкий к «нигилистам» предшествующего десятилетия. Тем интересней то, что герой, во-первых, не революционер. Уже это сближает его общую (абстрагированную от «быта») характеристику с позицией «главы семьи». Но Блок идет еще дальше, посвящая пространное рассуждение тому, что «со временем», когда пройдет молодое брожение, муж старшей дочери еще больше приблизится по типу к русскому либералу. Людям этого рода «разрушение уклада <...> не к лицу:

Пройдет неловкая минута —
Они воротятся в семью,
И жизнь, при помощи уюта,
В свою вернется колею
<...>
В гостеприимном добром доме
Найдется комната для них
<...>

Семейство просто будет радо
Ему, как новому жильцу (III, 317).

Напомним, что такие характеристики персонажа, как уход / неуход из дома и отношение к быту, «укладу», для Блока символически многозначны. Остающийся в «старом доме», неспособный изменить «уклад» герой — человек традиционный. И не случайно описание споров с тестем переходит в утверждение их внутреннего родства:

Нет, вешний лед круша, не смоет
Их жизни быстрая река:
Она оставит на покое
И юношу, и старика
<...>
И им обоим будет *сниться*,
Что их «народ зовет вперед»
<...>
Да, этим в *жизнь — до смерти рано*;
Они похожи на ребят:
Пока не крикнет мать — шалят
<...>
Им все учиться, да болтать,
Да услаждать себя мечтами (III, 318).

В этом сопоставлении, переходящем в прямое отождествление («они», «им обоим»), особенно значима антитеза снов, мечты — и жизни. «Разрушение» (как и хождение в народ; ср.: «На соломе / В *мечтах* почивший жених» — III, 317) изживается и «человеком сороковых годов», и «народником» в «мечтах» и «снах». «Сны» сближают их обоих с образом *спящей* России, но и отделяют от «готовящегося зашуметь» народа: если жизнь народа — начало «пробуждения», то жизнь «жениха» и «главы семьи» — постепенное погружение в «сны».

И наконец, история «жениха» завершается прямым указанием на превращение его в благонамеренного и честного чиновника-обывателя:

Эти детские химеры
Не помешают, наконец,
Кой-как приобрести манеры
<...>
Косоворотку на манишку
Сменить, на службу поступить,
Произвести на свет мальчишку,
Жену законную любить,
И, на посту не стоя «славном»¹⁴⁶,
Прекрасно исполнять свой долг
И быть чиновником исправным,
Без взяток видя в службе толк (III, 318).

«Нигилизм» и легальное народничество, сближенные с либерализмом, лишаются, таким образом, ценности самостоятельной исторической силы, примет *особого периода* развития русской истории.

Сложнее с подпольным, террористическим народничеством. Симпатии к нему, возникшие в период 1905 г., у Блока, безусловно, сохраняются на всю

жизнь, а революционный пафос поэмы заставляет его приглядеться к народникам-«восьмидесятникам» особенно внимательно. Действительно, в «Возмездии» им отведено, как известно, весьма значительное место. Пирушка народовольцев изображена с прекрасным знанием материала и с большой теплотой. Но все же и здесь общие концепции и оценки отличаются противоречивостью (хотя подчас Блок здесь ближе к изображению объективно-исторических противоречий движения).

Вечеринка народовольцев — важная и композиционно очень четко расположенная часть первой главы. Описанию жизни «дворянской семьи» предшествуют две сцены: возвращение армии после русско-турецкой войны (осень 1878 г.) и собрание «Народной воли». Они составляют тот фон, на котором развивается жизнь «русского семейства» и вне которого не могут быть поняты важнейшие черты «истории рода». В дальнейшем Блок возвращает нас к этим описаниям в характеристике «главы семейства», который колеблется между «старинной» и новым, слегка «заблудился» «в буднях нового движенья» и равно приветлив и к «нигилистам в косоворотке», и к «весьма чиновному гостю», который:

Вбегит совсем не хладнокровно
С «Народной волею» в руках —
Советоваться впопыхах <...>
Как урезонить молодежь,
Опять поднявшую галдеж? (III, 315)

И хотя, как видно из сказанного о «женихе», Блок не склонен придавать массовому движению «молодежи» 1870-х гг. значение самостоятельной исторической силы, ясно, что смысл отрывка — в подчеркивании соотношенности жизни «семьи» и с «волей царской», и с «Народной волей».

Однако Блок все же склонен отождествлять «Народную волю» и волю «пробуждающегося» народа. В его заметках к поэме есть любопытная запись, отражающая его недоумения относительно того, к какому типу общественных движений отнести народовольцев: после слов о противостоянии в России первых трех четвертей XIX в. «реакции» и «русского либерализма» Блок записывает вопрос: «Ну, а „Народная воля“?» — явно не имея возможности объединить революционеров-террористов и либералов «бекетовского» типа. Ответить на этот вопрос поэт, однако, не в состоянии. И, оставив его, он вновь возвращается к описанию атмосферы бекетовского дома и внутренне родственной ей, по мысли Блока, жизни студенческой молодежи: «Итак, — священен кабинет деда, где вечером и ночью совещаются общественные деятели, конспирируют, разрешают самые общие политические вопросы (а в университете их тем временем разрешают, как всегда, студенты)» (III, 463).

Изображение вечеринки содержит ряд любопытных художественных деталей, понимание которых позволяет понять авторский замысел. Прежде всего, очень существенно соотношение этой сцены с предшествующей — соотношение контрастное, отраженное уже в стиле обеих сцен. Описание возвращающейся армии строится на резких стилевых сломах, переходах от поэтизмов и серьезных интонаций в авторских отступлениях и описаниях батальных сцен («Конец тяжелого похода...» и т. д. — III, 307) к бытовым реалиям и иронии в жанровых сценках из жизни столицы («Смотри, глава

семьи почтенный... и т. д. — III, 310). Собрание «Народной воли» все нарисовано в тонах поэтических. Быт как таковой (в концепции поэмы он противопоставлен своим консерватизмом и статикой динамизму разрушающей «уклад» революции) из этого описания исключен, но «бытозамещающие» реалии присутствуют (описание одежды, нравов и т. д.). Однако и они окрашены в общие поэтические тона, и не случайно сцена завершается пением «старинной песни гайдамаков» (III, 313).

Различие поэтических интонаций связано с противопоставленностью авторских оценок. В первом случае они выражены с предельной прямоотой:

Вся жизнь в столице, как пехота,
Гремит по камню мостовых,
Идет, идет *нелепым строем*,
Великолепна и шулина (III, 310).

Во второй сцене таких прямых эмоциональных оценок нет, но разбросанные в ней отдельные ценностные эпитеты («милый», «нежный взор / Горит отвагой...»; «мужественный вид», подчеркивание признаков «детскости») дают возможность утверждать, что мир народовольцев противопоставлен «нелепому строю» обыденной столичной жизни.

Противопоставление поддерживается и такими антитезами, как:

ВОЗВРАЩЕНИЕ АРМИИ	↔	ВЕЧЕРИНКА
1) дневная жизнь	↔	вечерняя, ночная
2) «явное»	↔	«тайное»
3) шум	↔	песня

и др.

В общем контексте творчества Блока 1910-х гг. все эти оппозиции могут быть истолкованы вполне однозначно: возвращение армии — внешняя сторона жизни, давно утратившей «музыкальный напор»; встреча народовольцев — выявление ее тайных (и поэтому наиболее существенных) процессов, возвращающих бытию исконную «музыкальность». «Музыка» же — поэтический синоним революции.

Таким образом, и внутренняя структура сцен, создающих фон основного сюжетного действия, позволяет утверждать, что речь идет о выявлении «двух волей», между которыми зажата жизнь русского либерала.

И все же общая концепция Блока сложнее. Ведь сцена возвращения армии не случайно решена в двух интонационно-стилевых ключах: она «демонстрирует» не только «царскую волю», но и ее исполнителя — пока еще «спящий», не имеющий *собственной* воли, но могучий народ. И поэтому такие противопоставления, как:

1) массовая сцена	↔	сцена с немногочисленными героями
2) уличные сцены	↔	собрание в закрытом помещении («спустились шторы»; ср. образы стен, дверей и т. д.)

имеют иной смысл, чем приведенные выше. Они акцентируют внимание на том, что потенциально могучий народ, пока связанный с «царской волей», и немногочисленные борцы за «народную волю», скрытые и от самого народа, — исторически силы совершенно различные.

Куда же все-таки отнести «Народную волю», своей революционностью коренным образом отличающуюся от либерализма «русского барина», но не совпадающую и с позицией народа 1870—1880-х гг.? Ответ на этот вопрос ведет нас к глубинам поэтического мирозерцания позднего Блока. Как ни важны для него идущие от демократической традиции XIX в. критерии социальные («барин — мужик») и политические («либерал — революционер») или идущие от почвенничества противопоставления «западнического» и связанного с национальной «почвой», основными для него остаются антитезы этико-эстетического ряда — тип отношения личности к «целому» (в данном случае — к истории, нации, народу).

В поэме на этико-эстетические оценки накладываются социально-исторические. «Жертвенность», «героичность» связываются с первым периодом русских общественных движений XIX в., а «артистизм» — со вторым, народным: «Тогдашние <...> передовые русские люди <...> были герои еще (дракон, спящая царевна). И то, что кажется „наивным“ теперь, тогда <...> было *сораспятием*. *Единицы* держат Россию»; затем «приготавливается индивидуализм, что значит <...> готов зашуметь народ» (III, 463).

Таким образом, «Народная воля», резко отличающаяся от либерализма по признакам политическим, социально-культурным¹⁴⁷ и даже по своей (не отраженной в поэме, но отлично известной Блоку) «антизападнической» ориентации на «русский» вариант социализма, этико-эстетическим типом мироотношения сближена с «бекетовским миром»: и те и другие — герои, ищущие «сораспятия», «единицы», защищающие «народную волю», пока сам народ «спит». Не случайно типично народническая символика («дракон», «спящая царевна») характеризует и «светлые силы» либерализма. «Народная воля» — высшее, наиболее яркое и прекрасное выражение *донародного* этапа освободительного движения. Разгромом «Народной воли» этот период русской истории, по Блоку, и завершается: «Уже кругом — 1 марта» (III, 461). «Старикам суждено закончить дни в глуши *победоносцевского периода*. Теперь уже то, что растет, растет не по-ихнему, они этого не видят, они видят только мрак» (III, 462):

<...> Грянул взрыв
С Екатеринина канала,
Россию облаком покрыв.
Все издалёка предвещало,
Что час свершится роковой,
Что выпадет такая карта...
И этот века час дневной —
Последний — назван первым марта (III, 327).

Начало нового периода русской истории связано в «Возмездии» весьма определенно не с народничеством, а с совсем иным социально-культурным типом. Это «странный незнакомец», Отец, представитель второго поколения рода. Весь стиль его изображения, символика обрамляющих его образов

ведут к новой — пушкинской — традиции. Это «похожий на Байрона» (ср.: III, 321—322) герой-индивидуалист, последнее звено в цепи «лишних людей» и предвестие того, что «готов зашуметь народ». Именно он своим «демонизмом» *по-настоящему* разрушает старый «уклад», видит неизбежность его гибели. Он же, в своем «индивидуализме», является первым, еще осужденным на гибель, преждевременным и несовершенным, преддверием «человека-артиста»¹⁴⁸, то есть того этико-эстетического типа, который должен найти полное выражение в людях народной революции.

Этот последний этап русской истории должен был быть изображен в последней — недописанной — главе и в эпилоге «Возмездия».

Итак, если высшие ценности будущей русской истории должны быть созданы революционным народом, то высшие достижения русской жизни XIX в. связываются со свободолюбивой дворянской культурой. Она создала и первый тип борца с «царской волей» — еще чуждый народу, но искренне преданный ему¹⁴⁹, и тот сложный, построенный на ярких противоречиях этико-культурный тип, который впоследствии реализуется в гармоническом человеке будущего.

Не приведут ли нас, однако, вскрытые в «Возмездии» размышления Блока к старому, уже давно оставленному наукой представлению о дворянской природе художественного мировоззрения Блока? На этот вопрос следует сразу же дать ответ отрицательный. *Общая структура блоковского мироощущения 1910-х гг.* обнаруживает его органические связи именно с демократической культурой XIX — начала XX в. Не только тема, но и глубинная структура «Возмездия» ведет нас во многом к этой недооцененной (самим Блоком) традиции.

Так, совершенно очевидно, что главный замысел поэмы: вопрос о соотношении «среды» и человека, о роли личности и народных масс в истории — и объективно, и в сознании Блока родствен реализму, в частности и в его «шестидесятнической» разновидности. Человек формируется средой¹⁵⁰ — поэтому «частная» жизнь героев поэмы сопровождается описанием «событий мирового значения», составляющих «ее фон» (III, 298), вне которого она не может быть понята. При этом — характерная черта русского реализма 1860-х гг. — зависимость среды и личности не мыслится как односторонняя. В определенных условиях личность получает возможность «ухватиться <...> за колесо, которым движется история человечества» (III, 298). Но эти условия и не зависят полностью от личности: они определены степенью активности народа — того «целого», от которого исторический человек не может оторваться. Как бы ни был Блок сух и сдержан в оценке Добролюбова и Чернышевского, исторические концепции «Возмездия» во многом, касающиеся соотношения личности и социальной среды и народа, ближе всего именно к революционно-демократической публицистике 1860-х гг.

Еще тесней преемственность там, где Блок намеревается говорить об активности народа как о революционной. Революционная концепция «Возмездия», связь ее с темой грядущих «мятежей», «Девятого января», Сына, готовящегося пойти навстречу царским солдатам, — все это не только сближает поэму с изучаемой традицией, но и решительно отделяет Блока от важнейших для него воздействий Гоголя, Л. Толстого и — особенно —

Достоевского. Как ни родственны Блоку концепции национального характера и национально-русских исторических путей у позднего Достоевского, он подвергает их решительному переосмыслению: противоречия народа, максимализм русского характера находят выражение в «невиданных мятежах».

Особенно показательно то, что революционная тематика «Возмездия» решена и как национально-освободительная. Вводя образ «забытой Богом и истерзанной Польши» (III, 299), Блок не просто следует фактам своей биографии (смерть отца и поездка поэта в Варшаву). Как обычно, реальные факты поэтом символизируются, он ищет в них скрытый, «мессианический» (III, 299) смысл. Угнетенная, но затаившая в душах мечту о «мести» (III, 332) Польша становится в поэме символом революционного возмездия как такового. Не случайно пламенная мазурка («лейтмотив возмездия» — III, 299) — первый прообраз «духа музыки» в блоковской публицистике 1917—1918 гг., а вьюга, носящаяся над Варшавой, — прообраз «вьюг» в поэме «Двенадцать».

Тема Польши по отношению к русской публицистике XIX в. — тема острополемиическая. От «Клеветников России» и Тютчева до славянофильской публицистики и Достоевского протянулась линия, обвинявшая восставшую Польшу в национальном (для Достоевского — «барском») эгоизме и нежелании подчиниться «общеславянской идее». Ей резко противостояла революционно-демократическая публицистика, в первую очередь — статьи Герцена в «Колоколе» (равно как и издавна известные Блоку пропольские выступления Бакунина)¹⁵¹ Вся постановка «польской темы» в поэме Блока свидетельствует о прекрасном знании им истории вопроса¹⁵² и открытом присоединении к герценовско-бакунинскому ее решению. Родственны не только эмоциональные симпатии и свободолюбивые устремления Герцена и Блока. Ход поэтической мысли зрелого Блока принципиально сходен с ходом рассуждений критиков-демократов: и тот и другие в судьбе отдельного человека видят отражение судеб народа, нации, а в жизни народов — отражение целостной структуры общества. Именно так соотносятся жизнь Сына — судьба Польши — исторические судьбы России в поэме Блока: в малом отражено великое, история и личности, и народа строится как постепенное вызревание революционного возмездия несправедливостям среды¹⁵³

Анализ «Возмездия» (как и творчества Блока 1910-х гг. в целом) сталкивает нас, таким образом, с противоречивыми фактами отрицания Блоком революционно-демократического этапа освободительного движения, с одной стороны, и глубокого родства с революционно-демократическим мировоззрением — с другой. Разгадка этого противоречия — в исторически мотивированном различии отношения Блока и «шестидесятников» к путям развития России, к буржуазному прогрессу. Блок, как и многие русские писатели со времен народников и Л. Толстого, считает буржуазную цивилизацию основным злом русской действительности. Критика «железного века» связывается с представлениями о «шестидесятничестве» позитивизме, апологии просвещения, науки как об идеологии буржуазного комфорта (ср. Достоевский). Вместе с тем неприятие более ранних форм демократической идеологии у Блока — с его пафосом полного отрицания «страшного мира» российской действительности и его безусловными демократическими притяжениями —

могло вестись и велось с позиций позднедемократических. Так возникает то сложное сочетание связей и отталкиваний, которое составляет сущность блоковского отношения к «шестидесятничеству» в 1910-х гг.

Противоречия, наметившиеся в 1910-х гг. в отношении Блока к традициям революционно-демократической литературы XIX в. в годы революции еще больше обостряются и вместе с тем находят объяснение и завершение в «скифских» симпатиях поэта и в концепции кризиса гуманизма.

Яркая революционность Блока в конце 1917—1918 г., его максималистское стремление немедленно «переделать *все*» (VI, 12) еще теснее сближают его со свободолюбивыми устремлениями гражданской литературы XIX в. усиливают роль демократических элементов в его художественном мироощущении. Еще ярче, чем в статьях 1907—1908 гг., в публицистике Блока, особенно в 1917—1918 гг., звучит демократическая вера в человека, в его прекрасную природу, разрушаемую буржуазной цивилизацией, но возвращаемую ему революционным обновлением жизни («Один из основных мотивов всякой революции — мотив о возвращении к природе» — VI, 104). Безусловно близки рассматриваемой традиции мысли Блока о важности социальных задач революции (художник не имеет права «забывать о социальном неравенстве» — VI, 59; именно «удушливая атмосфера» «социального неравенства» — VI, 68 — порождает революции), о том, что «социальный вопрос» «о народе, земле, образовании» есть «основной вопрос эры» (VI, 137). Эстетические высказывания поэта вновь, как и в 1907—1908 гг., проникаются мыслями о том, что действительность выше, ценнее искусства (ср. «Дневник женщины, которую никто не любил») и, следовательно, подлинное искусство должно быть обращено к правде жизни, которая «способна дать людям <...> часто гораздо больше, чем занимательная и красивая выдумка» (VI, 36). Отсюда — возобновление в весьма резкой форме критики «чистого искусства» (ср. «Без божества, без вдохновенья...»), «анемичности» «чистых художников» (VII, 359), постоянные мысли о том, что лучшие традиции русской литературы — в ее связях «с общественностью, с философией, с публицистикой» (VI, 177).

Круг и значение излюбленных образов Блока этих лет также часто возвращают нас к рассматриваемой традиции. Например, излишне было бы говорить о роли «природной символики» не только в поэмах «Двенадцать» («ветер», «вьюга») и «Скифы» (лиссабонское и мессинское землетрясения), но и в статьях «Интеллигенция и революция», «Катилина», «Крушение гуманизма» и др. Однако пресловутое «стихийничество» Блока, в своем общем генезисе более всего связанное с Л. Толстым, применительно к образам стихии-революции решительно отходит от толстовской традиции (для которой революция не равна природной «норме») и сближается именно с традициями демократической публицистики и поэзии, рассмотренными выше.

То же можно сказать и об образе «святой злобы» (III, 349; ср. также статью «Катилина») и — шире — о проблематике революции и христианства (Христос). Восходя к очень широкой традиции (прежде всего — к Достоевскому), образ Христа-революционера разрывает с ней¹⁵⁴, обращая нас к

Некрасову и народнической и околонароднической традиции. Хорошо известный, прокомментированный В. И. Орловым факт цитации из «Кому на Руси жить хорошо» в черновиках «Двенадцати» (см.: III, 628) ярко демонстрирует сложный полигенезис образов и идеи поэмы. «Двенадцать» — и апостолы Христа, и разбойники некрасовской поэмы, и те первые христиане, о которых так часто вспоминали поэты-народники.

Однако Блок воспринял Октябрь и в духе национальных славянофильско-почвеннических идей. Этим определено то, что характерное для 1910-х гг. отрицание «шестидесятничества» (и близких ему демократических идей прошлого века) для Блока не только не утрачивает актуальности, но, пожалуй, даже усиливается. Связано это со своеобразием блоковского понимания революции.

«Исходной эмоцией» Блока в дни Октября стало радостное ожидание *полной перемены* жизни. Обратной стороной этих «чаяний» были ненависть к реакции (к сохранению status quo) и к либерализму («постепеновству» — стремлению к преобразованиям медленным и частным). При этом Блок разделял присущее и пролетарской, и революционно-демократической революционности ощущение¹⁵⁵, что либерализм в каком-то отношении опасней реакции (как враг скрытый страшнее открытого, а враг, имеющий идейно-культурный облик, страшнее того, кто опирается лишь на грубое насилие и обман)¹⁵⁶. Поэтому в центре его революционных концепций оказываются задачи борьбы с либерализмом («постепеновством», «эволюционизмом»).

Сами по себе эти задачи были глубоко родственны настроениям «шестидесятничества». Но содержание понятия «либерал» у Блока лишь в его узкотактическом аспекте совпадало с привычным для революционно-демократической традиции.

Так, послереволюционный Блок гораздо четче, чем раньше, связывает либеральное сознание с буржуазным (в чем можно увидеть и результат знакомства поэта с социал-демократической публицистикой, в целом ему, конечно, более далекой, чем «народнический демократизм»)¹⁵⁷. Но «буржуазность» — это старый, уже давно выработавшийся у Блока комплекс представлений, сформированный под влиянием почвеннических «антизападнических» идей. Противопоставление либерализма (буржуазности) и революционного сознания идет у Блока по многим линиям, обнажая сложные, генетически восходящие порой к совершенно разным источникам, черты его мироощущения.

1) Так, в сфере общественной жизни Блок связывает либерализм со стремлением к чисто политическим преобразованиям, к политической, юридической и т. п. демократизации, не затрагивающей глубинных основ жизни (ср. критику Учредительного собрания в «Интеллигенции и революции»). Эти мысли поэта, как и рассмотренные выше, могут быть в существе своем сближены не только с демократическими (особенно толстовскими), но и с социал-демократическими.

2) В аспекте же общефилософских представлений либерализм и буржуазность связываются с позитивизмом, противопоставленным идеалистическому мироощущению как «максималистски» отрицающему косный старый мир. Только духовный «полет», опора на «дух музыки» могут придать сознанию

человека черты «синтетической» целостности (в отличие от одностороннего рационализма «позитивистов»), обеспечить широту понимания революции как не только социального, но и духовного обновления мира (в отличие от вульгарных задач «политической экономии») и оправдать революционную активность народа (не только сформированного действительностью, но и преображающего ее). «Позитивистское» мировоззрение противостоит «музыкальному» и как одностороннее, примитивное — диалектически сложному. Наконец, первое приравнивается к «западному» строю психологического склада, а второе — к типичному для русского национального характера. Весь этот комплекс проблем (связанный с критикой вульгарного материализма и с противопоставлением ему диалектики духа) восходит к Достоевскому и тем попыткам интерпретировать его наследие с позиций принятия русской революции, о которых уже говорилось.

3) Наконец, еще один комплекс проблем, этико-эстетический, тоже подводит Блока к критике либерализма. Либерализм и буржуазность отождествляются с «гуманизмом»-индивидуализмом, ведущим вместе с тем к пафосу односторонней, жертвенной личности, к отказу от сложности жизни, от красоты. В искусстве «гуманистические» тенденции проявляются как утилитаризм, ориентация на внешне понятое «разоблачительство», далекое от подлинной, глубинной революционности народного «антигуманистического» искусства. Эта последняя — «антигуманистическая» — сторона блоковских взглядов весьма важна и ведет нас не к Достоевскому, а к возникающему в полемике и с Достоевским, и с Толстым оправданию диалектики, историзма, сложной и противоречивой «гармонии» бытия. В поэтическом сознании Блока эти начала сложности и историзма свяжутся в 1920—1921 гг. с именем Пушкина. Но возникают они как характерное для позднедемократического сознания стремление смотреть на мир с позиции революционного народа как «коллективной личности». Напомним, что отождествление христианского гуманизма с индивидуализмом, а индивидуализма — с обеднением личности было органически присуще и Горькому.

Три рассмотренные выше линии критики «либерализма» создают основу для сложноантиномичного отношения к революционному демократизму XIX в. Первая вообще не связана с отношением к революционно-гражданской культуре: Блок прекрасно знал о социальных (отнюдь не только политических) идеалах и «шестидесятничества», и народников, и даже «народолюбцев» 1840-х гг.

При втором — общемировоззренческом — подходе противоречия Блока обнаружились с предельной резкостью: «революционером» оказывался не принявший революции Достоевский, а «позитивисты» 1860—1880-х гг., революционные демократы, народники-террористы третировались как «либералы»¹⁵⁸. Отсюда — критика Белинского за «западнические надрывы» и поверхностное отношение к «Выбранным местам...» отсюда же — отношение к деятелям «шестидесятых годов» как «эпигонам гуманизма» и утверждение, что «шестидесятничество и есть ведь одичание; только не в смысле возвращения к природе, а в обратном смысле: такого удаления от природы, когда в матерьялистических мозгах заводится слишком уж большая цивилизованная

„дичь“, „фантазия“ <...> слишком уж, так сказать, — „не фантастическая“» (VI, 28, 97, 141).

Однако было бы совершенно неверным полагать, что критика «шестидесятничества» и «сороковых годов» велась Блоком только с позднepochвеннических, «скифских» позиций. Пафос революционного народа и идеал гармонического человека-артиста также подводили к этой критике, хотя и с иной стороны — с позиций, с которых критика демократической культуры объединялась с критикой «неохристианства» Достоевского¹⁵⁹ и всяких вообще идей утилитарной этики и эстетики. Следует отметить, что большинство критических высказываний Блока о революционно-демократической идеологии связано именно с этими позициями: не случайно критика Белинского теперь (в отличие от 1907—1908 гг.) всегда переходит в критику «утилитаризма» Писарева (см.: VI, 166, 167). Не случайно и то, что, резко критикуя «либеральную» русскую литературу 1840-х и 1860-х гг. за упрощенное истолкование творчества «антигуманиста» Гейне, Блок противопоставляет этому истолкованию мысль о революционности Гейне, выраженной в его углубленно-художественном подходе к жизни («Гейне в России»; см. особенно: VI, 118—121). Таким образом, революционная публицистика Блока периода Октября, в отличие от статей о народе и интеллигенции, связана со стремлением преодолеть метафизичность «стародемократических» взглядов и утилитарность писаревского толка.

Следует, наконец, отметить и то, что, хотя по сравнению с 1907—1908 гг. оценки «шестидесятничества» стали более холодными, Блок в известной мере преодолевает неприязнь к нему, свойственную статьям 1910-х гг. Так, ноты симпатии звучат в блоковском анализе творчества Михайлова — переводчика Гейне («большая часть из них [переводов] — настоящие перлы поэзии» — VI, 119; ср. там же — VI, 117 — рассказ о Михайлове-революционере); несмотря на всю свою любовь к Ап. Григорьеву, Блок честно пишет о Белинском как «более талантливом», чем Григорьев, критике (VI, 140); в «Список русских авторов», подлежащих изданию в первые годы революции, Блок считает нужным включить произведения даже слабых, по его мнению, поэтов-революционеров: «Есть <...> прескверные стихи, корнями вросшие в русское сердце; не вырвешь иначе, как с кровью, плещеевского „Вперед без страха и сомненья“, лавровского „Отречемся от старого мира“» (VI, 138).

Дело, однако, не в этих частных оценках, а в том, знаком чего они являются. В работах 1919—1921 гг. намечается (хотя лишь в отдельных чертах) новая концепция русского революционного демократизма, не нашедшая законченного выражения. Она видна, например, в высокой оценке Герцена. Толчком к ней был, по-видимому, интерес Блока к критике Герценом западноевропейской буржуазной действительности, не давший Блоку возможности отождествить автора «С того берега» с «либералами». Если в 1907—1908 гг. Герцен для Блока — типичный западник (см.: V, 178), то теперь он цитируется как враг либерализма, сумевший тонко прочувствовать противоречия и революционный «антигуманизм» Гейне. И хотя в той же статье «Герцен и Гейне» дается весьма резкая оценка 1860-х гг. однако существенно, что противопоставляются «шестидесятникам» не славянофилы, а революционный демократ, социалист, мучительно размышляющий о роли народных

масс в истории. В статье «О списке русских авторов» (25 декабря 1919 г.) содержится новая, по сравнению со статьями 1917—1918 гг., концепция русской культуры XIX в. Еще год назад Блок был сторонником сурово-выборочного отношения к наследию («Наше время <...> выталкивает из себя все чужеродное <...> У нас нет времени в этот крылатый и грозный час тревожить чей-либо мирный прах, поднимать археологическую и книжную пыль» — «Что надо запомнить об Аполлоне Григорьеве», 1918; VI, 26). Теперь точка зрения Блока на значение культурного прошлого совсем иная: «*Все наше прошлое* представляется на суд поколений, следующим за нами людям <...> Именно сейчас — *весь путь*, пройденный нашими предками, вспоминается ярко <...> весь крестный путь русской духовной жизни проходит сквозь наше сердце, горит в нашей крови» (VI, 136—137). Эта типичная для Блока позиция порождает и новый взгляд на революционно-демократическую культуру XIX в. Теперь борьба «социальных» течений русской литературы и общественной мысли с теми, которые ставят «вопросы о Боге и мире», рассматривается как проявление исконного русского максимализма, тяги к противоречивым крайностям: «В России это было всегда — причудливое сплетение основного вопроса эры — социального вопроса с умозрением, с самыми острыми вопросами о Боге и 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). Не случайно вслед за этими строками идет упоминание о «*синтетической* и огненной мысли Вл. Соловьева»; именно от новой культуры Блок ждет не стирания, не примирения этих противоречий, а «синтезирования» их в новом качестве. Культура «человека-артиста», несущего новое, «трагическое» (героико-революционное) отношение к миру, отношение «ненавистнической любви», должна будет органически совместить несовместимое. Один из полюсов этого нового сознания должен быть представлен «социальным» мировоззрением Радищева, Белинского и Герцена.

Образы природных стихий в русской литературе (Пушкин — Достоевский — Блок)¹

1. Культурное освоение мифологического наследия в последующей традиции возможно в двух планах: а) в плане «лексики» (мифологической номинации) и б) в плане синтаксиса (мифологической структуры повествования). Позитивистская концепция прогресса, господствовавшая в литературоведении XIX в., рассматривала этот процесс как постепенную «демифологизацию» — освобождение культурного сознания от мифологических форм. История культуры в ее нынешнем состоянии раскрыла в этом процессе значительно большую сложность и противоречивость: этапы отталкивания и сближения сложно переплетаются в динамическом развитии культуры. Однако в аспекте избранной нами темы важно подчеркнуть неравномерность протекания этих процессов на двух названных выше уровнях: номинации и синтаксиса. Пики «сближений» и «отталкиваний» здесь могут отнюдь не совпадать.

1.1. Стремление к «демифологизации» — осязаемая тенденция европейской культуры нового времени. Обычно «эпицентром» ее считается XIX век — век реализма в искусстве и позитивного знания в науке. В области искусства такое мнение подкрепляется ссылкой на подчеркнуто бытовой характер реалистических текстов, что воспринималось самими носителями данной культуры как антитеза мифолого-романтических образов и сюжетов. Однако в области номинации «пик» демифологизации приходится на аллегорическое искусство XVIII столетия. Это может показаться странным, поскольку тематически такое искусство предельно насыщено мифологией. Тем более существенно, что вместо мифологической слитности содержания и выражения и принципа всеобщего изоморфизма текстов разных уровней в аллегории господствует разделение планов содержания и выражения и условное, конвенциональное их соотнесение. Каждый аллегорический образ может быть рационально переведен на неаллегорический язык (что для мифологических текстов в принципе исключается), а текст строится как соединение атомарных аллегорических образов, а не как их всеобщий изоморфизм. В этом смысле аллегорическое искусство XVIII в. (рококо, отчасти — классицизм) на данном уровне предельно удалено от принципов мифологизма. Однозначный «терминологический» характер аллегорий резко ограничивает число возможных для них контекстов. Следовательно, поле возможных переосмыслений и новых прочтений образа резко сужено. Текст может (в предельном случае) или быть понят адекватно, или отброшен. Активность читательской интерпретации приглушена.

1.2. Бытовая ориентация русского реализма с самых его истоков — Пушкина и Гоголя — имела сложный характер. К художественному тексту предъявлялись требования, чтобы он был правдивым и значимым. В свете первого требования функция бытовой детали состояла в том, чтобы доказать истинность художественного сообщения: деталь могла не иметь иного зна-

чения, кроме утверждения читателя в вере в подлинность рассказанного. Во втором отношении существенно было выделение в реальном мире сфер явления и сущности. Бытовая деталь (явление) — носитель некоторого сущностного значения, которое раскрывается через нее и только через нее. Сущность же могла мыслиться как некоторая идея или же некоторый текст, то есть выступать в роли устройства, кодирующего сферу бытового изображения. Так, например, в «Гамлете Щигровского уезда» Тургенева Василий Васильевич кодирован образом Гамлета, который выступает как бы скрытой сущностью, выражающей себя в герое тургеневского рассказа. Возможность соотнесения поверхностного бытового слоя текста с глубинным — предельно обобщенным — создает потенцию демифологизации на одном уровне и мифологизации на другом. Элементы бытового повествования выступают как поверхностная «лексика», а скрытый кодирующий текст — как механизм порождения. Следовательно, мифологический субстрат перемещается на синтаксический уровень. Вместе с тем, в отличие от поверхностных аллегорических мифологий XVIII в., глубинные мифологические единицы реалистического текста многозначны, могут входить в огромное число контекстов, сложно перекодироваться, что в принципе обеспечивает им множественность прочтений. В этом причина того, что «мифологизирующие» прочтения традиции в XX в. в частности — символистские интерпретации, находили обильную почву в реалистическом искусстве XIX в. от Пушкина и Гоголя до Толстого и Достоевского и полностью игнорировали додержавинский XVIII в. который был «открыт» акмеизмом.

2. Активизация мифологических структур в художественном сознании Достоевского, отмеченная еще Вяч. И. Ивановым и рассмотренная в современном литературоведении В. Н. Топоровым, определила его интерес к имеющим архаический генезис образам природных стихий (Земля — Вода — Огонь — Воздух)². Образы стихий у Достоевского отчетливо ориентированы на Пушкина. Ср. воздушную стихию в «Бесах» Пушкина и Достоевского, роль образов воды и ее вариантов (лед, пар) в петербургских романах и повестях Достоевского и в созданном им с прямой опорой на «Медного всадника» авторском «мифе о Петербурге», сближение стихий огня (пожара) и бунта в традициях «Дубровского» и т. д.

2.1. Семантический мир Пушкина двухслоен. Мир вещей, культурных реалий составляет его внутренний слой, мир стихий — внешний (в целях краткости мы сознательно упрощаем: мир Пушкина иерархичен, мы выбираем два пласта из его семантической иерархии, ориентируясь на рассматриваемую проблему). Отношение этих пластов к глубинному слою значений, то есть степень их символизации, не одинакова и необычна: у Пушкина в гораздо большей степени символизирован внутренний, бытовой, интимный, культурный пласт семантики, чем внешний — стихийный и природный. Такие слова, как «дом» («дом родной» — признак интимности, «дом маленький, тесный» — «избушка ветхая» — признаки тесноты, близости, малости, принадлежности к тесному, непарадному миру)³ «кружка», «хозяйка», «щей горшок», «чернилница моя», равно как весь мир вещей в «Евгении Онегине» или «Пиковой даме», оказываются налитыми разнообразными и сложными смыслами. Наиболее значим и многозначен именно внутренний мир вещей, тот, который расположен по эту сторону черты, отде-

ляющей быт от стихии. Когда речь идет о границе, черте раздела («границе владений дедовских», «недоступной черте», разделяющей живых и мертвых), то актуализируется именно то, что находится по эту сторону ее. Силы стихии, расположенные за чертой мира культуры, памяти, творческих созданий человека, появляются в поле зрения: а) в момент катастрофы; б) не на своей территории, а вторгаясь в культурное пространство созданных человеком предметов. Отсюда их параллелизм образам смерти у Пушкина: как и вторгающиеся стихии, потусторонние тени, загробные выходцы появляются в момент катастрофы и, переходя «недоступную черту», оказываются в чуждом им пространстве. В этом смысле для всей просветительской культуры существен образ Галатеи: борьба со стихией (камнем) одновременно оказывается борьбой со смертью — оживлением. Образ этот важен для XVIII в. (Руссо, Фальконе), для Баратынского и соотносится с мифологией статуи у Пушкина⁴.

2.2. Именно поэтому мир предметов дан у Пушкина с исключительной конкретностью и разнообразием: исполняя функцию культурной символики, он нигде не играет декоративной роли и не стирается до уровня нейтральных деталей. Бытовые реалии впаяны каждый раз в конкретную эпоху и вне этого контекста немыслимы. Напротив того, стихии: наводнение, пожар, метель — в определенном смысле синонимичны. Значения их менее конкретизированы, менее связаны с каким-либо определенным контекстом и поэтому сохраняют возможность большей широты читательских интерпретаций.

3. Антитеза быта и катастрофы (дом, унесенный наводнением) сменяется у Достоевского катастрофой, ставшей бытом. Образ быта претерпевает важные изменения: а) быт берется в момент разрушения. Чем благополучнее он с виду, тем ближе его гибель (обреченность вазы в доме Епанчиных); б) быт иллюзорен и фантасмагоричен (например, история покупок Голядкина; изображение обыденного как фантасмагорического восходит к Гоголю, ср. в «Невском проспекте» картину скромной и мирной жизни как возможной только в опиумном бреду); в) изображенный нищий быт — это, по существу, антибыт (ср.: «Вещи бедных — попросту — души» — М. Цветаева). Быт истончается, просвечивает символами. Двум целостным пушкинским мирам: быта и стихии — у Достоевского противостоит хаотическая смесь обрывков разорванного быта с пронизывающей их стихией. Характерно изменение образа дома: холодный, разрушающийся, всегда чужой и враждебный всему интимному, это псевдодом, «мертвый дом», сквозь который просвечивают контуры дантовского ада. Меняется и мир стихий. Во-первых, появляется образ стихий длящихся. Например, большое значение получает образ холода, идущий от «Шинели» Гоголя и разработанный в системе натуральной школы как синоним нищеты (в равной мере у Достоевского на смену мгновенной смерти приходит мотив длящейся смерти: голод, нищета, болезни). Мгновенное и длящееся (катастрофа и непрерывная гибель) не противостоят друг другу, а выступают как синонимы катастрофичности. Холод и пожар, голод и смерть — не антонимы, а синонимы. К длящимся стихиям относится и сон. Восприятие сна как «пятой стихии» имело до Достоевского устойчивую традицию (немецкие романтики, Тютчев; ср.:

Как океан объемлет шар земной,
Земная жизнь кругом объята снами;

Настанет ночь — и звучными волнами
 Стихия бьет о берег свой.

(«Сны»)

Длящаяся стихия так же находится вне нормального времени, как и мгновенная: это остановленное вневременное мгновение. Такой же признак приписывается и сну. Поэтому пронизывание быта стихией проявляется как «жизнь, тянущаяся по законам сна». Во-вторых, образы стихий складываются у Достоевского в единую систему.

3.1. Синхронная система стихий у Достоевского строится таким образом, что воздух, вода и огонь противопоставляются земле, которая занимает в этой структуре центральное положение. Земля наделена признаками устойчивости и неподвижности. В противоположность ей остальные стихии — подвижные начала, которые, проникая в человеческую жизнь, разрушают ее, несут гибель или страдания. Огонь (пожар) — губящая сила в «Господине Прохарчине» и «Бесах» (ср. отношение Достоевского к петербургскому наводнению); Холод — убивающий в «Мальчике у Христа на елке»; ср. тему «холод — нищета» в «Бедных людях», «Зимних заметках о летних впечатлениях» и др.; Вода — утонувший ребенок и женщина-самоубийца в «Преступлении и наказании»; ср. образ «мокрого снега» (холод + ветер + вода), появляющийся в кризисные моменты жизни героя («Двойник», «Записки из подполья»).

3.2.1. Оппозиция: «Земля — Вода» интерпретируется, в частности, как антитеза реального и мнимого, кажущегося. Разновидностями инварианта воды являются все жидкие стихии: болото, мокрый снег, грязь (здесь Достоевский совпадает с представлениями славянского фольклора, трактующего все эти начала как нечистые, дьявольские, связанные с бесовством). Антитеза «Земля — Вода (болото, мокрый снег, грязь)» интерпретируется как противопоставление «Россия (почва) — Петербург».

3.2.2. Оппозиция: «Земля — Воздух (ветер, вьюга, морозный пар, дым, туман)». Соединение в семантике тумана и мерзлого пара, зыбкости воздуха и текучести воды позволяет и их интерпретировать как образы Петербурга. Ср. пророчество: «А что, как разлетится этот туман и уйдет кверху, не уйдет ли с ним вместе этот гнилой, склизлый город, подымется с туманом и исчезнет, как дым...» («Подросток»). Воздух противостоит воде как более подвижная стихия, что выделяет признаки направленности — ненаправленности движения. Направленному движению воды (ср.: «Невы державное течение» — Пушкин; устойчивая культурная метафора: река — время, «Река времен в своем течение...» — Державин) противостоит вихревое, коловратное движение ветра, что, также в духе фольклорной символики, усвоенной и Пушкиным, трактуется как бесовство, сбивание с пути. Путь принадлежит земле, бесы — воздуху (воздух в этих контекстах — не небо, а скорее его антоним).

3.2.3. «Земля — Огонь». Из всех разрушительных стихий в огне в наибольшей мере выделены признаки мгновенности, эсхатологизма, что ориентирует этот образ, с одной стороны, на Апокалипсис, а с другой — на «русский бунт».

3.3. Образ Земли противостоит разрушительным стихиям как благодатная сила (Земля — Богородица в «Бесах»; ср. образ Антея, спроецированный на Алешу Карамазова в главе «Кана Галилейская»). Противопоставляясь Воде как «твердь», Земля получает признаки, в культурной традиции присвоенные Небу (ср.: «Твердь есть небо воздушное» — «Церковный словарь» П. Алексеева, часть V СПб, 1819. С. 8), признаки идеального бытия. Это позволяет создать синтезирующий образ земли и небесного купола в «Кане Галилейской»; ср. также мифологический пласт в широком спектре значений термина «почвенничество».

4. Герой Пушкина живет в бытовом мире, лишь спорадически, в кризисные моменты бытия соприкасаясь со стихиями; герой Достоевского погружен в мир борения быта и стихий, герой Блока живет среди стихий. То, что было катастрофой, антижизнью, сделалось жизненной нормой и совпало с поэтическим идеалом. Бытовое пространство стало восприниматься как пространство смерти, стихия — как пространство жизни или приобщения к сверхличной жизни через личную смерть.

4.1. Тенденции, получившие в творчестве Блока вершинное выражение, в интересующем нас аспекте присущи символизму как целому. В системе символизма уже в 1890-е гг. (под влиянием поэзии Тютчева и Ап. Григорьева, отчасти — философии и прозы Л. Толстого, философии Шопенгауэра, Ницше и Вагнера) происходит переоценка всей структуры понятия «стихия». Стихийное начало реабилитируется. Образы стихий становятся доминантами, входят в основные противопоставления символистской картины мира. Создается целостная мифология стихий, одной из отличительных особенностей которой является стремление к синтезу.

4.2. В силу специфики символистской поэтики, с одной стороны, и тенденции реалистического текста к множественности прочтений (см. пункт 1.2) — с другой, создается система «неомифологических» ключей к прочтению Пушкина, Гоголя, Достоевского, Толстого. Возникает механизм осмысления образов творчества этих писателей как мифологем, сознательная игра такими образами. Ориентация на Пушкина и Достоевского вызывает к жизни специфические литературные мифы символизма: миф о стихиях в истории («Петр и Алексей»), мифологию подполья и стихий души («Мелкий бес»).

5. В сознании Блока основу его творчества составляет единый мифопоэтический комплекс, в котором Достоевскому отводится особое место. «Мифология стихий» у Блока колеблется между двумя системами толкований. Первая, яснее выраженная у раннего Блока и тяготеющая к философии Вл. Соловьева, строится как триада: исходная гармония — «страшный мир» — конечный синтез стихий земли и неба. Вторая включает в себя представление о бесконечном космическом борении стихий музыки (динамики, страстей, духа = огня, ветра, воды) и косности (цивилизации, стагнации, мешанства, материи), что, в конечном счете, сводится к антитезе жизни-стихии и псевдожизни, механического существования, смерти. В обеих системах дисгармония, оцениваясь по-разному, занимает существенное конструктивное место. Творчество и имя Достоевского становится для Блока знаком-символом. А поскольку дисгармония в обеих системах связывается с динамическим, стихийным началом, сам Достоевский делается для Блока не автором книг,

не условным обозначением собрания сочинений, а одной из основополагающих стихий русской жизни и — через нее — мировой музыки.

5.1. В свете первой концепции творчество Достоевского связывается с противоречивой оценкой Земли. Приобщение Земле для блоковских героев, восходящих через князя Мышкина к «невоскресшему Христу», есть «вочеловечение», которое парадоксально ведет их не к вхождению в быт, а к выходу из него в мир стихий (такое осознание пути имеет для Блока и автобиографическое значение). Для героинь же, архетипически восходящих к Настасье Филипповне и другим героиням Достоевского, а также к Магдалине, «нисхождение» на Землю есть падение, включение в мир страстей и стихий — в «страшный мир».

5.2. Вторая поэтическая концепция снимает конечность космологического мышления: становление делается вечной сущностью бытия, а погруженность в стихии — его высшим проявлением. Всякая победа динамического, стихийного начала над статическим воспринимается как победа (ср. радость Блока по поводу гибели «Титаника»). Ср. образы «мирового ветра» («Катилина», «Двенадцать»), «мирового океана» («Роза и Крест»), «мирового пожара» («Двенадцать», «Михаил Александрович Бакунин» и др.). Такое развитие можно интерпретировать как динамику от Пифагора к Гераклиту или от Соловьева к Достоевскому.

«Человек природы» в русской литературе XIX века и «цыганская тема» у Блока¹

Вопрос о связях Блока с русской культурой изучен все еще недостаточно. Традиционным является указание на связь поэзии молодого Блока с творчеством Жуковского, Фета, на влияние, которое оказали на Блока Ап. Григорьев, частично Полонский и Тютчев. Эти наблюдения, порой весьма интересные и содержательные, привычно обобщались в схему: поэзия Блока завершает развитие русской дворянской поэзии XIX в., она включается в традицию: романтизм Жуковского — «чистое искусство» Фета — символизм. Вопрос о связях Блока с русской демократической культурой XIX в. не ставился, поскольку подразумевалось, что ответ здесь может быть только отрицательный. Между тем появившиеся, главным образом в последние годы, исследования на тему о связях Блока с русским народным творчеством, Пушкиным, Лермонтовым, Гоголем, Некрасовым, Л. Толстым² позволяют взглянуть на вопрос с совершенно другой стороны. Односторонняя трактовка вопроса отрицательно сказывалась и на построениях общих концепций в области литературы XIX в. Обрыв связей между ней и крупнейшими художественными явлениями XX в. приводит к искажению историко-литературной перспективы. При этом следует подчеркнуть, что пересмотр традиционных взглядов не может произойти в порядке смены одной априорной концепции другой: необходим ряд конкретных изучений. Хотелось бы указать на такие узловые темы, как «Блок и древняя русская литература», «Блок и культура русского XVIII века», «Блок и традиции русской литературы XIX века» в ее сложных гранях от Достоевского до Чехова. Все эти вопросы ждут своего решения. Настоящий очерк ставит перед собой гораздо более скромную, но аналогично направленную цель: изучить на конкретном примере «цыганской» темы в творчестве Блока связь его с глубокой предшествующей культурной традицией и посмотреть, не бросит ли это, хотя бы частично, новый свет как на Блока, так и на саму эту традицию. Так называемая цыганская тема в творчестве Блока предоставляет нам удобную возможность проследить некоторые глубинные связи поэта с демократической традицией русской общественной мысли предшествующего периода.

Зарождения «цыганской темы»³ естественно связано с появлением в литературе образов цыган как особого типа персонажей. А это, в свою очередь, связывалось с тем интересом к местному колориту, национальной характеристичности персонажей и живописности образов, которые появились в литературе как составная часть романтического стиля. Так воспринимали дело и современники. Пушкин в письме А. Г. Родзянко писал 8 декабря 1824 г. о поэме Баратынского: «Эта чухонка говорят чудо как мила. — А я про Цыганку; каков? подавай же нам скорее свою Чупку — ай да Парнасс!

ай да героини! ай да честная компания! Воображаю, Апполон, смотря на них, закричит: зачем ведете мне не ту? А какую ж тебе надо, проклятый Феб?» (13, 128—129).

Связь «цыганской темы» с романтическими настроениями столь очевидна, что именно она бросилась в глаза исследователям, заслонив другие, более глубинные связи. Между тем обращение только к данному историческому материалу убеждает, что оба основных аспекта темы: «общество цыган как особый социальный организм» и «цыгане как специфический национально-психологический тип» — были даны еще в просветительской литературе доромантического периода, и связи эти оказываются более значительными и долгодействующими в общей историко-литературной перспективе, чем сравнительно кратковременная трактовка вопроса.

Напомним хотя бы о таком факте. По авторитетному свидетельству В. П. Гаевского, Пушкин еще в лицее, то есть задолго до периода романтических настроений, написал роман «Цыган»⁴. Вполне можно согласиться с Б. В. Томашевским, который дал такую характеристику этому не дошедшему до нас произведению: «Принимая во внимание моду времени, а также литературу, которой напитан был с детства Пушкин, можно предполагать, что так названа была философская повесть небольшого размера в духе просветительской литературы XVIII в. <...> Вероятно, цыган — герой романа — попадал в чуждую ему среду европейской цивилизации, и в его простодушных суждениях вскрывались противоречия, свойственные „цивилизованному“ обществу»⁵. Такое толкование представляется весьма вероятным. Однако следует подчеркнуть, что в этом случае образ цыгана рассматривается как равнозначный понятию «дикарь» в распространенной в XVIII в. литературной ситуации: «естественный человек в цивилизованном обществе». Оснований для выделения «цыганской темы» как специфичной и отличающейся от сюжетной ситуации «гурон (или вообще „дикий“ — без какой-либо конкретизации) в Европе» при такой постановке вопроса еще не возникает. Для того чтобы понять специфичность «цыганской темы», следует произвести некоторые дополнительные исследования.

Антитеза «дикарь — цивилизованный человек», которой оперирует современный исследователь для уяснения себе круга идей конца XVIII — начала XIX в. слишком упрощена и совсем не отражает богатства идей той эпохи.

Оставляя в стороне ряд весьма существенных отличий в истолковании разными лагерями проблемы «естественного» человека, остановимся на двух возможных трактовках этого вопроса внутри демократического комплекса идей XVIII в.

Следуя первой точке зрения, человек социален по своей природе⁶, он «рожден для общежития». «Народ есть общество людей, соединившихся для снискания своих выгод»⁷. Права гражданина не ограничивают свободы человека: «Предписание же закона положительного не иное что быть должно, как безбедное употребление прав естественных»⁸. Вторая же точка зрения утверждала мысль о том, что естественное состояние первобытно-свободного человека — одиночество⁹. Из первой концепции вытекало, что вступающий в общество индивид сохранял всю полноту своей естественной свободы. Согласно второй — становясь гражданином, он переставал быть свободным

человеком, так как часть его личной свободы приносилась в жертву требованиям общего блага. Между тем философы типа Гельвеция или Радищева полагали, что до рождения деспотизма интересы человека и общества совпадали безусловно.

Обе концепции, с разных сторон, приводили к сходным выводам: первое «гражданское» общество мыслилось как общество оседлое. Особенно на этом настаивал Руссо, который, прозорливо связывая возникновение государства с появлением собственности, особенно земельной, считал, что оседлость была первым условием превращения дикого человека,номада, в человека, покорного законам, то есть гражданина. При этом и семья для Руссо — не естественная, а договорная, гражданская организация. Для Радищева — первое, «нормальное» общество — всегда общество оседлых земледельцев. А с этим связано, как и у Руссо, понятие собственности: «Представим себе мысленно мужей, пришедших в пустыню, для сооружения общества. Помышляя о прокормлении своем, они делят поросшею лаком землю»¹⁰ Таким образом, справедливое договорное общество — это общество, основанное ради охраны счастья и трудовой, эгалитарной собственности всех его членов. Такое общество не может быть обществом кочевников.

В этом смысле образ цыгана как положительного героя, идеализация человека именно потому, что он стоит вне собственности, владения клочком земли, оседлости, — в литературе XVIII в. встречались весьма редко. Важен и другой аспект вопроса. В литературе XVIII в. осуждение собственности или даже проповедь имущественного равенства сопровождалась, как правило, апологией героического аскетизма. Она свойственна была в высшей мере Мабли, ее не чуждался Руссо, и с особенной силой она зазвучала в этической концепции якобинцев, пытавшихся противопоставить стихийному напору буржуазного эгоизма доктрину самопожертвования во имя общего блага и античных добродетелей. Сторонниками же гармонической личности, страстей, бьющих через край, полноты жизненных сил, многогранной и эгоистически (в философском понимании XVIII в.) счастливой жизни были, как правило, мыслители, которые, борясь с феодальным ограничением свободы человека, еще не видели беды в свободной игре частных интересов.

Однако в предреволюционную эпоху различие между этикой, которую можно условно определить как этику «разумного эгоизма», и этикой, столь же условно определяемой как система «героического аскетизма», проявлялось внутри демократического лагеря лишь как потенциально существующая тенденция. На примере Руссо мы видим их органическое сплетение. Очень своеобразно сложилось развитие русской общественной мысли XVIII в. В трудах Радищева мы видим сочетание этики счастья, полного развития всех заложенных в природе человека возможностей, с теорией общественного договора. Этика французских материалистов XVIII в. окажется очень важной для Пушкина.

И все же определенные тенденции, проявившиеся со всей полнотой в начале XIX в., ощутимы в предшествующую эпоху. Для демократической публицистики XVIII в. был характерен идеал гармонического, прекрасного, стремящегося к счастью человека. Этот идеал был противопоставлен обществу, основанному на насилии и мертвящем бюрократизме, но не отрицал

принципа частной собственности. Те же философы, которые отрицали частную собственность (Мабли) или колебались между ее осуждением и утверждением принципа эгалитарности, стремясь защитить трудовую собственность от грабительской нетрудовой, то есть допускали ограничение собственности (Руссо), в той или иной степени склонялись к морали аскетизма. После революции положение резко изменилось. Если мы посмотрим в «Цыган» Пушкина — первое произведение, широко, во всей полноте философского звучания поставившее «цыганскую тему» в русской литературе, то мы обнаружим весьма любопытные и принципиально новые, по отношению к XVIII в. аспекты вопроса.

Цыгане Пушкина — свободный, вольный народ. В характеристике их быта Пушкиным ясно чувствуется влияние просветительского мышления XVIII в. Земфира Пушкина — не романтическая Эсмеральда. Героиня Гюго — искра поэзии в море грязи. Ее образ проецируется на цепь романтических антитез: жизнь — поэзия, безобразие — красота, грязь земли — чистота неба. Законы окружающего общества не влияют на Эсмеральду, и само это общество менее всего похоже на картину союза равных и свободных «сынов природы». Между тем читателю, знакомому с проблематикой просветительской социологии XVIII в., бросается в глаза связь поэмы «Цыганы» с кругом идей «философского века». Философское пространство, в котором развивается конфликт поэмы, — это антитеза противоестественной «неволи душевных городов» и «дикой вольности», естественного и противоестественного. Мир неволи — это одновременно и мир насилия, принуждения, подавления личности, власти Закона, богатства и праздности. Совершенно в духе Руссо «оковы просвещения» (4, 188) противопоставлены «воле». Особенно сильно чувствовалось влияние Руссо в исключенном Пушкиным монологе Алеко над колыбелью сына:

Пускай цыгана бедный внук
Лишен и неги просвещения
И пышной суеты наук...
<...>
Не меняй простых пороков
На образованный разврат (4, 445).

Но именно здесь начинаются и существенные для нашей темы отличия в позиции Пушкина и Руссо. Пушкин подводит нас к мысли, что общество цыган — это добровольный союз людей, находящихся в «естественном», догражданском состоянии. Цыганский табор противопоставлен городу как общество — не-обществу. Алеко не пошлет своего сына в город:

От общества быть может я
Отъемлю ныне гражданина —
Что нужды — я спасаю сына —
И я б желал чтоб мать [моя]
Меня родила в чаще леса (4, 446).

Цыганы — «природы бедные сыны» (IV, 203). Для читателя, воспитанного на сочинениях Руссо и просветителей, формулировка: «Мы дики; нет у нас законов» (4, 201) ассоциировалась с очень определенными публицистиче-

скими идеями. Отсутствие законов у цыган подчеркнуто заменой первоначального:

Я для него супругой буду
Ему по нраву наш закон (4, 409) —

на:

Его преследует закон,
Но я ему подругой буду (4, 180).

Однако, согласно трактату «О причинах неравенства» Руссо, естественный человек живет вне общества, в одиночестве. Он не знает общества других людей, нужда в котором появляется лишь одновременно с земледелием и частной собственностью. Его ум неразвит — чувство добра и зла, справедливого и несправедливого ему чуждо. Ему неизвестны страсти. Это тусклое, бесцветное существование.

Природа человека в «Цыганах» истолкована иначе: Пушкин (как и до него Радищев) находится под очень сильным влиянием этики французских материалистов.

Человек рожден для общежития. Общественное существование и есть «естественное». Люди вступают в общество добровольно и для собственной пользы. Отношения между родителями и детьми, с одной стороны, и супругами, с другой, основаны не на долге, а на любви и собственной выгоде каждого. Памятуя это, старый цыган уважает право Мариулы на свободную любовь.

Добровольность и договорность этого «естественного» общежития, основанного на личной выгоде каждого, исключает смертную казнь. Об этом писал еще Ф. В. Ушаков, размышляя над Гельвецием. Вступление в общество — акт, основанный на взаимной выгоде всех и каждого. Поэтому он не сопровождается какими-либо клятвами, ограничениями или обязательствами:

Я рад. Остаюсь до утра
Под сенью нашего шатра
Или пробудь у нас и доле,
Как ты захочешь... (4, 180)

Цыгане не предъявляют прав на жизнь Алеко:

...оставь же нас,
Прости, да будет мир с тобою (4, 202).

Уже сказанное в высшей мере интересно. Своеобразная смесь руссоизма и гельвецианства оказывается весьма характерной для русской демократической мысли конца XVIII — начала XIX в. Из учения Руссо отвергается мысль о том, что человек, вступая в общество и превращаясь из человека в гражданина, теряет часть естественной свободы, мысль о диктаторских правах социального организма над своими членами. Русский вариант подразумевает противопоставление общества государству. Речь идет не о поисках справедливого государственного строя, а о поисках внесударственной социальной структуры. Вместо ранней антитезы: закон «неволи душевных городов» и закон цыган («Ему по нраву наш закон») — противопоставление: закон — не-закон («Его преследует закон»).

«Внегосударственное» по своей природе общество цыган отличается еще одной существенной чертой: оно не знает феодальных отношений (Пушкину прекрасно было известно, что молдавские цыгане — крепостные¹¹, но он оставил этот материал за пределами поэмы), но чуждо и буржуазных отношений — номады лишены собственности и собственнического эгоизма. Еще Руссо подчеркивал, что чувство ревности порождается не пламенным темпераментом южанина, а психологией гражданина, то есть собственника. «Караибы — народ, менее всех других удалившийся от естественного состояния, — наиболее миролюбиво разрешают возникающие на этой почве столкновения; им почти незнакомо и чувство ревности, хотя они и живут в жарком климате, где страсти эти всегда, по-видимому, бывают более деятельны»¹². В другом месте Руссо прямо связывает появление ревности с переходом к оседлости: «Люди, скитавшиеся до сих пор в лесах, перейдя к более оседлому образу жизни, понемногу сближаются друг с другом <...> Кратковременные отношения, вызываемые естественным влечением, ведут за собой, благодаря возможности часто посещать друг друга, отношения более нежные и прочные». Однако тотчас же «вместе с любовью просыпается ревность. Торжествует раздор, и нежнейшая из страстей получает кровавые жертвоприношения»¹³. Любопытно, что и Пушкин в отброшенном позже «руссоеистском» монологе Алеко заставил героя назвать ревность чувством, чуждым свободному миру цыган. Предсказывая счастливую будущность своему «дикому» сыну, он говорит:

Нет не преклонит он [колен]
 Пред идолом какой-то чести¹⁴
 Не будет вымышлять измен
 Трепеща тайно жаждой мести (4, 446).

Однако для Радищева и Руссо (поскольку возврат к дообщественному состоянию невозможен) альтернативой любой форме несправедливого общества был идеал свободного союза земледельцев, работающих на своей земле. В основу идеального строя положена эгалитарная собственность. Это был тот, крестьянский по существу, идеал, который широко прозвучал в русской литературе XVIII — начала XIX в., определив специфическую трактовку знаменитого второго эпода Горация «Beatus ille». Человек «золотого века» — «плугом отчески поля орющий»¹⁵

...Подобно смертным первородным
 Орет отеческий удел
 Не откупным трудом, свободным,
 На собственных своих волах¹⁶.

...В отеческих полях работает один¹⁷

Этот уже традиционный для русской поэзии идеал в поэме Пушкина резко модифицируется: цыгане — народ, не знающий собственности. Идеалом становится кочевник, а не трудолюбивый земледелец, владелец равной и трудовой собственности.

Чрезвычайно существен и этический поворот. Пушкин близок к Руссо и другим мыслителям демократического крыла XVIII в. (например, Мабли), связывая свободу и бедность. Цыгане свободны, ибо бедны:

...привыкни к нашей доле
Бродящей бедности и воле (4, 180).

...Ты любишь нас, хоть и рожден
Среди богатого народа.
Но не всегда мила свобода
Тому, кто к неге приучен (4, 186).

А в примечании к «Цыганам» Пушкин писал о «дикой вольности, обеспеченной бедностью» (9, 22).

Однако здесь начинается существенное расхождение, говорящее о принадлежности Пушкина к той струе русской общественной мысли (к ней принадлежал и Радищев), которая испытала глубокое влияние гельвецианского материализма. «Бедность» для Руссо, и особенно для Мабли, — средство преодоления страстей — губительного, антиобщественного начала в человеке. Поэтому несправедливое, социально порочное общество, раздираемое конфликтом нищеты и богатства, — одновременно и царство ярких, губительных страстей, которые не известны «естественному» человеку. Руссо говорит о контрасте «между косностью первобытного состояния и возбужденной деятельностью, на которую толкает нас наше самолюбие»¹⁸ в цивилизованном обществе. У Пушкина, в отличие от этих представлений, проводится мысль о жизненной полноте, яркости, самобытности народа и каждой единицы, составляющей народный коллектив. Этому противопоставлена мертвенность, однообразие, стандартность рабской жизни в городах. Не случайно воля неизменно окрашена в эпитеты веселья, а рабство — скуки:

Как вольность весел их ночлег...
<...>
Все живо посреди степей... (4, 179)
Крик, шум, цыганские припевы,
Медведя рев, его цепей
Нетерпеливое бряцанье,
Лохмотьев ярких пестрота,
Детей и старцев нагота,
Собак и лай и завыванье,
Волынки говор, скрип телег,
Все скудно, дико, все нестройно,
Но все так живо-непокойно,
Так чуждо мертвых наших нег,
Так чуждо этой жизни праздной,
Как песнь рабов однообразной! (4, 182)

С этим связано и другое представление: наибольший расцвет человеческой личности — это жизнь творца, художника. И цыгане ведут жизнь, погруженную в искусство. Музыка становится для них бытом, искусство — каждодневным занятием, источником существования:

Старик лениво в бубны бьет,
Алеко с пеньем зверя водит... (4, 188)

Музыка и неволя — антонимы. В мире цыган искусство и труд стоят в одном ряду («железо куй — иль песни пой»). Свободное искусство вознаграждается:

Земфира поселян обходит
И дань их вольную берет (4, 188).

(в черновиках было: «И плату бедную берет», но Пушкин подчеркнул мысль: «И добровольну дань берет», а затем уже нашел и окончательный вариант). В городах же человек раб, он зависит от других людей:

Там вольность покупают златом,
Балуя при[хоть суеты],
Торгуют вольностью — развратом
И кровью бледной нищеты (4, 440).

Следует подчеркнуть, что высказанные здесь Пушкиным представления весьма далеки от идей романтизма. При всем различии в оттенках, романтизм неизменно противопоставлял активную личность толпе. Именно яркость, гениальность, внутреннее богатство или даже колоссальное преступление выделяли романтического героя, делая его непохожим на «людей», «толпу», «народ», «чернь». У Пушкина уже с «Кавказского пленника» намечается принципиально иное противопоставление: герой, преждевременно состарившийся духом, и яркий, активный народ. Народ в «Цыганах» — не безликая масса, а общество людей, исполненных жизни, погруженных в искусство, великодушных, пламенно любящих, далеких от мертвенной упорядоченности бюрократического общества. Яркость индивидуальности не противопоставляется народу, — это свойство каждой из составляющих его единиц. При таком наполнении самого понятия «народ» цыгане становятся не этнографической экзотикой, а наиболее полным выражением самой сущности народа. Не случайно народность воспринимается Пушкиным в эти годы, в частности, как страстность, способность к полноте сердечной жизни. (Ср. «Черную шаль», явно тяготеющую в своем замысле к «Братьям-разбойникам», персонально задуманным в том же романсно-балладном ключе, — ср. набросок «Молдавской песни»:

Нас было два брата — мы вместе росли —
И жалкую младость в нужде провели... (4, 373)

И то, что ключ к народности ищется в «цыганской» или «молдавской» теме, — не случайно. Дело и в том, что образ русского крестьянина влек за собой совершенно иной круг идей — тему крепостничества («но мысль ужасная здесь душу омрачает...»), а не идеальной жизни, народа в чистой субстанции этого понятия. Но и в другом: еще со времени Державина установилось противопоставление бурного, страстного, темпераментного «цыганского» типа и «чинного» облика русской крестьянки.

Возьми, египтянка, гитару,
Ударь по струнам, восклицай;
Исполнясь сладострастна жару,
Твоей всех пляской восхищай.
Жги души, огонь бросай в сердца
От смуглого лица.

Неистово, роскошно чувство,
Нерв трепет, мление любви,
Волшебное зараз искусство

Вакханок древних оживи.
 Жги души, огонь бросай в сердца
 От смуглого лица.

Как ночь, — с ланит сверкай зарями,
 Как вихорь — прах плащом сметай,
 Как птица — подлетай крылами,
 И в длани с визгом ударяй.

Жги души, огонь бросай в сердца
 От смуглого лица...

<...>

Нет, стой, прелестница! довольно,
 Муз скромных больше не страши;
 Но плавно, важно, благородно,
 Как русска дева, пропляши...

(«Цыганская пляска», 1805)

Здесь уже находим и существенный для «цыганской» темы образ яркой, жгущей душу страсти, и не менее существенное для нее сочетание любви и смерти — не имеющее и тени мистицизма свидетельство силы земного чувства.

Топоча по доскам гробовым
 Буди сон мертвой тишины.

Страсть, которая не удерживается в пределах умеренной гармонии, а пожирает человека, страсть-дисгармония («в длани с визгом ударяй») — вместе с тем и полное проявление человека, вызывающее воспоминание об античной полноте жизни, то есть о «нормальном» человеке:

Волшебное зараз искусство
 Вакханок древних оживи.

Мысль о том, что только страсть, выводящая человека за пределы привычного, в «ненормальном» обществе возвращает человека к человеческой норме, родилась в XVIII в., но, пройдя сквозь века, прозвучала и в «Сказках об Италии» Горького («Тарантелла» и другие), и в известных словах Блока:

...только влюбленный
 Имеет право на звание человека (II, 289).

Показательно, что еще для И. Дмитриева «цыганская» тема оказалась за пределами искусства: в стихотворение «К Г. Р. Державину» (1805) он ввел образ условно-поэтической буйной толпы:

Рдяных Сатиров и Вакховых жриц —

и лишь в примечаниях пояснил: «Здесь описаны Цыгане и Цыганки, которые во все лето промышляют в Марьиной роще песнями и пляскою». Итак, не только яркость, приподнятость над обыденностью героя-цыгана привлекают наше внимание при рассмотрении темы настоящего исследования. Для того чтобы отличить, к романтической или неромантической, идущей из глубин демократической мысли XVIII в. традиции следует отнести тот или иной образ, существенно другое: отношение героя к народу, понимание природы человека и природы народа. В этом смысле очень характерна поэма Баратынского «Цыганка» («Наложница»), позволяющая проследить различие

между Земфирой Пушкина и Сарой Баратынского. Поэма Баратынского написана в период сближения поэта с пушкинскими требованиями психологического реализма (это очень сильно отразилось в предисловии, вызвавшем одобрение Белинского), однако принцип структуры характера у Баратынского романтический. Это тем более заметно, что влияние пушкинской традиции, вплоть до прямых цитат¹⁹, ощущается очень явно. Свободный, основанный лишь на любви, а не на долге и тем более не на юридических обязательствах, союз героя и Сары определен словами, почти точно заимствованными из пушкинской поэмы. И все же сказанное лишь ярче подчеркивает разницу в структуре образов. Два женских персонажа поэмы Баратынского противопоставлены, в духе романтических поэм, по принципу темперамента, напоминая антитезу Зарема — Мария в «Бахчисарайском фонтане». То, что героиня — цыганка, в данной связи должно подчеркнуть темперамент как основу характера. Иной смысл имеет противопоставление Сары герою. Их характеры *приравниваются*. За покрывалом бытового повествования вырисовываются романтические контуры сильных, страстных, одиноких натур. Оба героя находятся в одинаковых отношениях к людям, народу. «Люди» — это сила, которая не принимает своеобразия, самобытности яркой личности, стремится нивелировать ее под общий уровень и тем губит. Для героя это «свет», который осудил его разгульную жизнь и властно навязывает ему требования «приличий», безжалостно казня за их нарушение. И то, что дело здесь не только в сатире на «свет», а в романтическом осуждении «толпы» (то есть народа), ясно, поскольку по отношению к Саре ту же роль играет хор. Хор в поэме Баратынского — совсем не свободный союз ярких, полных жизни людей, в среде которых и личность человека получает полное развитие: хор нивелирует, он не терпит своеволия. Порыв Сары к счастью он наказывает убийством ее возлюбленного и властно возвращает героиню к *общему* существованию. С этим связан трагический конец: герой-отщепенец погибает под двойным ударом общества и хора, а героини влачат свое существование, подчинившись власти коллектива. Вера становится холодной и приличной женщиной света, а Сара — подчиненной хору и утратившей власть над своей судьбой цыганкой. Общество казнит «беззаконную комету». Все это бесконечно далеко от соотношения человека и народа в мире пушкинских цыган.

Само появление «цыганской темы» было связано с возникновением интереса к народу, литературному изображению народного характера, с тем специфическим пониманием природы человека и народа, которое зародилось в XVIII в. Однако оформиться эта тема смогла лишь в начале XIX в. когда стало возникать представление о мире собственности как не меньшем носителе зла, чем мир бюрократического гнета. Именно тогда возник герой-номад, цыган, бродяга, погруженный, вместо имущественных забот, в поэзию, музыку, искусство. Подлинный народ в своих высших потенциях — «племя, поющее и пляшущее». Не случайно рядом с «цыганской темой» возникает образ народа, живущего в краю песен — «стране искусства». Так возникает сначала гоголевская Украина, затем гоголевская Италия, а позже — тема Италии в русской литературе, которая дойдет до Горького и Блока как своеобразный двойник «цыганской темы». По сути дела, и казаки в «Тарасе

Бульбе» — номады, которые отреклись от мира семейственного, имущественного и предались «товариществу», войне и веселью. Это (что чрезвычайно существенно) воспринимается автором как приобщение личности к стихии, коллективу и коллективным страстям. Но, принципиально отличаясь от романтиков, Гоголь считает, что такое приобщение человека к чему-то большему, чем он сам (дружбе, народу, истории, в конечном счете — стихии), не означает потери себя. Вместо романтической антитезы: яркая личность, отделенная от народа, — смиренная безличность, приобщенная к целому (народу, семье, обычаю, обряду, религии, фольклору), здесь бедность и раздробленность, вплоть до полной призрачности личности, взятой в отдельности, — и яркость, индивидуальная полнота человека, отдавшего себя стихии.

Такова стихия боя — веселая, поглощающая и обогащающая личность. Это тоже погружение в искусство, в музыку: «Андрей весь погрузился в очаровательную музыку пугль и мечей. Он не знал, что такое значит обдумывать, или рассчитывать, или измерять заранее свои и чужие силы. Бешеную негу и упоение он видел в битве. Пиршественное зрелось ему в те минуты, когда разгорится у человека голова, в глазах все мелькает и мешается, летят головы, с громом падают на землю кони, а он несется, как пьяный, в свисте пугль, в сабельном блеске и в собственном жару...»²⁰

Связь темы жизни, погруженной в искусство, с той полнотой индивидуального бытия, которая и составляла для Пушкина основу свободолюбия (ср. «Из Пиндемонти»), раскрыта в знаменитом описании танца запорожцев в «Тарасе Бульбе»: «Земля глухо гудела на всю округу, и в воздухе только отдавалось: тра-та-та, тра-та-та. Толпа, чем далее, росла; к танцующим приставали другие, и вся почти площадь покрылась приседающими запорожцами. Это имело в себе что-то разительно-увлекательное. Нельзя было без движения всей души видеть, как вся толпа отдирала танец, самый вольный, самый бешеный, какой только видел когда-либо мир, и который, по своим мощным изобретателям, носит название казачка. *Только в одной музыке есть воля человеку.* Он в оковах везде. <...> Он — раб, но он волен только потерявшись в бешеном танце, где душа его не боится тела и возносится вольными прыжками, готовая завеселиться на вечность»²¹

Таким образом, «цыганская тема» на первом этапе своего исторического существования была связана с той «двуплановостью» художественного изображения, которая составляла основу образной структуры просветительского мышления. Прямолинейное деление всего художественного материала на выражающий «норму» человеческих отношений и ее противоестественное искажение порождало интерес к таким художественным образам, которые могли бы быть противопоставлены действительности как ее неискаженная субстанциональная сущность²².

Дальнейшее развитие реализма усложняло отношение между этими планами, снимая механистическую антитезу и раскрывая их сложное, диалектическое взаимопроникновение. Процесс этот повлиял и на художественное раскрытие «цыганской темы» в литературе второй половины XIX в.

Образ цыгана, бродяги-артиста, художника, презревшего власть собственности, втягивается в мир бытовой живописи. Он теряет философическую идеальность, из героя вне современной среды он становится героем артис-

тической среды. «Цыганская тема» сливается с образом жизни, погруженной в искусство, но уже не в абстрактно-философском, а бытовом смысле, то есть с образом богемы. Показательна этимология слова «богема» (от французского «bohème» — в буквальном смысле: «цыганщина»). То, что на ранней стадии существовало как антитетические образные планы: артистичность, погруженность в стихию, музыку, яркость личности, полная внутренняя раскованность и ее политический адекват — свободолюбие, органическое неприятие всего бюрократического, мертвенного, то есть верность природе человека, с одной стороны, — и пошлость, мелкое корыстолюбие, эгоистический расчет, включенность в уродливую и ничтожную социальную жизнь, то есть искажение характера художника, бунтаря и отщепенца, в реальной жизни общества, с другой, — теперь превращается в компоненты одного, сложно-противоречивого образа.

Это очень ясно видно на примере «Живого труп» Л. Н. Толстого.

Федя (*махает рукой, подходит к Маше, садится на диван рядом с ней*).

Ах, Маша, Маша, как ты мне разворачиваешь нутро все.

Маша. Ну, а что я вас просила?

Федя. Что? Денег? (*Вынимает из кармана штапов.*) Ну, что же, возьми.

Маша смеется, берет деньги и прячет за пазуху.

Федя (*цыганам*). Вот и разберись тут. Мне открывает небо, а сама на душки просит. Ведь ты ни черта не понимаешь того, что сама делаешь²³

Цыганка Маша здесь изображена не в условно-философском, а в социально-бытовом ключе. Она причастна определенной среде, а через среду — всей совокупности социально-исторических обстоятельств. Это накладывает печать на ее характер. Господствующие в мире ложные ценности — особенно деньги — приобретают власть и над ней, а бытовая «заземленность» образа приводит к тому, что природа человека только проглядывает сквозь мелочь и пошлость «обстоятельств». Эта, присутствующая как возможность, природа человека, прекрасная норма, воплощается в стихии искусства — в музыке, песне. Она возвращает человека к красоте «нормальных», не опосредованных никакими фикциями, подлинно человеческих отношений. Не случайно здесь появляется антитеза полной свободы человека, живущего в нормальном мире естественных ценностей, и условной, мнимой свободы, доступной в рамках политики и цивилизации. Слова Феде Протасова: «Это степь, это десятый век, это не свобода, а воля»²⁴ — сродни пушкинскому: «Иная, высшая потребна мне свобода» (3, 420). И там и здесь политика противопоставляется искусству. Но поскольку искусство мыслится как высшее проявление человеческой нормы, антитеза эта имеет смысл противопоставления политического организма («свобода», по Феде Протасову) — обществу, социально, то есть человечески, справедливому («воля»), обществу, организованному по законам счастья и искусства.

Маша, как человек искусства, причастна этому нормальному миру, но, как человек своей среды и эпохи, «на душки просит» и «ни черта» не понимает, «что сама делает». Таким образом, музыка, песня начинают вы-

ступать как некая самостоятельная, социально и нравственно осмысленная, стихия. Она делает Машу причастной к совсем иной, в современных условиях утраченной, возможной лишь в искусстве, жизни. Но она выше Маши и независима от нее. Эта музыкальная стихия равнозначна сложному комплексу представлений, который подразумевает полную свободу личности, поставленной вне мертвящих фикций государственности, собственности — и даже шире — цивилизации («степь», «десятый век»), отказ от вымышленных ценностей во имя ценностей подлинно человеческих (когда записывающий песни Маши и хора музыкант говорит: «Очень оригинально», Федя поправляет: «Не оригинально, а это *настоящее*...»²⁵). «Настоящее» — это нечто связанное с коренным в человеке и человеческих отношениях, с правдой, с истинными потребностями, противостоящее миру лжи, лицемерия и фикций, в который погружена реальная жизнь героев. Но у этой музыкальной стихии есть еще одна сторона: это народная музыка, народная песня. Приобщаясь к ее миру, слушатель становится сопричастным стихии народности. Однако то, что именно цыганская песня становится путем к народности, — не случайно.

Для того чтобы понять всю специфику трактовки цыганского пения в русской литературе, следует иметь в виду, что репертуар русских цыган составляли *русские* песни, исполняемые, однако, особым образом. Исполнение это поражало слушателей «страстностью» и «дикостью». «Что увлекает в этом пении и пляске, — это резкие и неожиданные переходы от самого нежного пианиссимо к самому разгульному гвалту. Выйдет, например, знаменитый Илья Соколов на середину с гитарой в руках, махнет раз-два по струнам, да запоем какая-нибудь Стеша или Саша в сущности преглупейший романс, но с такой негой, таким чистым грудным голосом, — так все жилки переберет в вас. Тихо, едва слышным, томным голосом, замирает она на последней ноте своего романса... и вдруг на ту же ноту разом обрывается весь табор с гиком, точно вся стройка над вами рушится: взвизгивает косая Любашка, орет во все горло Терешка, гогочет безголосая старуха Фроська... Но поведет глазами по хору Илья, шипнет аккорд по струнам, — и в одно мгновенье настанет мертвая тишина, и снова начинается замирание Стеши»²⁶. Соединение народной песни (именно она, а не романс составляла основу цыганского репертуара) с темпераментностью, страстностью исполнения привлекало к цыганскому хору внимание тех, кто искал в народе ярких, артистических, богато одаренных натур. Цыганское пение воспринималось не как изменение природы русской песни, а как подлинно народное ее раскрытие. «От народа (русского) отделять их нельзя», — писал Ал. Григорьев о цыганах²⁷.

Отличительной чертой цыганской песни в литературе становилась страсть, напряженность эмоционального выражения личного чувства. Таким образом, движение к народу — это не отрешение, не отказ от страстей, счастья, богатого и сложного личного мира во имя идеалов отвлеченной нравственности, а как раз наоборот — уход из мира мертвенных ситуаций в мир страстей, кипящих чувств, стремления к счастью. Это мир, не нивелирующий личность, а дающий ей ту «игру», артистизм, богатство, которых Федя Протасов не находил в любви Лизы (мертвенность, принадлежность к условному миру объединяет честных Лизу и Каренина с тем гнусным миром официальной законности, жертвами которого они падут). Очень существенно

подчеркнуть, что идеалы «цыганщины», равно как и сочувственное изображение героев-бунтарей, бродяг, артистов, людей богемы, противоречили славянофильско-романтическому пониманию народа (ср. «Бродягу» Ивана Аксакова). Положительная в отдельных случаях оценка «цыганщины» славянофильскими мыслителями была связана с резкой односторонностью в трактовке вопроса. Так, П. В. Киреевский писал Языкову 10 января 1833 г.: «Недели две тому назад я наконец в первый раз слышал (у Сверб<еевых> тот хор цыган, в котором примадонствует Татьяна Дмитриевна, и признаюсь, что мало слышал подобного! Едва ли, кроме Мельгунова (и Чад<аева>, которого я не считаю русским), есть русский, который бы мог равнодушно их слышать. Есть что-то такое в их пении, что иностранцу должно быть непонятно и потому не понравится, но может быть тем оно лучше»²⁸. Упомянутая здесь Татьяна Дмитриевна — известная цыганка Таня, в пении которой Языков видел «поэзию московского жития»²⁹.

Для Киреевского цыганская песня — воплощение национального начала, которое вместе с тем и начало безличностное. К. С. Аксаков писал о русской песне (как мы видели, цыганская и русская песня в сознании Киреевского приравнивались — цыгане рассматривались как исполнители русской песни; иначе необъяснимо утверждение о «непонятности» их пения «иностранцу»): «Невеста горюет — это не ее беда, не беда какой-нибудь одной невесты: это общая участь, удел невесты в народе». И далее: «Все здесь принадлежит каждому в народе, ибо здесь индивидуум — нация»³⁰. Между тем в демократической традиции русской общественной мысли большое внимание уделялось именно собственно «цыганскому» элементу, который понимался как «игра», артистизм, страстность. За этими двумя толкованиями стояли два диаметрально противоположных философских понимания соотношения личности и народа. Славянофильское, романтическое толкование исходило из представления о личном начале как злом. Сливаясь с народом, индивидуум очищается, освобождается от тесных рамок своего «я» с присущими ему потребностями личной свободы, эгоистического счастья, всей бури страстей, волнующих отдельного человека. Между тем вторая, идущая еще от Гоголя³¹, концепция подразумевала, что именно в коллективе расцветает во всей полноте личность отдельного человека. Живущая напряженной жизнью страстей, эмоций, личных переживаний человеческая единица ближе народу, чем мертвая душа, погруженная в мир условных фикций. В этом смысле «страстность», рассматривавшаяся, начиная с песни Земфиры, как основная черта «цыганщины», была вместе с тем в сознании демократических мыслителей и народностью. Эта апология «страстности» имела еще один аспект: в незрелом демократическом сознании она оборачивалась недоверием к теории, в том числе и к передовой, которая безосновательно причислялась к миру фикций. Между тем на деле сама эта проповедь «страсти» представляла собой реализацию тех самых демократических идей, которые отвергались как излишне теоретические. Цыганка Маша в «Живом труп» отвергает «Что делать?» Чернышевского («скучный это роман»), но считает, что «только любовь дорога», и на практике реализует мораль героев Чернышевского. Так характерное для стихийно-демократической мысли XIX в. противопоставление жизни, страстей — теории, любви и искусства — политике на деле оказы-

вается не противоречащим принятию коренных принципов морали революционных демократов.

Из сказанного можно сделать вывод, существенный, в частности, для «Живого труп», поздней лирики Пушкина, позиции Чехова. Антитеза «искусство — политика» далеко не всегда свидетельствует о принадлежности автора к «чистому искусству». Последнее справедливо в системе взглядов, отделяющих искусство от действительности. В этом случае политика приравнивается действительности как понятию низменному и противопоставляется «высокой» поэзии. Однако возможно совсем иное понимание этой антитезы: политика воспринимается как *буржуазная* система, как деятельность по упорядочению отдельных сторон существующего общества, а искусство — как обращение к «норме» человеческих отношений. Такое понимание искусства, как высшей ценности, связано с мечтой об обществе, основанном на отношениях, вытекающих из самой природы человека, и, бесспорно, окрашено в тона социального утопизма. То, что в конкретном движении истории создаются сложные переплетения, вроде близости Л. Толстого и Фета, и сходные формулировки часто выражают противоположные идеи, еще не дает историку основания отказываться от их дифференциации.

Этический аспект «цыганщины» получал такое истолкование: приобщение человека к стихии, к народу, к чему-то объективному и гораздо более значительному, чем его личность, и вместе с тем приобщение, которое вело бы не к утрате индивидуального своеобразия, не к нравственному аскетизму и потере своего «я», не к отказу от счастья и наслаждения. За этим стояли идущие еще из XVIII в. демократические представления о праве человека на счастье и о совпадении личного и общественного интереса, но они были осложнены новыми проблемами: соотношение личности и народа, человека и истории, разума и стихии.

Особенно интересно в этом отношении истолкование «цыганской темы» в творчестве Ап. Григорьева. Путаное и противоречивое сознание Ап. Григорьева явно носило стихийно-демократический характер, и это ярко проявилось и в трактовке интересующей нас проблемы.

Цыганская песнь для Ап. Григорьева — народная стихия, которая не отнимает у личности всего богатства ее субъективности. В этом смысле она высшее проявление искусства и служит мостом от человека к человеку, освобождая человеческую сущность от фикций, условностей, нагроможденных между людьми обществом. Искусство, особенно «страстная песнь цыганки, дарит человеку среди „чинного мира“ миг <...> искренности редкой», дает ему возможность быть самим собой:

...Вновь стою

Я впереди и, прислонясь к эстраде,
Цыганке внемлю, — тайную твою
Ловлю я думу в опущенном взгляде;
Упасть к ногам готовый, я таю
Восторг в поклоне чинном, в чинном хладе
Речей, — а голова моя горит,
И в такт один, я знаю, бьются наши
Сердца — под эту песню, что дрожит

Всей силой страсти, всем контральтом Маши...
Мятежную венгерки слыша дрожь!³²

Сложность отношений лирического героя и народной стихии, с одной стороны, а с другой — образа реального таборного цыгана и цыганской музыки как носительницы страстного, человеческого в его верховных проявлениях начала отразилась в знаменитых «О, говори хоть ты со мной...» и «Цыганской венгерке». Существенно здесь то, что герой и народ, дух которого выражен цыганской песней, не представляют собой, вопреки традиционным представлениям романтизма, принципиально разных начал. Как и мыслители демократического лагеря, Ап. Григорьев считает, что слияние с народом — не отказ от личности, не обеднение ее, а возвращение к исконным началам полноты индивидуального бытия. Но далее начинаются различия: мыслители-демократы считали, что в народе, в его субстанциональном состоянии (ср.: «Выпрямила» Г. Успенского), воплощены красота и цельность, присущие природе человека, — Ап. Григорьев считает природу человека противоречивой, исконно трагически разорванной. Эта дисгармония, величественная в своем человеческом трагизме, заслонена в реальной жизни мелочью бытового существования. Однотипность личности в ее высших проявлениях и народа позволяет лирическому герою выразить мир своих переживаний словами, ритмом и мотивом цыганской венгерки. Но если для Г. Успенского человек возвышается до своей антропологической сущности, до народности в момент «выпрямления», то для Ап. Григорьева эту роль играет минута высокой трагической разорванности.

В связи со сложными процессами, протекавшими внутри демократического движения, реалистическая литература конца XIX в. переживала тяготение к широким обобщениям, к изображению человека в его антропологической сущности, а не только в конкретно-бытовом воплощении. Это изменение, воспринимавшееся литературной средой, привыкшей к социально-исторической и бытовой конкретности образов, как своеобразный «романтизм», на самом деле было весьма родственно просветительскому мышлению XVIII в. Это отразилось и на особой трактовке «цыганской темы». Писателей, наряду с чисто условными сюжетами сказок и притч, начинают привлекать такие бытовые ситуации, которые бы не искажали, не заслоняли, не уродовали природу человека, а показывали бы ее в подлинной антропологической сущности. Вместе с тем именно в этих условиях, в эпоху углубления конфликтов буржуазного общества, когда раскрывается недостаточность чисто политической борьбы, и проявляется тот социально-утопический аспект противопоставления искусства политике, который был намечен еще в творчестве Пушкина и Гоголя. Жизнь, погруженная в искусство, — жизнь подлинных человеческих ценностей и предстает как утопический идеал социальной нормы. Так проявляется вновь выдвинутая еще Гоголем (и получившая развитие у Ап. Григорьева, ср.: «Venezia la bella») тема Италии — страны искусства и красоты, где человек, приобщаясь к народу, расцветает как личность.

Новую актуальность получает и «цыганская тема».

Интересно, что эта тема появляется и в творчестве М. Горького начала 1890-х гг. Горький этого периода, еще не связавший прямо своих надежд с революционной борьбой пролетариата, с марксистской теорией, ищет поло-

жительного героя (как и многие писатели-демократы XIX в.) среди «людей природы», свободных от пут буржуазной собственности и порожденного ею эгоизма. Но здесь появляются и новые аспекты темы. Для взглядов раннего Горького очень существенным было отталкивание от народнических иллюзий, прежде всего — от идеализации общины и современного русского крестьянства. Сказанное определяет особенности подхода М. Горького к проблеме положительного героя. С одной стороны, идеал молодого Горького окрашен в отчетливые тона патриархальности: как и Л. Толстой, Горький начала 1890-х гг. (к середине 1890-х гг. положение начинает меняться) ищет идеал в прошлом, противопоставленном настоящему: ...старая сказка (о Данко. — Ю. Л., З. М.) <...> Старое, все старое! Видишь ты, сколько в старине всего? А теперь вот нет ничего такого — ни дел, ни людей, ни сказок таких, как в старину <...> Что все вы знаете, молодые? <...> Смотрели бы в старину зорко — там все отгадки найдутся... А вы вот не смотрите и не умеете жить оттого* Действие всех легенд, рассказанных Макаром Чудрой и Изергиль, происходит в старину: «Многие тысячи лет прошли с той поры, когда случилось это»; «Жили на земле в старину одни люди» (339, 353) и т. д.³³; с другой стороны, если «старина» для Толстого — это время патриархально-земледельческого уклада жизни, то для Горького героическая «старина» связана с иным идеалом. Для Горького, не верящего в «крестьянский социализм» народников и крестьянски-эгалитарный идеал Л. Толстого, подлинные «дети природы» — это люди доземледельческого уклада жизни. Герои большинства так называемых романтических произведений М. Горького — это свободные от земли (следовательно, и от земельной собственности) кочевники. Понятно, что многие из них — цыгане: именно с образами цыган сливается представление о свободной, ничем не связанной кочевой жизни. Цыган — Макар Чудра, цыганка (молдаванка) — Изергиль, цыгане — Лойко, Зобар и Радда; а Ларра и Данко — герои молдавских преданий. Племена, в которых рождены Лойко Зобар, Радда и Данко, тоже ведут кочевой образ жизни, живут «табором», «пасут стада и на охоту за зверями тратят свою силу и мужество» (353, 339).

Что подчеркивает М. Горький в этих героях? Во-первых, то, что они противопоставлены членам современного общества как лишенные земельной собственности и потому свободные люди — собственникам-рабам. Земля связывает человека, подчиняет его себе; поэтому и в городах, и в деревнях (для Горького, в отличие, например, от Л. Толстого, город и деревня в этот период не противопоставлены, а объединены темой собственности и мешанства) живут рабы: «Смешные они, те твои люди. Сбились в кучу и давят друг друга. Видишь, как человек пашет, и думаешь: вот он по капле с потом силы свои источит на землю, а потом ляжет в нее и сгинет в ней. Ничего по нем не останется, ничего он не видит с своего поля, и умирает, как родился, — дураком. Что же, он родился затем, что ли, чтобы поковырять землю да и умереть <...> Он раб — как только родился, всю жизнь раб, и всё тут!» Напротив, кочевой образ жизни, не связывающий человека земель-

* Горький М. Собр. соч.: В 30-ти т. М., 1949. Т. 1. С. 352. (Далее ссылки на этот том приводятся в тексте с указанием страницы.)

ной собственностью, порождает натуры свободные, презирующие рабство. Макар Чудра формулирует свою жизненную программу так: «А ну-ка, скажи, в каких краях я не был? И не скажешь. Ты и не знаешь таких краев, где я бывал. Так нужно жить: иди, иди — и всё тут. Долго не стой на одном месте — чего в нем?» (10). Но если в последних словах можно уловить мысль о бродяжничестве как об исконно присущей герою страсти, то в целом даже самые первые произведения М. Горького дают возможность и для иной трактовки «цыганской темы». Не страсть к бродяжничеству, а кочевой, доземледельческий образ жизни определяет облик героев³⁴

В самом их характере, как мы уже говорили, подчеркивается презрение к собственности и неистребимое свободолюбие. Особенно настоятельно подчеркивается презрение к деньгам: «Он любил только коней и ничего больше, и то недолго — поедит, да и продаст, а деньги кто хочет, тот и возьми» (12). «Ходили ко мне богатые паны и пировали у меня. Это им дорого стоило. Дрались из-за меня они, разорялись. Один добивался меня долго и раз вот что сделал: пришел, а слуга за ним идет с мешком. <...> Золотые монеты стучали меня по голове, и мне весело было слушать их звон, когда они падали на пол. Но я все-таки выгнала пана. <...> Да, я выгнала его, хотя он и говорил, что продал все земли, и дома, и коней, чтобы осыпать меня золотом» (348)³⁵ Аналогичный смысл имеет и сцена встречи старого магната с Раддой (12—13). Все эти и многие близкие им сцены носят предельно отчетливо выраженный антибуржуазный характер. Но этим характеристика героев-цыган и противопоставление их современникам не ограничивается. Свободолюбие порождает яркость характера героев. Все они — смелые, сильные натуры. О Лойко Зобаре говорится почти как о гоголевских запорожцах: «Эге! разве он кого боялся? Да приди к нему сатана со всей своей свитой, так он бы коли б не пустил в него ножа, то наверно бы крепко поругался, а что чертям подарил бы по пинку в рыла — это уж как раз!» (11—12). А старуха Изергиль произносит знаменитое горьковское: «В жизни... всегда есть место подвигам» (348) — и рассказывает о подвиге Данко.

В исследовательской литературе уже неоднократно отмечалось, что мотив подвига, образы героической тональности у молодого Горького связаны со стремлением, в конечном счете, к революционному преобразованию действительности (даже тогда, когда реальные исторические контуры революционного «подвига» были неясны писателю). Но образ смельчака-героя, проходящий через все «цыганские» рассказы М. Горького, имеет и другой смысл. Смелость, воля — это яркое выявление личности в человеке, противопоставленное мещанской серости и скуке. Для Горького очень существенно, что и Лойко Зобар, и Радда ценят свободу, своеобразие нравов и привычек выше собственной жизни и счастья.

Но не только волевое начало и яркость личности определяют героев-цыган. Не менее существенная черта их характеристики — красота, причем постоянно подчеркивается связь этих понятий: «Красивые всегда смелы» (354). «Всяких людей я нынче вижу, а вот сильных нет <...> И красавцев становится все меньше» (352) и т. д. Все герои-цыгане красивы: Нонка, дочь Макара Чудры, — «царица девка» и тут же: «Ну а Радду с ней равнять нельзя — много чести Нонке! О ней, этой Радде, словами и не скажешь ничего. Может

быть, ее красоту можно было на скрипке сыграть» (12). Также красив и Лойко Зобар: «Усы легли на плечи и смешались с кудрями, очи, как ясные звезды, горят». И через несколько страниц — снова: Лойко и Радда — «гордая пара красавцев-цыган» (13, 21). Данко — «молодой красавец». Старуха Изергиль прежде славилась красотой, а старик Макар Чудра «полулежал в красивой, сильной позе» (9).

Постоянным спутником этих героев является и их жизнерадостность, веселость. У Лойко Зобара «улыбка — целое солнце, ей-богу!» (13); молдаване в «Старухе Изергиль» «шли, пели и смеялись», их «женщины и девушки — веселые» (337); в старину, говорит Изергиль, «жилось веселее и лучше» (351); в племени, откуда произошел Данко, жили «веселые, сильные и смелые люди» (353) и т. д.

Красота, сила и веселость создают облик человека, живущего разносторонне яркой жизнью. В этой жизни большое место занимает земная страсть — любовь. Правда, когда героям молодого Горького надо выбирать между любовью и свободой, они предпочитают свободу («Макар Чудра»). Но любовь может и не противопоставляться стремлению к свободе. В «Старухе Изергиль» любовь — одна из самых ярких страстей, в которых проявляется земная, сильная и гармонически-прекрасная натура героини³⁶.

И еще одна деталь подчеркивает яркость и красоту бродячей цыганской жизни. Это жизнь в окружении искусства, жизнь людей поющих, играющих на скрипке, постоянно слушающих «нежный и страстный» напев цыганской песни. «Пела красавица Нонка, дочь Макара», поет Лойко Зобар: «слышим: музыка плывет по степи. Хорошая музыка!» (11, 13). «Слышал ли ты, чтоб где-нибудь так пели? — спросила Изергиль <...> И не услышишь. Мы любим петь» (343). Песнями завоевывает любовь феи чабан («валашская» сказка «О маленькой фее и молодом чабане») и т. д.

Именно в образах музыки, искусства синтезируется художественное представление о жизни, предельно яркой, максимально полно выраженной: «Всем нам, мы чуяли, от той музыки захотелось чего-то такого, после чего бы и жить уж не нужно было, или, коли жить, так — царями над всей землей, сокол!» (13). «Только красавцы могут хорошо петь, — красавцы, которые любят жить» (343).

По-видимому, в этой же связи раскрывается и сопоставление жизни цыган со сказкой, фантазией: ветер «развевал волосы женщин в фантастические гривы, вздымавшиеся вокруг их головы. Это делало женщин странными и сказочными. <...> ...Ночь и фантазия одевали их все прекраснее» (337). Исследовательская традиция включает эти образы, столь характерные для молодого Горького, в характерную для романтического искусства антитезу: «серая действительность» — «яркая фантазия». Однако для Горького, по-видимому, образы сказки, фантазии имеют не только этот смысл: сказка (как и музыка) — не предпосылка появления положительного героя, а средство характеристики жизни свободного человека как жизни, погруженной в искусство. Красавица Нонка поет цыганские песни — старуха Изергиль рассказывает старинные сказки. Сказка, как и песня, здесь концентрирует «старинную мудрость» свободной и прекрасной кочевой жизни, но сама является не романтически трактуемой *предпосылкой*, а — вполне в духе реалистической

эстетики — *следствием* или, по крайней мере, постоянным аккомпанементом этой жизни. Вместе с тем очень важно, что представление молодого Горького о положительном герое весьма далеко от нищенского идеала «сверхчеловека», столь близкого русским «старшим символистам». В последнем этическая, гуманная сторона идеала в лучшем случае затухала, отодвигалась на задний план, чаще же прямо и откровенно отрицалась. Идеал нищенского толка всегда окрашен в более или менее яркие тона индивидуализма, антигуманизма. Для Горького уже в «Макаре Чудре» чрезвычайно важна этическая характеристика положительного героя. Лойко Зобар добр, и это неоднократно подчеркивается, связываясь с такой центральной чертой характеристики героя, как презрение к собственности. Во фразе: «У него не было заветного — нужно тебе его сердце, он сам бы вырвал его из груди, да тебе и отдал, только бы тебе хорошо было» (12) — фактически уже заложена и характеристика Данко. Однако в «Макаре Чудре» и в сказке «О маленькой фее и молодом чабане» стремление подчеркнуть силу героя (связанное, в конечном счете, с революционными представлениями молодого Горького) и яркость его личного выявления (так как «нормальное» общество для писателя — союз гармонически развитых личностей) приводило к построению центрального конфликта как конфликта двух ярких личностей, делающего невозможным их внутреннее слияние (например, в любви: Радда — Лойко, фея — чабан). Это действительно придавало центральной оппозиции рассказа сходство с конфликтом романтического произведения.

Но уже в «Старухе Изергиль» постановка вопроса иная: два героя, Ларра и Данко, объединенные тем, что оба сильны и оба прекрасны, резко противопоставлены друг другу³⁷, причем основой для противопоставления является отношение «сильной личности» к коллективу. Тем самым в характеристике гармонической, яркой личности на первый план выдвигается общественно-этический критерий — отношение к людям, целенаправленность силы свободного героя.

Более того, Горький считает (мысль эта перейдет и в «Мать», и в пьесу «Враги», и в другие произведения 1900-х гг.), что если лишь свобода и борьба за нее дают человеку силу и яркость, то реализовываться эти качества могут только до тех пор, пока человек живет с людьми и для людей. Изгнанный из племени Ларра становится безобразной, высохшей, бледной тенью.

Так оказывается, что гуманистический идеал гармонической личности в творчестве молодого Горького тесно связан не с романтическими традициями, а с одной из основных тенденций русского реализма XIX в. — с поисками идеала «естественной», «нормальной» жизни. «Нормальной» жизнью оказывается лишенная земельной собственности, свободная жизнь, противопоставленная как нормам буржуазной действительности, так и народнической идеализации крестьянской общины. Идеал этот хотя и утопичен (поскольку противопоставлен современности и истории, а не выведен из нее), однако пропитан отчетливыми утопически-социалистическими симпатиями. В кругу этих проблем естественно возникают и находят объяснение и образы цыган. Если для Толстого при этом образы, связанные с «цыганской темой», противостоят его собственным патриархальным настроениям «руссоистско-аскетической» окраски (ср. Акима во «Власти тьмы» и Машу из «Живого трупa»),

то молодой Горький полностью оказывается продолжателем той линии, которая восходит к революционным демократам и, в конечном счете, к этике просветителей XVIII в.

«Цыганские» образы встречаются в лирике А. Блока на протяжении почти всей жизни поэта. Однако их смысл, их художественная структура и место, занимаемое этими образами в творчестве А. Блока, существенно изменяются. Одним из важных итогов развития «цыганской темы» в лирике Блока окажется постепенный вывод цыганских образов из рамок романтических традиций и сближение с традицией, прослеженной выше.

Для Блока «первого тома» характерны поиски гармонического идеала, противопоставленного «суетливым делам мирским», «народам шумным». В подобной антитезе образы цыган могут восприниматься как относящиеся, скорее всего, к отрицаемому поэтом миру «шума» и земных страстей. А поскольку в эстетику «первого тома» входит такой близкий романтизму принцип, как игнорирование дисгармонической реальности и устремленность к мистически прозреваемой идеальной основе мира, постольку и образы цыган встречаются довольно редко.

К периоду «*Ante lucem*» все же относится одно стихотворение, связанное с интересующей нас темой. Это «Табор шел. Вверху сверкали звезды...» (1898). Снабженное эпиграфом из «Цыган» («Цыгане шумною толпой / По Бессарабии кочуют...»), стихотворение это³⁸ не поражает самобытностью в решении «цыганской темы» и интересно в основном как проявление первичного интереса к ней. Следует отметить, пожалуй, постоянное подчеркивание «страстей» как главного признака «цыганской» жизни («буйной прихоти наезды»), «в сердцах еще играла дико / Кровь, и темный лес гремел. / Пробужденный звоном, звонкой прихоти наезд»), а также сопоставление жизни цыган с жизнью природы.

Табор шел. Вверху сверкали звезды.

<...>

В высоте, на темном океане,

Меркли, гасли легионы звезд —

сопоставление, иногда принимающее и характер контраста:

<...> *темный лес* <...>

На веселье сумрачно глядел (I, 384).

Однако поскольку и отношение к «страстям», и отношение к природе у Блока периода «*Ante lucem*» еще достаточно туманно, то неясна (а скорее, и попросту отсутствует) сколь бы то ни было целостная концепция «цыганских» образов. Первым стихотворением, в котором «цыганская тема» решена не традиционно, а органически входит в поэтическую эволюцию А. Блока, было «По берегу плелся больной человек...» (28 декабря 1903 г.) из цикла «Распутья». Стихотворение это — очень важная веха на пути от «Распутий» к «Городу» и «Разным стихотворениям» «второго тома». За ним последовали «Потеха! Рокочет труба...» (июль 1905 г.) и ряд стихотворений, «пограничных» с «цыганской темой» («Мне гадалка с морщинистым ликом... 11 декабря 1903 г. и другие). Они образуют сложное единство и характеризуют отношение

Блока к этой теме в 1903—1905 гг. В это время «цыганская тема» еще отнюдь не прямо связана именно с демократической традицией, прослеженной нами выше, однако связь эта уже намечается.

Нетрудно заметить, что фигуры цыганок возникают в «Распутях» и в «Городе» в том ряду образов и сцен, которые так или иначе связаны с обращением Блока к современной действительности и противопоставлены в этом смысле «Стихам о Прекрасной Даме». Это особенно заметно в стихотворении «Мне гадалка с морщинистым ликом... В стихотворении этом встречаем характерный для цикла «Распутья» мотив бегства, в конечном итоге связанный с уходом поэта из мира Прекрасной Дамы в современную действительность. Герой убегает от Нее в город:

Там — бессмертною волей томима,
 Может быть, призывала Сама...
 Я бежал переулками мимо —
 И меня поглотили дома (I, 305).

В этом-то городе, «под темным крыльцом» (ср. контрастное: «крыльцо Ее словно паперть» — I, 299), поэт и встретил гадалку. В стихотворении «По берегу плелся больной человек...» «в дымящийся город везли балаган» (I, 311). В стихотворениях «Потеха! Рокочет труба...» и «С каждой весною пути мои круче...» цыганки гадают и поют в балагане, составляя неотъемлемую часть того же мира действительности, который сменил во «втором томе» лирики Блока гармонический, но отвлеченный идеал «Стихов о Прекрасной Даме».

Отношение Блока к этому новому для него миру в 1903—1905 гг. очень сложно. С одной стороны, как отмечают исследователи, в творчестве Блока именно сейчас появляется тема «резких социальных и бытовых контрастов» современной жизни³⁹, ноты романтического «протеста и неприятия конкретной действительности»⁴⁰. Но рядом идет и вторая, не менее важная линия — принятие мира, этой, «посюсторонней» действительности, отталкивание от мистики «первого тома». Поэт все чаще ощущает красоту и привлекательность окружающего.

Правда, иногда это «примирение с действительностью» получало на первых порах (по контрасту с мироощущением «Стихов о Прекрасной Даме») характер полного принятия всякого земного бытия, независимо от нравственной сущности явлений и событий. Характерно, например, появление в «Распутях» и особенно в «Городе» и «Разных стихотворениях» «второго тома» произведений, где даже смерть рисуется в тонах «эстетизации» («День поблек, изяшный и невинный...» «В голубой далекой спаленке...» и другие). Неизбежным результатом такого «всеприятия» была подмена этической оценки изображаемого «чисто» эстетической — то «декадентство», которое Блок сам так остро чувствовал и так не любил впоследствии в своем творчестве 1903—1906 гг.

Однако бесспорный привкус этического релятивизма и эстетизации в ряде стихотворений «Распутий» и «второго тома» не должен закрывать от нас сильные стороны «принятия мира» в лирике этого периода. Прежде всего, поэт, «принявший мир, как звонкий дар», принял не «действительность вообще». Предельно отвлеченному, обобщенному — «космическому» и пантеистическому — идеалу «Стихов о Прекрасной Даме» противопоставлена современная жизнь как имеющая некую положительную ценность «сама по

себе», вне мистических абстракций. И хотя Блоку этого периода подчас кажется, что ценность земного мира только в его красоте, однако по существу дорога от «Распутий» к «Городу» вела к тем элементам конкретно-исторического мышления, которые будут так важны для Блока 1910-х гг. «Вечной» природе «Стихов о Прекрасной Даме» противопоставлен город — результат истории, то «сегодня», в котором поздний Блок увидит «зерна будущего».

Не менее важно и другое. Герой «Стихов о Прекрасной Даме», принципиально противопоставленный «людям», сменяется новым, всей душой ощущающим:

Есть лучше и хуже меня,
И много людей и богов (II, 104).

Герой «Распутий» и «второго тома» постепенно все больше сближается с людьми, ощущает нерасторжимое единство своего «я» и народа.

И наконец, именно в 1903—1906 гг. в поэзии А. Блока усиливаются антиаскетические настроения. Хотя поэтический идеал Блока и в «Стихах о Прекрасной Даме» ни в коей мере не сводится к прославлению аскетизма, самоотречения, однако он все же мыслится как противопоставленный «грубым» земным страстям. В период преодоления соловьевской «догматики» Блок учится видеть красоту земных чувств и эмоций, не озаренных «небесным» огнем и все же имеющих право на существование и достаточно прекрасных сами по себе.

Прославляется земная, чувственная страсть:

Всем, раскрывшим пред солнцем тоскливую грудь
На распутях, в подвалах, на башнях —
хвала!

Солнцу, дерзкому солнцу, пробившему путь —
Наши гимны, и песни, и сны — без числа!..

Золотая игла!
Исполинским лучом пораженная мгла!

Опаленным, сметенным, сожженным дотла —
хвала! (II, 152)

Представление о необходимости нравственных догм и нравственного самоограничения, никогда не бывшее органическим для Блока, но оказавшее на него в 1900—1902 гг. некоторое влияние, теперь сменяется идеалом воли, безграничной свободы личности:

...Да буду я — царь над собой...

...Я сам свою жизнь сотворю,
И сам свою жизнь погублю,
Я буду смотреть на Зарю
Лишь с теми, кого полюблю (II, 104).

Но совершенно неверно было бы видеть в этих и подобных стихотворениях только этический релятивизм, индивидуализм. Напротив: именно теперь образы героев ярких, красочных постепенно сливаются в сознании Блока с образом народа:

Я думал о сбывшемся чуде...
 А там, наточив топоры,
 Веселые, красные люди,
 Смеясь, разводили костры... (II, 271)

Были улицы пьяны от криков,
 Были солнца в сверканьи витрин,
 Красота этих женственных ликов!
 Эти гордые взоры мужчин!

Это были цари — не скитальцы! *и т. д.* (II, 159)

В этом-то мире земной, сегодняшней жизни находят объяснение и образы цыган.

С одной стороны, они связаны с представлением о сегодняшнем мире как роковом, несущем в себе проклятье и гибель:

Потеха! Рокочет труба,
 Кривляются белые рожи,
 И видит на флаге прохожий
 Огромную надпись: «Судьба»...
 <...>
 ...Гаданье! Мгновенье! Мечта!..
 И, быстро поднявшись, презрительным жестом
 Встряхнула одеждой над проклятым местом,
 Гадают... и шепчут уста (II, 66).

Вместе с тем образ цыганки — «гадалки смуглее июльского дня», ее «быстрых, смуглых рук», ее слов «слаще звуков Моцарта» — это образ яркой красоты. Стихотворение можно было бы истолковать как полностью романтическое, построенное на воспевании роковой страсти, судьбы, проклятья, если бы не своеобразное истолкование этих понятий в лирике Блока, не весь поэтический контекст «второго тома». В общем же контексте лирики этих лет и «гадалка смуглее июльского дня» — образ, близкий к образу «вольной девы в огненном плаще», кометы и т. д., — не противопоставлена (в отличие от Прекрасной Дамы) миру жизни действительной, а составляет его часть, такую же сложную, противоречивую, как и он сам. Поэтому, хотя романтическая традиция и важна для осмысления образа цыганки-«судьбы» (непостижимой, таинственной, оваянной своеобразной «мистикой повседневности»), отсутствие типично романтической антитезы «будней» и «поэзии» выводит эти стихотворения из рамок данной традиции.

Интереснее «цыганская тема» раскрывается в «По берегу плелся больной человек...». Хотя хронологически это стихотворение предшествует рассмотренному выше, но, художественно многогранное и глубокое, оно предваряет те образы цыганок, которые появятся в творчестве Блока позже, в 1907—1909 гг.

В стихотворении четко противостоят друг другу два мира: «больного человека» и «цыган».

«Больной человек» страдает: «по берегу плелся больной человек», он «стонал», «подбежал, ковыляя, как мог», «и сам надорвался, и пена у губ» (I, 311) — и умирает.

Миру страдания и смерти противостоит мир цыган. Это мир красоты («красивых цыганок», «цыганочка смуглую руку дала»), веселья и бурных

страстей («пьяных цыган», которые «сыпали шутки, визжали с телег»). Это — как видно из заключительной строфы — мир искусства и свободы («И с песней свободы везла до села...»).

Итак, на одном полюсе — страдание и смерть, на другом — красота и сила свободной жизни. При этом — что очень важно для Блока — и тот и другой миры — земные, «здесьние», это как бы разные стороны одной и той же многогранной и многоликой жизни. Очевидно и другое: из этих двух миров бесконечно более притягателен для Блока мир цыганский, сильный, яркий и радостный. Страдания «больного человека» не вызывают особого сочувствия. Стилистическая окраска столь далеких от лексики «Стихов о Прекрасной Даме» слов, как «плелся», «тащился», «ковыляя», скорее пренебрежительная, чем сострадательная. Ощущение смерти совершенно сглаживается ликующей «песней свободы» цыган. Да и сама смерть лишена трагизма, поскольку все изображается эстетизированно, декоративно:

Цыганка в телегу взяла его труп.
С собой усадила в телегу рядком,
И мертвый качался и падал ничком (I, 311).

Что же перед нами — декадентский субъективизм, холодное пренебрежение к страданию и гибели, прославление «красоты, несмотря ни на что» (Д. С. Мережковский)? И да и — в основном — нет. Да — потому что вопрос о ценности человека еще не стоит перед поэтом во всей остроте, потому что смерть в стихотворении эпизодична и малозначима, а манящий мир «красивых цыганок и пьяных цыган», разумеется, весьма далек даже от «Истины и Добра» Прекрасной Дамы. Страдание не облачается сочувствием, скорее отталкивает безобразием, — красота притягательна и без доброты...

Но стихотворение отнюдь не умещается в подобную трактовку; оно неизмеримо глубже декадентской «эстетизации зла» и далеко ее перерастает.

Прежде всего обращает на себя внимание характеристика «больного человека». В маленьком (16 строк) стихотворении, где особо значима каждая деталь, дважды повторяется, что «больной человек» тащит куль: «рядом тащился с кульком человек», он «бросил в телегу тяжелый кулек». Если попытаться «рационально» расшифровать сюжет, то, собственно, куль и есть причина гибели человека:

...бросил в телегу тяжелый кулек,
И сам надорвался, и пена у губ.

Другая деталь в характеристике героя — «село», третья — «жена». Итак, жалкий, страдающий и погибающий от невозможности расстаться с «тяжелым кульком» человек — это селянин, обладатель неведомой нам собственности и законной жены. Жалкая жизнь оказывается жизнью собственника, «мещанина».

Однако антимещанская окраска стихотворения еще не определяет полностью позиции Блока. Ведь «критику» мещанства можно было найти и в творчестве Д. С. Мережковского, и в поэзии Ф. Сологуба. Под флагом антимещанства в конце XIX — начала XX в. нередко шла проповедь нищенского «сверхчеловека», декадентской или традиционно романтической исключительной личности. Если к этому прибавить, что мещанству в этих случаях всегда противопоставит герой сильный и красивый, то сходство со стихотворе-

нием Блока получится как будто бы полное. С другой стороны, однако, мы видели, что противопоставление безволия и энергии, скуки и яркости, серости и красоты могло иметь и глубоко демократический смысл и характеризовало даже раннее творчество М. Горького. Где же критерий, водораздел нищезанских и демократических тенденций в изображении «прекрасного и сильного человека» и по какую сторону его находится стихотворение А. Блока?

Поскольку основополагающей для русского демократизма XIX в. являлась мысль о «человеке и его счастье» (Добролюбов) как высшей ценности, а о народе как о сумме личностей, повторяющей в своей совокупности свойства входящих в него индивидов, постольку, по-видимому, основным различающим признаком является то, в каком отношении находится «сильная и прекрасная личность» и народ, масса. Для декадента (как и для традиционно-романтической точки зрения) эти понятия решительно противопоставлены. Сильная и прекрасная личность может даже любить народ, жертвовать собой во имя его интересов, но по природе своей она неизмеримо выше серой и пошлой толпы⁴¹. С этим связано и другое: «сильная личность», как правило, проецируется на автора, является если не прямо лирическим «я», то, по крайней мере, его романтико-субъективистским alter ego.

Ничего подобного в стихотворении «По берегу плелся больной человек...» мы не находим. Яркость, красочность, страстность и веселье характеризуют здесь не обособленную личность, а именно народ — цыган как целое. Не случайно в начале стихотворения дается коллективный портрет «красивых цыганок и пьяных цыган», которые «сыпали шутки, визжали с телег». Дальше с этим «хором» сопоставляются два героя, находящиеся, однако, в совершенно разном к нему отношении: «цыганка» — часть хора, народа, «человек с кульком» — его антипод. Строки стихотворения постоянно переносят нас от цыган и цыганочки к «больному человеку» и назад, создавая целую серию антитез, особенно подчеркиваемых анафорой:

И сыпали шутки, визжали с телег.

И рядом тащился с кульком человек —

и т. д., вплоть до заключительного:

И с песней свободы везла до села.

И мертвого мужа жене отдала.

В целом контраст, на котором построено стихотворение, может быть охарактеризован так. Мир уныния, болезни, смерти — это мир, противостоящий народной жизни, мир отдельности, собственности («больной человек» — владелец кулька, а мертвый — он сам «собственность» жены). Мир страстей, веселья, красоты и свободы — это мир *народный*. Народ — совокупность ярких личностей, а яркая личность — часть «хора». При этом совершенно бесспорно и то, что, при всей большей близости самому Блоку последнего мира, он никак не отождествляется в стихотворении с лирическим голосом автора (первые попытки Блока слить свой голос с голосом народа или человека из народа относятся к более позднему времени — к «чердачному циклу» 1906—1907 гг.). Оба контрастных мира — вне авторского «я», но и не в мистическом мире идей — это контрасты разных укладов жизни, раскрытые как контрасты характера и по-разному оцененные автором.

В результате получается, что объективно (разумеется, речь идет здесь лишь об объективном сходстве!) «человек с кульком» оказывается ближайшим родственником крестьянина, осмеянного Макаром Чудрой, а «цыганская тема» — родственной тем идеалам молодого Горького, в которых сказалась его связь с демократической литературой XIX в.

Разумеется, между «цыганской темой» у Блока 1903—1905 гг. и исследуемой традицией было и множество коренных различий. Очевидно, что социальное мышление было в те годы совершенно чуждым Блоку, отдельные его элементы проникали в поэзию стихийно, сосуществуя с настроениями этического безразличия, эстетизации.

Но любопытно и другое: демократическая традиция, вплоть до молодого Горького, связывала положительные образы цыган с патриархальным идеалом. Для Блока 1903—1905 гг. «цыганская тема» с этим идеалом не связана; напротив, мы уже говорили, что образы цыган возникают в кругу тем и проблем, навеянных сегодняшней жизнью, так или иначе переплетающихся с мотивом города. В этом смысле ранние стихотворения подготавливают «цыганские мотивы» «третьего тома».

В дальнейшем «цыганская тема» в поэзии А. Блока претерпевает ряд интересных изменений.

Хотя дать точную хронологию этих изменений попросту невозможно без насилия над реальной эволюцией лирики Блока, мы можем все же выделить две основные линии, по которым шло развитие темы. Первая особенно четко видна в 1906—1908 гг., когда Блок начинает испытывать мощное воздействие демократических идей и настроений. Это время появления в его записных книжках знаменательных раздумий о величии человека, «маленького и могучего», которого замечают реалисты и не хочет видеть декаданс (З. к., 94). Это время, когда в записях Блока все чаще начинают мелькать имена Л. Толстого, Н. А. Добролюбова, Г. Успенского и других ведущих представителей русской демократической мысли XIX в., когда поэт мечтает о журнале в традициях «Современника», интересуется творчеством М. Горького и т. д., время, которое завершается циклом блестящих статей о народе и интеллигенции — произведениями, наиболее близкими к поэзии Блока периода «Двенадцати».

Одним из центральных представлений русского демократизма XIX в. воспринятых А. Блоком и сыгравших важнейшую роль в преодолении субъективистских и индивидуалистических настроений поэта, было представление о «прекрасном человеке», от природы могучем и достойном счастья, но лишенном его в «позорном строе» современной действительности. В это время сам характер героини-цыганки не очень сильно меняется по сравнению с «По берегу плелся больной человек... та же страстность, красота, причастность к миру искусства (песня, пляски), свободолюбие. Но если раньше образы цыган возникали в ряду явлений современного города, то теперь они связываются с размышлениями о «природе человека», реализуемой в обстановке условно-«естественной» жизни народа и утрачиваемой в «городе». Блока все больше приковывает к себе бескрайний мир вольных степей — родина «естественного человека».

Эти настроения впервые особенно ярко отразились в статьях 1906 г.: «Поэзия заговоров и заклинаний» (октябрь 1906 г.), «Безвременье» (октябрь

1906 г.), «Девушка розовой калитки и муравьиный царь» (ноябрь 1906 г.), где последовательно проводится мысль о первобытной патриархальной жизни народа как о единственно настоящей, подлинной ценности.

Жизнь эта неотделима от природы — современная жизнь бездной отделена от нее: «Для нас — самая глубокая бездна лежит между человеком и природой; у них — согласие с природой исконно и безмолвно» (V, 36). Связь с природой делает душу первобытного человека «гармоничной», мир для него нечто «единое и цельное» (V, 48, 36); современный же человек разорван, дисгармоничен, сегодняшние люди «стали суетливы и бледнолицы <...> Они утратили поне-много, идя путями томления, сначала Бога, потом мир, наконец самих себя» («Безвременье» — V, 68). Полная, диаметрально противоположность древнего и современного человека, их враждебность не просто констатируется поэтом (ср. слова о «тех преследованиях, которые христианская церковь и государство всюду и всегда применяли и применяют к народной старине» — V, 42). Она и четко *оценивается* (что очень важно как показатель отхода от релятивизма, «анормативности» мышления «Распутий» и «Города»). Все связанное с народом, с патриархальной жизнью — прекрасно, все современное — отвратительно и гадко: «...мир зеленый и цветущий, а на лоне его — пузатые пауки — города, сосущие окружающую растительность, испускающие гул, чад и злово-ние. В прозрачном теле их сидят такие же пузатые человечки, только поменьше: сидят, жуют, строчат...» (V, 68). А вот портрет «детей природы», прямо на-званных «настоящими людьми» («Девушка розовой калитки и муравьиный царь»): *...где-то в тайгах и болотах живут настоящие люди, с человеческим удивлением в глазах, не дикари и не любопытные этнографы, а самые настоящие люди. Верно, это — самые лучшие люди...»* (V, 94).

В ряду этих-то героев стоят и «цыганские образы» лирики 1906—1909 гг. так как Блок этих лет считает национальные различия неизмеримо менее важными, чем исторический контраст патриархальной и современной жизни: «Сравнение текстов открывает поразительное сходство заклинаний, чародей-ских приемов, психологии магов у всех народов» (V, 63). Ср. также в стихотворении «Русь» слова о России,

Где *разноликие* народы
Из края в край, из дола в дол
Ведут ночные хороводы
Под заревом горящих сел (II, 106) —

где «горящие села» подчеркивают исконную вражду «разноликих народов» к оседлости и государственности.

В лирике Блока все эти настроения впервые особенно четко выразились в стихотворении «Прискакала дикой степью...» (21 октября 1905 г.). Героиня этого стихотворения — не цыганка, судя по славянскому имени (Млада) и такой детали внешнего облика, как «рыжая коса». Но по общему смыслу этого образа, по тональности его он полностью совпадает с тем, что Блок через год свяжет с «цыганской темой».

Героиня стихотворения — дитя «вольной воли», дикая, страстная, сильная своей «страшной красотой». Образ этот в какой-то мере перекликается с цыганкой из стихотворения «По берегу плелся больной человек... Но в последнем рисуется только облик и поведение самих героев. В стихотворении

«Прискакала дикой степью... Блок рисует свою героиню на фоне ярко своеобразной жизни: внутренний облик героини неотделим от этого фона:

Прискакала дикой степью
На вспененном скакуне.
<...>
Не меня ты любишь, Млада,
Дикой вольности сестра! (II, 86)

В стихотворении, прежде всего, любопытен интерес к жизни героини, представление о важности внешних форм ее существования для обрисовки ее характера. Не менее важно и то, что эта жизнь противопоставлена современной как свобода — тюрьме, как вольная радость, искусство — жалкому прозябанию заключенного:

«Долго ль будешь лязгать цепью?
Выходи плясать ко мне!»

Если в стихотворении «По берегу плелся больной человек...» цыгане неотделимы от «дымящегося города», от балагана, то здесь героиня живет «в степях, среди тумана», и от всей ее жизни веет древностью, народными преданиями:

Любишь краденые клады,
Полуночный свист костра!

Противопоставление дикой, вольной цыганки и современной жизни встречаем и в записных книжках А. Блока. Воспроизведя несколько пошлых разговоров и сцен из окружающей жизни, поэт добавляет: «А вчера представилось <...> Идет цыганка, звенит монистами, смугла и черна, в яркий солнечный день — пришла красавица ночь». Далее следует характеристика, вполне применимая и к цыганкам в стихах 1903—1905 гг.: «Идет сама воля и сама красота». Но есть и еще одно существенное отличие (кроме отмеченного выше противопоставления «цыганки» городу) от ранних стихов. Заключительные слова записи, чувство преклонения перед красавицей вводят этот образ в ряд, связанный с поэтическим идеалом Блока 1906—1909 гг.: «И все встают перед нею, как перед красотой, и расступаются <...> Ты встань перед ней прямо и не садись, пока она не пройдет» (З. к. 95). В предисловии к сборнику «Земля в снегу» (1908) этот образ цыганки так же, но, пожалуй, еще более резко противостоит мещанской жизни современников: «Расступитесь. Вот здесь вы живете, вот в этих пыльных домиках качаете детей и трудитесь, вот здесь воскресным вечером, в желтой летней пыли, шелкаете орешки, лущите подсолнухи, покупаете зеркальце на уличном лотке, чтобы стать краше и нравиться милому. Но издали идет к вам вольная, дерзкая, наглая цыганка с шафранным лицом, с бездонной страстью в черных очах <...> Вам должно встать и дать ей дорогу, и тихо поклониться» (II, 373). Легко заметить, насколько сильно отличается этот страстный, земной идеал от яркого, но несовместимого с чисто земными страстями, полувоздушного и мистически-возвышенного образа «Девы-Зари-Купины». Но не меньше отличие его и от большинства образов «Распутий» и «Города», где, собственно, всякая «нормативность» мышления порой исчезала, уступая место сложному, нерасчлененному чувству «жгучих и горестных восторгов» бытия (II, 372), принятия сегодняшней жизни. И хотя не все явления этой жизни однозначны, одинаковы для поэта (пример тому — два мира в

стихотворении «По берегу плелся больной человек...»), однако никакого целостного нормативного сознания в лирике Блока 1903—1906 гг. обнаружить нельзя было. Основной пафос ее противоположен нормативности, так как строится на преодолении соловьевской догматики. Отсюда — те элементы стихийного историзма, о которых мы уже говорили и которые пронизывают весь цикл «Город».

Однако в дальнейшем общие условия литературной жизни тех лет поставили Блока перед необходимостью выбора, исход которого во многом был предreshен. Развитие элементов историзма в этот период вело к художественному методу горьковских «Врагов» и «Матери» — к позициям, от которых Блок тех лет был весьма и весьма далек. От Незнакомок и карликов блоковского «Города» до реальной картины классовой борьбы расстояние было слишком большим. Но вне реализма историзм превращался в свою противоположность — во «всеприятие», в примирение с сегодняшним днем истории. Ему Блок отдал известную дань, но, сыграв положительную роль в годы преодоления соловьевского мистицизма, такое «всеприятие» могло стать тормозом в дальнейшей эволюции поэта. Между тем реальное развитие блоковской поэзии шло как раз по линии нарастания все более резкого неприятия «страшного мира» русской действительности.

Полятно, почему в эти годы Блок избирает иной путь, его «неприятие» современности, впитав воздействие демократического «антропологизма», начинает сочетаться с представлением о том, что несправедливому современному строю может быть противопоставлен идеал «нормального» бытия, соответствующего природе человека, извлекаемого из «субстанции» народной жизни, потенций национального характера. Здесь-то и возникает новая трактовка образа цыганки. В нем подчеркнуты черты контрастности по отношению к «позорному строю» современности и свойственные демократическому сознанию XIX в. элементы нормативности.

Д. Д. Благой отметил характерную особенность этого образа: «цыганское» в поэзии Блока не противостоит русскому национальному характеру, а сливается с ним⁴². Однако не вполне мотивирован идущий от В. Княжнина вывод, что такое слияние порождает лишь одну линию — линию русского романтизма. Именно в 1907—1909 гг. особенно отчетливо видно отличие блоковской трактовки «цыганской темы» от романтической: сильная и яркая личность — не антитеза «толпе», а дочь народа; противостоит она не началам общественным, социальным как таковым, не принципу общечеловечности, а современному буржуазному городу и мещанскому прозябанию⁴³, потому образ цыганки и раскрывается в эти годы не только в лирике, но и в статьях и в драме; с ним связаны определенные, хотя и не совсем четкие, социальные концепции, мысли о народе и его роли в истории.

Очень часто в эти годы Блок прямо противопоставляет народную точку зрения на жизнь романтическому миропониманию. Для народной поэзии «прекрасны и житейские заботы и мечты о любви, высоки и болезнь и здоровье и тела и души. Народная поэзия ничему в мире не чужда. Она прямо противоположна романтической поэзии, потому что не знает качественных разделений прекрасного и безобразного, высокого и „низкого“» («Поэзия заговоров и заклинаний» — V, 52). «Девушка розовой калитки и муравьиный царь» также

строится на контрасте. С одной стороны — высокий и недостижимый идеал немецкого романтизма (который на деле оказывается сознанием бюргерства: «Далекую ищи, но далекая не приблизится. Придет к тебе — тонкая хорошенькая дочь привратника. Лняные будут у нее косы, и она музыкальным голосом расскажет тебе, где продаются самые свежие булки и сколько детей у бургомистра <...> И ты примешь ее за далекую, и будешь целовать ее, и откроешь булочную на Bürgerstrasse. Она будет за прилавком продавать самые свеженькие булки и приумножит светленькие пфенниги» — V, 88). С другой стороны — русский путь поисков идеала, который ведет не в заоблачные дали романтизма, а «вниз», к «роевой жизни»: к «муравьиному царю», к народу, к земле. Идеал народа, таким образом, противоположен романтическому, который оказывается одной из форм исторически сложившегося, разорванного, в конечном счете — мещанского сознания.

«Цыганская тема» для Блока 1906—1908 гг. связывается с интересом именно к «естественной» жизни патриархального народа. Образ цыганки приобретает характерные для демократического сознания черты нормативности: это человек, каким он и должен быть. Раньше действия цыганки были вне этической оценки — теперь они «прекрасны». Рядом с этим идет и резкая антитетичность образа цыганки и образа современного человека.

Наиболее отчетливо эти настроения отразились в «Песне Судьбы» (1909), где, как уже отметил Д. Благой, Фаина — русская раскольница — одновременно и «цыганка».

Здесь уже не намеками лирического стихотворения, а прямо и детально раскрыты те черты «цыганского» характера, которые противопоставляют Фаину современному городу. Эта «цыганка» прекрасна, она страстная и сильная натура, презиращая буржуазную мораль, слабость и безволие современного человека:

Над красотой, над сединой,
Над вашей глупой головой —
Свисти, мой тонкий бич! (IV, 129)

«Разве вы — мужчина?» — презрительно кричит она Спутнику (IV, 143). Фаина требует от человека не слов, а дел, — эта черта героини связывается в сознании Блока в конечном итоге с потребностью полного переустройства жизни. Фаина гневно кричит «современному человеку» Герману: «Я бью тебя за слова! Много ты сказал красивых слов! Да разве знаешь ты что-нибудь, кроме слов?» — и тут же ее потребность в реальной, полнокровной жизни раскрывается как жажда бури, пожара: «Даль зовет! Смотрите — там пожар! Гарью пахнет! Везде, где просторно, пахнет гарью!», она страстно молит «мать-землю»: «Родимая! Родимая! Бури! Бури!» (IV, 163, 143, 145). Так народное начало, прекрасная, гармоническая дочь народа оказывается связанной с мечтами поэта о коренном преобращении современной жизни. Так идеал, уходящий корнями в прошлое народной жизни, в патриархальную древность, оказывается связанным с будущим России — России народной.

Так же трактуется образ цыганки и в статье «Безвременье». Здесь речь идет о путях выхода из современной «паучьей» жизни. Выход найден в уходе в народ, в бескрайние поля России. В этом нетрудно заметить влияние

характерного для прогрессивной, демократической (допролетарской) мысли представления о том, что выход из несправедливого современного строя — в возвращении к «естественным» нормам исконной народной жизни. И вот на этом-то выюжном пути, трудном пути вперед, к истокам жизни, и возникает среди метелей Родины образ цыганки.

«Исчезает лицо, и опять кутается в снежное кружево, и опять возникает мечтой о бесконечной равнине. Мелькнувший взор, взор цыганки, чей бубен звенит, чей голос сливается с песнями выюги, зовет в путь бесконечный». С этим образом цыганки оказывается связанной и героиня приведенного здесь же стихотворения «Там, в ночной завывающей стуже...», у которой тоже есть и «взлетающий бубен метели», и возникающее «из кружев лицо», и «вьюжные трели» и которая тоже связана с поэтическим идеалом Блока этого периода: она — «от века загаданный друг» поэта (V, 72). Но через это стихотворение (как и через песню Фаины в «Песне Судьбы») протягивается мост к циклу «Фаина», ко всему тому, чем наделяло поэтическое воображение Блока Фаину — Н. Н. Волохову — «цыганку» и «русскую душой» одновременно.

Но Фаина, как и Млада, неразрывно связана не только с русским национальным характером, но и с народным образом жизни. В пьесе детально, несколько раз рассказывается о ее жизни в деревне (IV, 115—117, 139, 144 и др.). И вновь звучит столь важный для понимания «цыганской темы» мотив: яркая цыганка Фаина — дочь народа; тусклость, безликость современных людей — следствие отклонения современной жизни от ее естественных, воплощенных в народной жизни норм. Блок подчеркивает эту мысль своеобразной композицией (обратной тому, что мы видели в стихотворениях «первого тома»), в которой понятия «народ» и «толпа» становятся полярными: дитя народа, яркая Фаина — в пьесе — одна, прекрасная и неповторимая. А сегодняшние «отдельные» люди, собственники — серая и безликая толпа. Фаина смело и решительно противопоставляет себя, свои настроения окружающим — городская «толпа» говорит безликим хором:

Старичок (*громче*)

<...> Вы убедитесь воочию, сколь нетомила деятельность человеческого ума.

Толпа

Ума! Ума!

Старичок

И сколь велика сила человеческого таланта...

Толпа

Таланта! Таланта! О-го-го!» (IV, 123)

Или («интеллигентный» вариант той же «толпы»):

Знаменитый писатель

...Да здравствует красота!

Все (*ревут*)

Да здравствует красота! Да здравствует Иван Иванович! (IV, 132)

Однако подобный прием не только не отражает романтической конструкции поэтического сознания, но, по сути, полемичен по отношению к нему: героиня противопоставлена современной «толпе» именно потому, что связана с «настоящим» народом.

Но образ Фаины в «Песне Судьбы» связан не только с представлением о «настоящей» жизни, о субстанции народного характера. Кроме Фаины прошлой и Фаины будущей в пьесе есть и Фаина настоящая: шантанная певица, исполняющая «общедоступные куплеты» с пошлыми словами. Фаина — сегодняшняя Русь, сопровождаемая загадочным спутником — Витте, по словам Л. Д. Блок⁴⁴. Фаина-Русь, великая в своих возможностях, сегодня сама еще не знает истинных путей, ищет, но не находит Жениха, изменяет ему с ей самой ненавистным Спутником. И здесь начинается распуываться тот новый круг проблем, с которыми связан третий — последний — этап в развитии «цыганской темы» у Блока. Этот последний этап тоже не дает однолинейного решения интересующих нас вопросов. Как увидим ниже, лирика 1909—1911 и 1912—1913 гг. будет существенно различаться пониманием «цыганского». Необходимо учитывать и то, что в живой хронологии творчества всякого писателя (а Блока в особенности) рамки отдельных «периодов» неизбежно оказываются размытыми. Типологически разные (в динамике развития поэта) произведения на самом деле часто оказываются синхронными. Но тем не менее, поскольку эволюция художника не фикция, мы можем по ряду наиболее общих признаков говорить о 1910-х гг. как о целостном периоде в развитии «цыганской темы» у Блока.

Демократически-«антропологическое», гуманистическое мышление, оказавшее заметное влияние на все творчество Блока, никак не могло, однако, стать ведущим в его мироощущении. Причин для этого было более чем достаточно: демократизм уже больше десяти лет как перестал быть ведущей формой общественного сознания; антропологический материализм с его метафизической нормативностью все яснее обнажал в век диалектики свою наивность; все ясней становилась и нежизненность, антиисторичность патриархальных идей. Да и сам характер блоковского таланта в те годы был уже отнюдь не таков, чтобы поэт остановился на нормативной, устойчивой антилизе «естественной природы человека» и ее искажения в современном обществе.

Блок все неуклоннее идет к истории, к сегодняшнему дню Родины, к познанию закономерностей сложной и противоречивой реальной жизни.

Но это уже не были зыбкие очертания современности, преломленной через призму «мистицизма в повседневности» «Распутный» и «Города». Чувство «нераздельности» сложнейших противоречий жизни неотделимо теперь от ощущения «неслиянности» — поэт уже не может покрыть добро и зло единым флером красоты, «дымносизого обмана». Счастье и горе человека в современной действительности — уже не предмет «эстетизации» в стихах поэта, впитавшего воздействие Ф. М. Достоевского, Н. А. Некрасова, Л. Н. Толстого. Острая потребность видеть Родину, народ прекрасными и счастливыми, «негодование» и призыв к революционному «возмездию», «угрюмство» при взгляде на Россию сегодняшнего дня и светлая надежда на будущее — все

эти противоречия Блок теперь и не думает примирять. Наоборот, именно в показе этих противоречий действительности сила позднего Блока.

Но теперь противоречия эти не расчленяются наивно и механически на «естественное» и «современное» в человеке.

Именно в современности, в самом «страшном мире», надо было найти силы для его преодоления. И современность, и современник занимают все более важное место в лирике А. Блока.

Свой новый, более историчный взгляд на жизнь (отразившийся в «третьем томе» лирики) Блок определяет в записной книжке 3 июля 1911 г.: «Страшный мир. Но быть с тобой странно и сладко!» (З. к. 183) Вот с этой-то мыслью о сложности сегодняшней жизни, о переплетении в ней «страшного и прекрасного» (VII, 86) и связываются «цыганские образы» в творчестве Блока этих лет. Не случайно размышление о страшном мире идет после такого рассказа: «Вчера в сумерках ночи на Приморском вокзале цыганка дала мне поцеловать свои длинные пальцы, покрытые кольцами»⁴⁵

Художественная природа «цыганских» образов «третьего тома» сложна. Исследователи указывают на романтические традиции, особенно очевидные в стихотворениях с романсными интонациями. Действительно, центральное настроение лирики «третьего тома», особенно заметное в «цыганских» стихотворениях, — чувство «нераздельности» «страшного и прекрасного» в жизни — ведет к традициям романтической лирики, впервые внесшей в русскую поэзию ощущение единства, разорванной и противоречивой цельности бытия. Однако пристальный взгляд на художественную структуру лирики Блока 1910-х гг. приводит к выводу о том, что связи с романтизмом здесь — не единственное. Очень часто с традициями романтизма связана тема, но не ее осмысление (это мы увидим, когда будем говорить о мотиве любви-страсти в лирике «третьего тома»). Часто встречаемся мы и с тем, что сам Блок в публицистических и теоретических высказываниях осмысляет какие-то важные особенности своих произведений в терминологии романтической, хотя в его творчестве эти особенности имеют иной смысл (таково, например, представление Блока об интуитивном, стихийном характере творчества, на деле оказывавшееся в 1910-х гг. отказом от всех известных ему буржуазно-либеральных «теорий», но никак не от познания социального мира и его законов). В целом можно смело утверждать, что традиции Гоголя, Достоевского, Некрасова и Л. Толстого в «третьем томе» лирики А. Блока претворены не менее органически, чем романтические, и ощущаются не менее заметно. Действительно, для романтической лирики (как и для Вл. Соловьева и для Блока «Стихов о Прекрасной Даме») основная антитеза — «небо» и «земля», «я» и «не-я». Мир «я» противостоит миру социальному, «среде», или «я» растворяется в народе, теряя себя. Неповторимое художественное значение «третьего тома» лирики Блока в том, что «герои» цикла повторяют в своем духовном облике, в своих интимнейших взаимоотношениях «кричащие противоречия» эпохи, впитывают их в себя⁴⁶ Потому-то наиболее близким Блоку этого периода оказывается Аполлон Григорьев, в противоречивом творчестве которого неразрывно сплелись традиции позднеромантические и тот стихийный демократизм, который сближал его с реалистическим искусством.

«Цыганская тема» в лирике «третьего тома» имеет несколько поворотов. Первый связан с вопросом о *пути* и стремлениях лирического героя, «я». «Цыганская тема» здесь возникает в связи с одной из основных проблем позднего творчества Блока — с проблемой «народа» и «интеллигенции». Соотношение образа поэта и цыганки отчетливо выражено в строках из стихотворения «Седое утро», не вошедших в канонический текст:

«Любила, *барин*, я тебя...

Цыганки мы — *народ рабочий*...» (III, 572)

Герой блоковских стихов, погружаясь в «темный морок цыганских песен», в «поцелуев бред», сливается с народной стихией. Приблизительно так же осмыслилась и любовь Германа к Файне. Однако здесь есть и существенное различие. Герои «Песни Судьбы» стремятся к «окончательной» встрече, для которой Герман еще не созрел. Герой лирики «третьего тома» погружается в стихию сегодняшней народной жизни, так как иного пути в завтра он не знает. А поскольку сегодняшняя народная жизнь — это и есть «страшный мир» в его противоречиях, то слияние с ним для лирического героя «третьего тома» есть вместе с тем разрыв с «красивыми уютами» прошлого. Герой приобщается к народу в его страдании, быть может, — гибели, и сам он при этом «опускается». Но его «опускание» — это одновременно «возмездие» и укор виновникам «позорного строя». ...Человек, опускающий руки и опускающийся, прав. Нечего спорить против этого. Все так ужасно, что личная гибель, зарывание своей души в землю — есть право каждого. Это — возмездие той кучке олигархии, которая угнетает весь мир», — писал Блок в 1911 г. в плане продолжения «Возмездия» (III, 465). «Опускание» героя — форма протеста. В этой мысли А. Блока, по-видимому, особенно укрепил «Живой труп» Л. Толстого, постановка которого произвела на Блока очень сильное впечатление. «Падение» Феди — неразрывно связанное с «цыганщиной» — сам Протасов, как известно, мотивирует так: «Всем ведь нам в нашем круге, в том, в котором я родился, три выбора — только три: служить, наживать деньги, увеличивать ту пакость, в которой живешь. Это мне было противно <...> Второй — разрушать эту пакость; для этого надо быть героем, а я не герой. Или третье: забиться — пить, гулять, петь. Это самое я и делал»⁴⁷ Почти как поэтический пересказ этого монолога, как повторение мыслей о «трех путях», звучит и блоковское:

Дай гневу правому созреть,
Приготовляй к работе руки...
Не можешь — дай тоске и скуке
В тебе копиться и гореть... (III, 93)

Пуškai зовут: *Забудь, поэт!*
Вернись в красивые уюты!
Нет! Лучше сгнуться в стуже лютой!
Уюта — нет. Покоя — нет (III, 95).

И герой лирики Блока, как Федя Протасов, часто «опускается», не в состоянии «приготовлять к работе руки». И, как Федя, «опускаясь», он встречает на пути цыганку — в «цыганщине» «визг», дисгармония и радость жизни оказываются антитезой «лживых» «уютов».

«Цыганское» начало — это не только разрыв с «уютами», но и выражение в характере человека живой, подчас трагической сложности современной жизни. К 1910-м гг. относится и набросок пьесы «Нелепый человек». Это замысел произведения о человеке, в характере которого ярко видно русское национальное начало и — шире — начало «живое», человеческое. В герое пьесы все — «живое — богато и легко и трудно — и не понять, где кончается труд и начинается легкость. Как жизнь сама» (VII, 251). Как и в произведениях 1907—1909 гг., русское национальное начало нерасторжимо связано с «цыганщиной». Герой дается на фоне современной русской жизни: «Город, ночь, кабаки, цыгане». И сами сложные противоречия в характере героя («постоянное опускание рук — все скучно и все нипочем. Потом — вдруг наоборот: кипучая деятельность») объясняются как «цыганщина в нем».

Итак, «цыганское» начало для Блока 1910-х гг. — поэтический синоним представления о сложной, противоречивой современной народной «стихии» (а не о «естественной» норме, воплощенной в патриархальной жизни «Руси»). Внутри этого общего представления возможны, однако, разные повороты темы. В 1909—1911 гг. — в период «Страшного мира» — в «стихии» акцентируется ее гибельность:

И коварнее северной ночи,
И хмельней золотого аи,
И любви цыганской короче
Были страшные ласки твои... (III, 8)

Страшный мир! Он для сердца тесен!
В нем — твоих поцелуев бред,
Темный морок цыганских песен,
Торопливый полет комет! (III, 163)

Опустись, занавеска линиялая,
На больные герани мои.
Сгинь, цыганская жизнь небывалая,
Погаси, сомкни очи твои!

<...>

Спалена моя степь, трава свалена,
Ни огня, ни звезды, ни пути...
И кого целовал — не моя вина,
Ты, кому обещался, — прости... (III, 176)

С интонацией цыганского и «жестокого» романса тоже связывается настроение щемящей тоски по ушедшей жизни:

Жизнь давно сожжена и рассказана... (III, 186)

Я пригвожден к трактирной стойке.
Я пьян давно. Мне всё — равно (III, 168).

Уж не мечтать о нежности, о славе,
Все миновалось, молодость прошла! (III, 65)

В стихотворении «Когда-то гордый и надменный...» «пляс» цыганки символизирует в основном ужас жизни современного человека:

«Спляши, цыганка, жизнь мою».

И долго длится пляс ужасный,
И жизнь проходит предо мной
Безумной, сонной и прекрасной
И отвратительной мечтой...

Итог «ужасного пляса» — крах героя, его гибель:

О, как я был богат когда-то,
Да всё — не стоит пятака:
Вражда, любовь, молва и золото,
А пуще — смертная тоска (III, 194).

«Цыганщина» в творчестве Блока последних лет реакции — это добровольно избранная героем участь страдать и гибнуть вместе с народом. Но это и другое: в мертвой регламентированности автоматизированного бюрократического общества, в мире «мертвецов» и автоматов сама гибель от полноты жизни, «сгорание» — бунт полной сил и потому художественной, «артистической» натуры, которая не уместается в рамках мещанской регламентации.

Где-то около 1912 г. (в период начала нового революционного подъема, который был сразу чутко уловлен поэтом) звучание «цыганской темы» несколько изменяется.

«Цыганское» теперь — это вся жизнь, которая кажется уже не столь безнадежной.

Вновь (как и в лирике «второго тома») цыганские образы ассоциируются с жадой земной любви, страсти, права на «здешнее», посюстороннее счастье.

Если в записи от 30 октября 1911 г. Блок вначале противопоставляет (в романтических традициях) «цыганское» и действительность («нам опять нужна вся душа, все житейское, весь человек. Нельзя любить *цыганские сны*, ими можно только сгорать»), то сразу же после этого следуют слова, где «цыганское» понимается именно как страстное и яркое (антоним «бескрылого») в современной жизни: «Безумно люблю жизнь, с каждым днем больше, все житейское, простое и сложное, и бескрылое и цыганское». Интересно, что сразу после этих слов идет знаменательный призыв: «Возвратимся к психологии» — видимо, «цыганское» неразрывно сливается и с понятием о сложном внутреннем мире современного человека. Именно такое понимание «цыганщины» (не только гибель, но и красота жизни) становится устойчивым для Блока в эти годы. «Мир прекрасен и в отчаянии — противоречия в этом нет. Жить надо и говорить надо так, чтобы равнодействующая жизни была истовая цыганская, соединение гармонии и буйства, и порядка, и беспорядка. Душа моя подражает цыганской, и буйству, и гармонии ее вместе», — пишет Блок 29 марта 1912 г. и сразу же за этим объединяет «подражание цыганской душе» и путь к народу («хору»): «Я пою тоже в каком-то хору, из которого не уйду».

Но «цыганщина» для Блока — не только поэтическая характеристика сложности жизни и народной «стихии», к которой идет лирический герой «третьего тома». Поскольку речь идет о сильной, страстной человеческой натуре, — из «хора», естественно, выделяется героиня-цыганка.

Иногда цыганка, цыганская песня — только фон, на котором развивается жизнь и страсть героя.

Визг цыганского напева
 Налетел из дальних зал,
 Дальних скрипок вопль туманный...
 Входит ветер, входит дева
 В глубь исчерченных зеркал (III, 11).

Но из глуби зеркал ты мне взоры бросала
 И, бросая, кричала: «Лови!..»
 А монисто брэнчало, цыганка плясала
 И визжала заре о любви (III, 25).

Мой поезд летит, как цыганская песня (III, 221) и т. д.

Здесь образ «цыганки» выражает не выразимую словами, «стихийную» сущность отношений между основными героями стихотворений, которые, видимо, ощущаются тоже как «поющие в каком-то хору», как включенные в стихию общенародной жизни (в духе Ап. Григорьева).

Но «цыганка» и сама цыганская стихия выступают и как самостоятельные герои многих стихотворений «третьего тома». Здесь тоже можно отметить известное движение, развитие образа. В 1909—1912 гг. преобладает мотив роковой страсти — тема эта идет рядом с темой смерти (ср. цитированное выше стихотворение «Из хрустального тумана...»). Страстная мелодия «венгерского танца» расшифровывается как неизбежность гибели:

*То душа, на последний путь вступая,
 Безумно плачет о прошлых снах* (III, 244).

В страсти подчеркивается ее жестокость, враждебность двух душ, никогда не сливающихся друг с другом (ярче всего эти настроения отразились в цикле «Черная кровь», где трактовка темы страсти очень близка к «цыганским мотивам» тех лет).

В сложных, противоречивых настроениях этой страсти преобладают мрачные тона — то, что в критике (видимо, не очень точно) называется «вампиризмом». Господству черных тонов в жизни:

От похмелья до похмелья,
 От приволья вновь к приволью —
 Беспечальное житье!

Но низка земная келья,
 Бледно золото твое!
 В час разгульного веселья
 Вдруг намахет страстной болью,
 Черным крыльем воронье! —

соответствует и описание мучительной, губительной страсти:

Все размучен я тобою,
 Подколотная змея!
 Синечерною косою
 Мила друга оплетая,
 Ты моя и не моя!
 <...>
 Оплетишь меня косою

И услышишь, замирая,
Мертвый окрик воронья! (III, 173)

Рядом идет и другая тема: любовь-страсть как прекрасное и высокое противопоставляется «страшному миру». Так построено, например, стихотворение «Дым от костра струею сизой...». Стихотворению предшествует эпиграф из цыганского романа: «Не уходи. Побудь со мною... Любовь здесь — антитеза «страшного мира»:

Подруга, на вечернем пире,
Помедли здесь, побудь со мной,
Забудь, забудь о страшном мире,
Вздохни небесной глубиной (III, 258).

Обе эти линии («черной» любви и любви, противопоставленной «страшному миру») внутренние очень родственны. Во всех этих стихотворениях особенно явственно ощутимы влияния позднеромантической лирики (Полонский и другие): в основе — поэтическое повествование о «страстях», внешний мир в известной мере вынесен за скобки. Но и здесь — лишь в «значительной мере». Ведь «черная кровь» в героях — результат погруженности их в «страшный мир», жизни «на горестной земле», страшное дуновение которой чувствуется постоянно. С другой стороны, и контраст «страшного мира» и любви также не исключительно восходит к романтической традиции: в одном ряду с «печальной усладой» любви оказывается природа — как то, что противостоит «позорному строю».

Все эти стихотворения предполагают мышление историческое. И герои, и пейзаж пронизаны ощущением сегодняшнего дня русской жизни. Идущее от романтической традиции мышление оксюморонами («сумрак дня», «с печальной усладой») в общем контексте лирики Блока тех лет приобретает новую функцию — становится средством характеристики противоречий жизни. Но сама жизненная «стихия» («цыганщина») в эти годы для Блока окрашена в тона безнадежности.

Положение опять-таки меняется где-то около 1912—1913 гг. Новое понимание «цыганщины» ведет и к новой трактовке образа лирической героини этих стихов. Поэтическое мышление оксюморонами по-прежнему будет определяющим, но изменяется эмоциональная окраска «стихий» — жизни, что сильно меняет всю художественную концепцию. Жизнь — «равнодействующая» «странного», «страшного» и «прекрасного»; борьба не безнадежна; в сегодняшнем мире есть и будущее, которым «одним стоит жить». Поэтому и любовь, цыганская «страсть» — не ужас бытия, а наивысшее, экстатическое выражение его сложной природы, возможность «невозможного счастья».

Бред безумья и страсти,
Бред любви...
Невозможное счастье!
На! Лови! (III, 213)

Именно в эти годы (1913—1914) особенно отчетливо выступает близость А. Блока к традиции «цыганской темы» в поэзии Ап. Григорьева (ср. запись от 13 августа 1914 г. в записной книжке: «Ап. Григорьев — начало мыслей»⁴⁸). У Аполлона Григорьева Блок находил представление о «цыганской»

стихии как некоей высокой жизненной «норме» — именно потому, что «нормой» оказывалась жизнь, полная мучительных, подчас «алогичных» контрастов, но дающая высшее напряжение чувства, страстная, предельно яркая⁴⁹. Поэтому среди «цыганских» образов центральное место занимает цыганка-любовница («Седое утро») или талантливая певица, выражающая в песне дух народа (стихотворение «Натянулись гитарные струны... посвященное К. Прохоровой — цыганской певице»). В одном ряду оказываются красота, сила чувств («бред любви», «голос юный») и песня:

И гортанные звуки
Понеслись,
Словно в серебре смуглые руки
Обвились (III, 213).

«Цыганская тема», таким образом, оказывается связанной и с проблемой искусства в позднем творчестве Блока.

Одним из важнейших качеств народа, по Блоку, была его стихийность. Понятие о «стихии» — одно из сложнейших, но и важнейших для позднего творчества А. Блока. Как и все творчество Блока в эти годы, оно очень сложно, многопланово и с трудом поддается логическому расчленению. Образ народа как «стихии» связан и с недооценкой «теоретического мышления» (вырастающей на почве критики буржуазных, либеральных концепций народа при неприятии никакой иной «теории»), и с верой в объективное, внеличностное начало, которое одно может спасти Родину, и с рядом других, не менее существенных сторон взглядов Блока. Для нас в данном случае особенно существенно то, что «стихийность» оказывается связанной с понятием сегодняшнего, реального народа, который сам не осознает своей исторической миссии.

Линия эта ведет свое начало еще от «Песни Судьбы», от Фаины — России, которая, как лирическая героиня поэзии 1907—1909 гг., «не знает», «каким раденьям причастна», «какою верой крещена» (II, 258). Отсюда — поворот «цыганской темы», крайне существенный для всей поэтической структуры «третьего тома». Фаина не может выразить свою сущность логически, в словах; она раскрывает ее прежде всего стихийно-эмоционально — в мелодии песни. «Человек в очках» из «Песни Судьбы» (в монологе его наиболее прямо, декларативно звучит голос самого Блока) говорит, что голос народа слышен в песнях Фаины, «когда она поет Песню Судьбы». Далее следует характерное пояснение: «Вы не слушайте слов этой песни, вы слушайте только голос: он поет о нашей усталости и о новых людях, которые сменяют нас. Это — вольная русская песня <...> И что — слова ее песни? Может быть, она поет другие слова, ведь это мы только слышим... (IV, 135). Фаина, поющая на слова бульварных «общедоступных куплетов» «вольную русскую песню», в которой идею воли выражает прежде всего голос, мелодия, — ключ не только к «цыганским» стихотворениям «третьего тома», но и к значительной части лирики позднего Блока вообще.

Именно поэтому «цыганские» стихотворения так тесно связаны с мелодией. Они не только говорят о пении (как «Натянулись гитарные струны... где воссоздается картина пения цыганского хора и «корифея» — К. Прохоровой). Они — сами песня. Мелодия стиха для Блока — средство выражения

«музыкальной стихии» действительности, ритмики, отражение «ритмов страсти» бытия. Поэтому и стихи Блока, по всему своему ритмическому строю, поются то на мотив дикой таборной песни, то на мотив городского романса. Текст подсказывает пение — иногда только ритмикой романса («О доблестях, о подвигах, о славе...»), иногда ритмико-лексическим и ритмико-синтаксическим строем народной песни и «намекающим» на музыку образом цыганки:

Как цыганка, платками узорными
 Расстилалась ты предо мной,
 Ой ли косами иссиня-черными,
 Ой ли бурей страстей огневой! (III, 176)

Иногда же пение прямо диктуется текстом: образ пения, песни, певца или певицы, врываясь в середину стихотворения, указывает на его не отделимый от мелодии ритмический рисунок и превращает слова в мелодию:

Как прощались, страстно клялись
 В верности любви...
 Вместе таин приобщались,
Пели соловьи...

Взял гитару на прощанье
 И у струн исторг
 Все признанья, обещанья,
 Всей души восторг... (III, 188) —

или:

Дух пряный марта был в лунном круге,
 Под талым снегом хрустел песок.
 Мой город истаял в мокрой вьюге,
 Рыдал, влюбленный, у чьих-то ног.

Ты прижималась все суеверней,
 И мне казалось — сквозь храп коня —
Венгерский танец в небесной черни
Звонит и плачет, дразня меня (III, 24) —

там же ветер «запевает о старине».

Намеком на мелодию может служить эпиграф стихотворения — именно такова роль цыганского романса «Не уходи. Побудь со мною...» в стихотворении «Дым от костра струею сизой...». Наконец, эту же функцию несут и цитаты из песни, вставленные в текст. Роль их особенно велика в цикле «Кармен». В лирический голос автора постоянно врываются — через прямые или косвенные цитаты из либретто — мелодии оперы Бизе, особенно страстная хабанера («О да, любовь вольна, как птица...»). Связь с русской народной и цыганской песней — один из важнейших ключей ко всему ритмико-смысловому звучанию лирических стихотворений Блока 1910-х гг. Не останавливаясь на определяющей роли этой связи для всего лексико-синтаксического строя лирики Блока 1910-х гг., для ее ритмического рисунка⁵⁰, отметим лишь, что именно «музыка», мелодия выводит стихотворения позднего Блока далеко за рамки словесно выраженного в них. Мелодия помогает создать «несказанное», нерасчленимо многоплановое. Но эта «музыка» — не романтическое и символическое «музыка прежде всего». В романтической традиции, столь

важной для эстетики модернизма, музыка в художественном сознании автора противостоит «прозе жизни» и семантике слова. «Музыка» возникает из стремления внести в поэзию то, что невыразимо словом, логически (отсюда столь важная для романтико-символистской традиции тема «невыразимости»)⁵¹. Для субъективно-романтических представлений музыка — выражение поэтического «я», не уместяющегося в логической структуре речи. Следовательно, музыка поэтической речи — выражение субъекта и свидетельство невыразимости объекта. «Музыка» для Блока — выражение объекта в субъекте, народа и личности, общего в частном, социального, «эпохального» в интимном. Для Блока музыка — наиболее адекватное выражение сущности действительной народной жизни, «стихийности» и «музыкальности» как объективных свойств народа. Именно музыка перекидывает мост между любовью-страстью и образом исполненного потенциальной силы народа. Музыка — «субстанция» народной жизни, и это представление роднит Блока не с романтической традицией, а с традицией, идущей от творчества Гоголя через Аполлона Григорьева и демократическое искусство XIX в.⁵²

Ближайшее рассмотрение убеждает, что «музыкальность стиха» в понимании ее поэтами-романтиками и школой «чистого искусства» середины XIX в. скорее противоположна, чем идентична тому интересу к романсу, синтезу слов и мелодии, который определил целую струю в русской лирике XIX в., формальное различие проявлялось в том, что для романтической традиции «музыкальность» противопоставлялась семантической значимости слов поэтического текста и состояла в музыкальном подборе *звуков речи*. Романсно-песенный подход к лирике неизменно подразумевал важность значения слов, которые сопрягались с *реальным музыкальным мотивом*.

Эстетическая сущность этих двух трактовок «музыкальности» противоположна. Поэзия, переносщая внимание на звуковую инструментовку стиха, подчинена цели «выражения невыразимого» — она монистична в своей полной погруженности в лирический мир поэта. Мир объекта, действительности, народа из нее исключен. Возникновение того типа романсной лирики, которая с самого начала была ориентирована на литературное воспроизведение народной песни, сразу же принесло в структуру произведения *две* художественные стихии: слова и напева. Стилистическая функция их была различна: слова были, как правило, связаны с традицией литературы, напев — с традициями народного творчества. Так, например, чисто салонный по стилистике текста романс Мерзлякова «В час разлуки пастушок...» воспринимался как новаторское с точки зрения народности произведение, поскольку исполнялся только на мотив украинской песни «Ихав козак за Дунай...» и тем самым вводил народную песню в мир высокой лирики. Очень скоро между словами и мотивом утвердились отношения, соответствовавшие соотношению личного и народного. Выражая чувства, вызванные реальной личной драмой, стилем и на мотив народной песни, Мерзляков утверждал единство своих чувств и чувств народа. «Черная шаль» Пушкина, задуманная как «молдавская песня» и сразу же ставшая романсом, говорила от лица героя, который воспринимался как выразитель чувств «страстного» лирического героя и яркой народной души одновременно. Синтез слов и мотива позволял соединить народность и лирику. Сходный характер имеет «напевность», «мотив-

ность» некрасовской лирики. В «Цыганской венгерке» Ап. Григорьева мотив даже становится персонажем поэзии. «Квинта злая» — самостоятельная стихия, сложно участвующая в судьбе героя. В этом свете очень примечателен отмеченный факт «мотивности» «цыганской» лирики Блока с ее постоянным воскрешением в сознании читателя *мотивов* русско-цыганской песни, арий из «Пиковой дамы» («слова слаще звуков Моцарта») и «Кармен». Мотив вводит стихию музыки и народности, структурно объединенную с «лирической» «партией» текста.

В 1913—1914 гг. вновь особенно отчетливо выдвигается мысль о цыганке как выразительнице народного начала (ср. приведенное выше противопоставление «барина» и «цыганки-рабочей»). Здесь (как и в «Песне Судьбы») сила, волевое, «свободное» начало в цыганке связывается с мыслями о революционных потенциях народа, «стихий». Блок совершенно не склонен считать народ только угнетенным, страдающим. Напротив, народ потенциально сильнее «сострадающей» ему интеллигенции. Отсюда известные строки в более раннем стихотворении «Сырое лето. Я лежу...» (20 июня 1907 г.), сопоставляющие силу революционного протеста пролетариата:

...весной я видел смельчака,
Рабочего, который смело на смерть
Пойдет, и с ним — друзья. И горны замолчат,
И остановятся работы разом
На фабриках. И жирный фабрикант
Поклонится рабочим в ноги —

и силу женской страсти:

Я знаю женщину. В ее душе
Был сноп огня. В походке — ветер.
В глазах — два моря скорби и страстей.
<...>
...четырех стихий союз
Был в ней одной. Она могла убить, —
Могла и воскресить.

Сила рабочего и женщины противопоставляется бессилию современной интеллигенции:

Профессор...
<...> А ну-ка ты
Убей, да воскреси потом! Не можешь?
А женщина с рабочим могут (II, 334).

Объединение «женщины с рабочим» очень интересно потому, что конкретно-исторический идеал (рабочий) здесь сразу же возводится к некоей более широкой «норме» человеческого поведения, связанной с образом страстной женщины. В дальнейшем Блок пытается слить конкретно-историческое и «нормативное» в образе женщины их народа (Фаина в «Песне Судьбы»). Но образ Фаины все же слишком «нормативен», условен. Блок ищет образ сильной, страстной народной героини в современности — и находит его в цыганке, которая может сказать о себе: «Цыганки мы — народ рабочий»

(III, 572). В облике этой героини свобода — уже не выражение «должного» (как в Фаине), а естественная черта живого, жизненного характера:

В плече, откинута назад, —
Задор свободы и разлуки.

Однако вместе с тем свобода чувства героини, многообразие ее порой противоположных выявлений — страсти и холодности:

И взгляд — как уголь под золой,
И голос утренний и скучный...
Нет, жизнь и счастье до утра
Я находил не в этом взгляде!
Не этот голос пел вчера
С гитарой вместе на эстраде!.. (III, 207) —

«свободной» любви и такой детали, как «серебряные кольца», — все это, не будучи ни в малейшей степени аллегорией или даже символом, сложными путями, но совершенно бесспорно связано с размышлениями Блока о свойствах народной «стихии», о чертах народа будущего в людях сегодняшнего дня.

В тяжелые годы реакции, когда Блок видит, что «унижен бедный», герой, приобщаясь к народу, тоже «льнет туда, где унижение, / Где грязь, и мрак, и нищета» (III, 39, 93). Отсюда и соответствующее понимание «цыганской стихии»:

Когда-то гордый и надменный,
Теперь с цыганкой я в раю,
И вот — прошу ее смиренно:
«Спляши, цыганка, жизнь мою» (III, 194).

Здесь «гордость и надменность» осуждаются как проявление индивидуализма, «уединенного сознания», и противопоставляются «смирению» народа. Но этот ход поэтической мысли, связанный с традициями позднеромантической лирики, не органичен для Блока. Уже в 1912—1913 гг. поэт вновь уверен, что именно сила и гордость — черты новой личности, рожденной в недрах народа.

Кульминацией этих настроений был цикл «Кармен» (1914) — одно из последних ярких произведений Блока дооктябрьского периода. Здесь как бы концентрируется все, связанное с «цыганской темой» у Блока 1910-х гг.

«Двойная» сущность каждого из ведущих образов цикла (поэт — Хозе и его возлюбленная — Кармен) позволяет Блоку легко переходить от «цыганских» образов к современности, раскрывая исторический и национальный смысл «цыганского» в жизни и в героях.

Вновь возникает характерный образ «цыганки» как выражения русского национального характера. «Сердце в плену у Кармен» — это одновременно приход героя в широкий мир родины, родной природы:

Это колос ячменный — поля,
И залиvistый крик журавля.
Это значит — мне ждать у плетня
До заката горячего дня (III, 235); —

в черновике связь образа Кармен с образом родины подчеркивалась еще ярче: «И родимая наша печаль», «да твоя яровая земля» — (III, 579). Вновь

находим и слияние образа любовницы-цыганки с образом дочери народа, сильной, страстной и гордой. Сюжет оперы Бизе — уход Хозе в горы вслед за Кармен — неразрывно сплетен с очень важной для Блока темой «ухода» человека — разрыва его со своими «кровными» (ср. более раннее: «И меж своих — я сам не свой. Меж кровных / Бескровен — и не знаю чувств родства» — II, 334). Любовь к Кармен — уход от прежнего:

И я забыл все дни, все ночи,
И сердце захлестнула кровь,
Смывая память об отчизне... (III, 231)

А там: Уйдем, уйдем от жизни,
Уйдем от этой грустной жизни!.. (III, 234)

Отношения «Кармен — Хозе» в какой-то мере близки к отношениям Фаины и Германа, где Фаина — ведущее («уводящее») сильное начало, а Герман — герой, забывший социальное «родство» и стремящийся слиться с Родиной, народом.

Образ Кармен — живой. Здесь мы опять находим представление о том, что именно в цыганке ярче всего воплощена сложность бытия, где:

Мелодией одной звучат печаль и радость... (III, 239)

Но если в «Фаине» Блок в какой-то мере склонен был противопоставлять современному городу простую, патриархальную жизнь, то теперь позиция поэта историчней. Идеал ищется именно в сложной, соответствующей высоким запросам человека, жизни. Вместе с тем Кармен, «цыганка», позволяет увидеть настоящее лицо бытия, затемненное сегодняшней «грустной» жизнью. Кармен (как и Фаина) — не только «случайная», но и «вечная»: в ней, в любви к ней реализуется настоящая, «должная», жизнь, противопоставленная исторически данной.

Ты — как отзвук *забытого гимна*
В моей черной и дикой судьбе (III, 236)

...видишь во сне
Даль морскую и берег счастливый,
И мечту, недоступную мне.

Видишь день беззакатный и жгучий
И любимый, родимый свой край,
Синий, синий, певучий, певучий,
Неподвижно-блаженный, как рай (III, 236).

В контрасте между реальной судьбой, «черной и дикой», и «должным» бытием, «неподвижным», мы вновь находим отражения тех чувств, которые Блок хотел воплотить в «Песне Судьбы».

Но основным в цикле, пожалуй, является представление о том, что сама эта должная жизнь-страсть есть жизнь, подчиненная общим, космическим «музыкальным законам»:

Здесь — странная печать отверженности женской
За прелесть дивную — постичь ее нет сил.
Там — дикий сплав миров, где часть души вселенской
Рыдает, исходя гармонией светил (III, 239).

Представление Блока о «музыкальной» природе мира, столь важное для лирики «третьего тома» и, пожалуй, больше всего для циклов «Арфы и скрипки» и «Кармен», разумеется, далеко не совпадает с представлениями, лежащими в основе реалистической эстетики. Основа мира — «дух музыки»; музыка — «духовное тело мира» — «мысль» мира (З. к., 150).

Но это представление оказывается сложными путями связанным отнюдь не только с романтическими традициями. Оно близко и к тому, что определяло позицию Блока 1908 — 1909 гг., — к «нормативному», допролетарскому, демократическому мышлению. Явления сегодняшней жизни делятся на «музыкальные» (связанные с подлинным «лицом жизни») и «антимузыкальные». Еще 29 июня 1909 г. Блок считал, что он необходимо «в конце концов должен оглохнуть вовсе ко всему, что не сопровождается музыкой (такова современная жизнь, политика и тому подобное)» (З. к., 151). Носителем «музыкального» начала оказывается «цыганка» Кармен, народ (поэтическое мироощущение, наиболее близкое к Гоголю и Л. Толстому периода «Войны и мира»). Тема музыки неотделима от темы «страсти». Музыка воплощается в страсти. Характерное, казалось бы, только для романтических традиций прославление «страсти» раскрывается в поэзии Блока и с совершенно иных сторон. Образы страстной любви подчеркивают здешнее, земное, не аскетически бесплотное в поэтическом идеале Блока «третьего тома». Но, пожалуй, решающим фактором, отделяющим позицию Блока от романтических традиций, является то, что «музыка» и «страсть», противопоставленные сегодняшней «грустной жизни», оказываются поэтическим синонимом должной жизни здесь же, на земле. «...Музыка дышит, где хочет: в страсти и в творчестве, в народном мятеже и в научном труде» (З. к., 132), но не в противоположном земле идеальном мире. Для Блока, в отличие от позднеромантических традиций, «космос» интересен прежде всего как могущий воплотиться в здешнем, посюстороннем мире народной жизни.

Носителем «духа музыки», «страсти» для Блока 1910-х гг. была «цыганка», «Кармен». Но мир для поэта уже тогда был «неразделен». Пройдет несколько лет — и носителями «духа музыки» окажутся «варварские массы», революционный народ. Вершиной романтического «неприятия мира» всегда было либо бунтарство противопоставленного толпе одиночки, либо слияние с внеличностной массой. Блок увидит в народной жизни (то есть в определенной социальной среде) предпосылку для развития «человека-артиста» — новой яркой личности, способной «переделать все», сделать из жизни данной жизнь должную. Это представление, вызревавшее еще в период статей о народе и интеллигенции, прошедшее, прямо или в сложных поэтических ассоциациях, через «третий том» лирики Блока и неразрывно связанное с «цыганской темой», ведет нас во многих своих важнейших чертах не к Полонскому и Фету, и даже не к столь близкому Блоку Тютчеву, а к демократическим традициям реалистического искусства XIX в.

К генезису комического у Блока

(Вл. Соловьев и А. Блок)

Проблема «Блок и Вл. Соловьев», важнейшая для понимания не только раннего творчества, но и всей эволюции Блока, не раз становилась предметом специального изучения (не говоря уже об огромном числе попутно высказанных соображений)¹ Вместе с тем вопрос не только не решен с исчерпывающей полнотой, но многие важные аспекты его до сих пор не выделены — или почти не выделены — как самостоятельные факты исследовательского сознания. К числу таких аспектов относится соотношение комического в художественном творчестве Вл. Соловьева и Ал. Блока².

Иронические и сатирические образы и произведения обоих поэтов вообще не очень часто привлекали внимание ученых. Для исследователей Соловьева они заслонились философско-мистическими сторонами его поэзии, для изучающих Блока — господством лирической стихии. Авторы, так или иначе касавшиеся темы настоящей работы, либо отмечали «веселость и юмор» Соловьева и Блока как отражение тех или иных качеств их натуры³, либо (чаще всего) писали о «романтической иронии», связывая ее генезис у Блока с немецкими романтиками или с Г. Гейне⁴. Следует сразу же указать, что обе эти линии преемственности действительно первостепенно важны для Блока. Однако комическое в его творчестве имеет и многообразные национальные корни. Один из таких источников — юмористические произведения Вл. Соловьева.

«Шуточные стихотворения» — определение, данное С. Соловьевым⁵ и весьма приближенно характеризующее обширную часть соловьевской лирики, — исследователями почти не рассматривались. Более того, мистически настроенные последователи Вл. Соловьева, не понимавшие смысл противоречий его творчества, всячески стремились их сгладить и многое сделали для того, чтобы «шуточные» произведения поэта, не изданные им при жизни, не увидели (или почти не увидели) свет и в посмертных публикациях. Так, Э. Радлов, собиравший посмертное издание «Писем» Вл. Соловьева, столкнулся с принципиальным нежеланием многих ближайших друзей покойного публиковать материалы, якобы «снижающие» «высокий облик» певца Вечной Женственности.

С. Соловьев лишь в 1921 г., в 7-м издании «Стихотворений» Вл. Соловьева, ввел раздел «Шуточные стихотворения», где опубликовал сравнительно небольшую и тенденциозно подобранную часть его комических произведений. Огромное число этих произведений, разбросанных по рукописным сборникам, альбомам и письмам поэта, не опубликовано до сих пор, значительная часть напечатанного распылена по отдельным изданиям⁶ и, не сведенная воедино, перестает восприниматься как своеобразное и интересное целое.

Между тем современники высоко ценили именно эту сторону творчества Вл. Соловьева-поэта. Таковы, например, отзывы Л. Н. Толстого. Толстой, вообще скептически относившийся к теократическим и мистическим постро-

ениям Соловьева-философа, неизменно высоко оценивал творчество Соловьева-поэта. В воспоминаниях П. Перцова так рассказывается о визите в Ясную Поляну (начало июня 1894 г.): «С уважением и явной симпатией он упомянул Владимира Соловьева. „Он очень даровит“, — несколько раз повторил он. На мои слова, что у Соловьева особенно хороши стихи (тогда еще мало известные), Толстой с *каким-то удивлением* заметил: „А он всегда говорит о них как о чем-то незначашем“»⁷ Из дневников В. Ф. Лазурского выясняется, что в поэтическом наследии Вл. Соловьева Толстой выделял как наиболее интересное именно его «шуточные» стихотворения и пьесы⁸. Стихотворения этого типа были широко известны современникам и активно распространялись в списках.

Неудивительно, что Ал. Блок, испытавший «на рубеже двух столетий» сильнейшее влияние поэзии Вл. Соловьева, не прошел и мимо интересующей нас стороны соловьевского творчества. Уже в декабре 1902 г. он живо откликается на просьбу брата Вл. Соловьева, своего двоюродного дяди М. С. Соловьева, о собирании юмористических стихотворений поэта: «Помните ли Вы, что, когда я был у Вас в Дедове в последний раз, Вы предложили нам с Сережей собрать юмористические стихи Владимира Соловьева. Теперь, когда моя любовь к нему возросла еще больше, я хочу сделать это <...> насколько возможно цельно». С присущей Блоку систематичностью он набрасывает план такого «цельного» собирания: «Я хочу это сделать здесь, в Петербурге», «хорошо бы, если бы Сережа (а может быть, и Б. Н. Бугаев) занялись этим параллельно в Москве». Блок предлагает и самый целесообразный его способ: изучение частных архивов ближайших друзей Вл. Соловьева: «Не найдете ли Вы нужным также дать мне для этого какой-нибудь „патент“ или „удостоверение“, или тут ничего такого не может понадобиться? Я имею в виду, например, Саломона, Величко, Ник. Энгельгардта, Оболенского, Лукьянова и его семью <...> Может быть, Вы можете написать мне приблизительно список тех лиц (я думаю, довольно пространный), к которым я могу за этим обратиться»⁹

М. С. Соловьев сразу же ответил Блоку — видимо, отказавшись от его помощи на ближайшее время¹⁰. Несмотря на это, Блок сохраняет постоянный интерес к «шуточным» стихотворениям Вл. Соловьева. «Смеху» Вл. Соловьева он специально посвящает два развернутых и значительное число более мелких высказываний. При этом, как мы постараемся в дальнейшем показать, концепция соловьевского «смеха» у Блока постоянно менялась, интересно отражая его собственную идейную и творческую эволюцию.

«Шуточные» стихотворения Вл. Соловьева многообразны. Изменение их характера неотделимо от общего развития поэзии Соловьева и должно изучаться на ее фоне, как постоянный коррелят философской лирики поэта.

Первые публикации «шуточных» стихотворений Соловьева относятся к 1886 г., хотя написаны все они, по-видимому, значительно раньше — скорее всего, в конце 1870-х гг.¹¹ История их опубликования такова. В 1886 г., во время одной из поездок в Петербург, Соловьев отправляет редактору «Нового времени» письмо, в котором излагает вымышленную историю о своем друге-

стихотворце и просит напечатать его «шуточные» произведения под псевдонимом Эспер Гелиотропов.

То, что эта история — шуточная мистификация, подтверждается и многочисленными автографами опубликованных в «Новом времени» стихотворений Соловьева, и его письмами, — например, таким, обращенным к матери и написанным между январем и мартом 1866 г.: «Скажите Сенке (П. С. Соловьевой, сестре поэта. — З. М.), что я стал печатать свои шутовские стихи в „Новом времени“ под именем князя Гелиотропова»¹².

Внутренне все эти стихотворения очень близки друг к другу и характеризуют первый — во многом еще подражательный — этап становления Соловьева-юмориста.

После возвращения из заграничной командировки (1875—1876) Вл. Соловьев через посредство друга, малозначительного поэта кн. Д. Н. Цертелева, знакомится с вдовой незадолго до этого скончавшегося А. К. Толстого — С. А. Толстой и с племянницей покойного С. П. Хитрово. Пламенная дружба и уважение к вдове Толстого и многолетняя трагическая любовь к С. П. Хитрово делают его постоянным посетителем Пустыньки и Красного Рога — мест, связанных с традициями и культом создателя Козьмы Пруткова¹³. В кругу постоянных разговоров об А. К. Толстом и постоянных подражаний «поэту из Пробирной палатки» возникают и первые «шуточные» стихотворения Соловьева. Подобно аналогичным произведениям А. К. Толстого, это пародии (преимущественно на произведения романтической поэзии) и произведения в духе романтической иронии и поэзии нонсенса.

Разумеется, характер этих стихотворений определен не случайностями биографии поэта. Молодому Соловьеву, с характерным для него накалом религиозно-мистических «страстей», оказывается очень близкой и обратная сторона подобного «высокого» накала — романтическая ирония. О существовании этой иронии Вл. Соловьев писал в «Посвящении к неизданной комедии» (то есть «Белой лилии», опубликованной позже первого издания «Стихотворений»). Окружающий поэта реальный мир представляется ему в эти годы сплошным отклонением от высоких норм «истинной» (в платоновском смысле, то есть идеальной) жизни. Отклонение это может носить либо трагический, либо нелепый характер или, точнее, восприниматься двояким образом:

Таков закон: все лучшее в тумане,
А близкое иль больно, иль смешно.
Не миновать нам двойственной сей грани:
Из смеха звонкого и из глухих рыданий
Созвучие вселенной создано*

Но этот мир все равно неисправим, — и поэтому Соловьев предпочитает слезам смех — и не горький сарказм, а легкую насмешку:

Звучи же, смех, свободною волною,
Негодования не стоят наши дни!
Ты, муза бедная, над смутною стезею

* Соловьев В. С. Стихотворения. 7-е изд. / Ред. и предисл. С. Соловьева. М., 1921. С. 72. Ниже стихотворения Вл. Соловьева цитируются по этому изданию (кроме особо оговоренных), с указанием в скобках страниц.

Явись хоть раз с улыбкой молодою
 И злую жизнь насмешкою незлою
 Хотя на миг угомони! (72—73)

«Насмешка» над материальным миром как таковым, без какого-либо вычленения *внутри* этого мира явлений, в большей или меньшей степени ценных, — это общеэстетическая предпосылка для возникновения так называемой романтической иронии. Однако специфика исторических ситуаций и национально-культурных традиций определяет и многообразие конкретных литературных форм такой иронии. Она может быть, к примеру, связана с типичным для романтизма начала XIX в. противопоставлением идеального мира как *подлинного* — обыденному как *мнимому* (обыденность как сон, фантазия, игра, маскарад, театр и т. д.). Она может определяться характерной для русской культуры начала XIX в. стилистической оппозицией «высокого» и «низкого» и соответствующим ироническим эффектом, возникающим от смешения стилей («Арзамас», Жуковский) и т. д.

Романтическая ирония русских поэтов второй половины XIX в. возникла на несколько иной основе и имела несколько иную структуру. В творчестве авторов «Козьмы Пруtkова», в юмористических стихотворениях А. К. Толстого и молодого Вл. Соловьева основной оказывалась антитеза идеального мира как имеющего смысл (и одновременно гармонического) и реального как бессмысленного (и одновременно хаотического). Противопоставленный стройности духовного мира, реальный комичен, прежде всего, тем, что принципиально чужд логике. Жизнь, рассматриваемая как нелепость, порождает поэзию нонсенса, где любое (слово, понятие, образ, ситуация и т. д.) может быть соединено с любым. Основным конструктивным принципом юмористических стихотворений становится комизм нелепости.

В задачу настоящей работы не входит рассмотрение генезиса романтической иронии подобного типа. Укажем лишь на основные линии, по которым, с нашей точки зрения, должно идти изучение вопроса.

1. Хотя, как уже говорилось, немецкий и русский романтизм начала XIX в. порождал по преимуществу иные виды иронических образов и ситуаций, однако элементы нонсенса, «галиматьи» имелись и в творчестве Жуковского, и у большинства «старших» романтиков.

2. Чрезвычайно важной для генезиса «Козьмы Пруtkова» оказалась та «низшая» линия русского литературного развития, которая была связана с именами Мятлева, Сушкова и др. «Галиматья» такого рода играла огромную роль в «домашней» (эпистолярной, альбомной, написанной «на случай» и т. д.) поэзии. Чаще всего не предназначаясь для печати, она была скорее фактом быта, чем литературы. Однако для «шуточной» (иронической), а иногда и сатирической поэзии 70—80-х гг. XIX в. она сыграла ту роль, о которой в иной связи писал Ю. Тынянов, — роль внелитературной «питательной среды» большого искусства. Кроме того, что именно здесь мы находим яркие проявления поэтики абсурда, «Ишки Мятлева стихи» имели еще одну важную для А. К. Толстого и молодого Соловьева особенность: их «домашность» и «неофициальность» потенциально граничили с отказом от «официальности».

3. Из «большой» литературы, говоря о русской традиции, следует, прежде всего, упомянуть имя Гоголя. При этом для «нелепиц» А. К. Толстого главным оказывается не только юмор (или сатира) Гоголя, но и основной принцип гоголевской фантастики — произвольное расчленение «целостных» объектов и произвольное соединение их признаков и частей при создании новых — фантастических образов¹⁴.

4. Иную роль сыграла традиция гейневской иронии (тема «русского Гейне» непременно включит в себя и иронические произведения интересующего нас типа). Если у Гоголя усваивается принцип *построения* образов и ситуаций, то от Гейне идет способ поэтической *оценки* изображаемого: любое изображение может быть оценено любым способом — самое «высокое» и поэтическое может стать предметом иронии.

5. И наконец, еще одна линия — традиция английской «поэзии абсурда» (Эд. Лир и др.). Типологически она, пожалуй, наиболее близка к нонсенсам А. К. Толстого, гр. В. Соллогуба и Вл. Соловьева. Однако если во всех предыдущих случаях речь, без сомнения, идет о генезисе (о более или менее осознанном освоении традиций), то в последнем, скорее всего, следует предположить и то сходство эстетических рефлексов, которое возникает при совпадении социальных или иных «жизненных» ситуаций, то есть связь типологическую.

«Поэзия нонсенса» (рассматриваемого вида) возникает как результат полного (идеалистического или скептического) отрицания «земного» мира¹⁵. Однако значение комических произведений, построенных на «абсурде», никоим образом не следует сводить к иллюстрированию философских идей их авторов.

Юмористическая «поэзия нонсенса» вводит читателя в *принципиально* несерьезный мир. Она обесценивает, представляет «галиматшей» все то, что догматическое мышление стремится изобразить в виде бесспорных, абсолютных ценностей. При этом особенно существенно то, что ирония (в отличие от сатиры) подвергает сомнению не только те или иные *определенные* (государственные, социальные, национальные и т. д.) ценности, но и самый *принцип серьезности*. В этом смысле зарождение поэзии Эд. Лира в пуританской Англии и Козьмы Пруткова в чиновном Петербурге — явления вполне закономерные и типологически родственные.

Выше уже отмечалось, что романтическая ирония («поэзия нонсенса» в частности) всегда возникает как тематическая, стилистическая и т. п. антитеза какого-то иного, не иронического изображения мира. Для писателя-романтика или находящегося в русле романтической традиции это, как правило, изображение «иного» (духовного) мира, прекрасного и гармонического. Сказанное в полной мере приложимо к «нововременским» шуточным стихотворениям Вл. Соловьева. Они создаются как «обратная сторона» «высокой» — интимной и философско-мистической — лирики молодого поэта. Следует напомнить, что именно к этому периоду — концу 1870-х гг. относится окончательное оформление идеалистических основ мировоззрения Соловьева-философа. Пережив бурное, но кратковременное юношеское увлечение идеями атеизма, «нигилизма», утопического социализма¹⁶, Вл. Соловьев уже в середине 1870-х гг. переходит на позиции идеализма, принимавшего у него в эти

годы формы религиозного экстаза и детски наивной мистики. Он активно отрицает европейскую позитивистскую философию, «буржуазность» основ европейской жизни — но выход ищет не на пути социального прогресса, а в мистическом «синтезе» материального и духовного начал, в утопическом «царствии Божьем на земле», достигаемом после «сошествия в мир» Вечной Женственности, «Премудрости Софии», а также в идее «всемирной теократии». Лирика Соловьева этих лет, совмещающая интимную и философскую тематику, рассказывает преимущественно о встрече лирического героя с возлюбленной — счастливой встрече, которая вместе с тем является прообразом грядущего синтеза «неба» и «земли», когда

Все то в одну непреклонную силу сольется, волшебным,
Мощным потоком все думы людские обнимет,
Цепь золотую сомкнет и небо с землей сочтает (68).

Не вдаваясь в анализ ранней лирики Соловьева, отметим лишь две наиболее существенные для целей настоящей работы особенности того «идеального» мира, к которому стремится герой его стихотворений.

1. В духе пантеистической традиции русской (Баратынский, Тютчев) и западноевропейской (Шиллер, Гёте) поэзии, Вл. Соловьев изображает мир счастья как слияние «я» с «не-я» (с возлюбленной, с другими людьми, с природой), как растворение личности в Целом и Целого в единичном:

*Преграды рушатся, расплавлены оковы
Божественным огнем,
И утро вечное восходит к жизни новой
Во всех и все в одном (223).*

«Искомая» действительность мыслится как царство *всеобщих связей*, преодолевающее исконное зло материального мира: «непроницаемость» материи, расчлененность явлений во времени и пространстве — и его неизбежные следствия: эгоизм, разрозненность и одиночество людей.

2. Мир, о котором так страстно мечтает Соловьев, — это «*положительное всеединство*», рождающееся как *совмещение* всего лучшего в «духовном» мире и в опыте человечества, как «синтез Истины, Добра и Красоты». «Положительное» всеединство — мир высокой сложности (в этом основное отличие идеалов Вл. Соловьева от Л. Н. Толстого). Но сложность эта не бессмысленный конгломерат, а гармоническая и стройная система. Гармоничность прекрасного «богочеловеческого» мира проявляется, прежде всего, в том, что все, причастное к нему, *имеет значение*, а его сложность — *во множественности этих значений* (отсюда и решающая роль лирики Соловьева для становления художественного метода символистов).

В противоположность лирике, ироническая «поэзия нонсенса» у молодого Соловьева рисует мир: 1) полностью разорванных связей и 2) полностью лишенный какого-либо смысла:

Поздно ночью, раненый
Он вернулся, и
Семь кусков баранины
Скушал до зари («Таинственный гость», 245).

Алогизм изображаемого подчеркивается нарочитой, в духе А. К. Толстого, бессмысленностью названий, особенно в так называемых баснях («Читательница и анютины глазки», «Полигам и пчелы»), нелепыми поворотами сюжета («Пан Зноско»), алогичностью «поведения», «реплик» и «мыслей» персонажей. Излюбленным приемом «поэзии абсурда» становится (опять-таки в духе А. К. Толстого) и каламбур, подчас намеренно грубый.

Она ходила вдоль по саду
Среди пионов и аллей
Уму и сердцу на усладу
Иль на показ, всего скорей.
Она в руках держала книжку
И перевортывала лист,
На шее ж грязную манишку
Имела. Мрачный нигилист,
Сидевший тут же на скамейке
И возмущенный всем, что зрел,
Сказал садовнику: «Полей-ка
Анютин глаз, чтоб он созрел» (246).

Тривиальность подобных каламбуров подводит нас к еще одной любопытной особенности «поэзии абсурда», также связанной больше всего с творчеством «поэта из Пробириной палатки». Стихотворения эти — всегда «сказ» (если речь идет о «лирике»: «Признание даме... «Скептик») или «несобственно-прямая речь» (в «баснях»); они не только рисуют «мир чепухи», но стилизуют сознание, порождая этот мир. Нелепому тексту соответствует «прутковоподобный» образ автора этих стихотворений (не случайно Соловьев, вслед за А. К. Толстым и братьями Жемчужниковыми, выдумывает и своего «автора» — князя Эспера Гелиотропова). Гелиотропов, как и Козьма Прутков, — не только псевдоним, но и персонаж «поэзии нонсенса», тот, кто понимает мир соответствующим тексту образом.

Наконец, последнее. Большинство первых «шуточных» стихотворений Соловьева — пародии. Некоторые из них уже обнаруживают иронию Соловьева во всем ее блеске, некоторые («Признание даме...», «Скептик», «Видение») более напоминают «пробу пера» ученика А. К. Толстого, а пошловатость тона в них даже разрывает рамки «стилизации»: ее хочется адресовать не князю Эсперу Гелиотропову, а самому Соловьеву. Однако все эти ранние стихотворения, рассматриваемые как пародии, обладают одной любопытной общей чертой: в качестве объекта пародирования здесь всюду (кроме двух «басен») выступают «классики» русского романтизма — Жуковский и Лермонтов. Пародируются наиболее популярные произведения обоих авторов. Так, стихотворение «Поздно ночью, раненый...» в одном из вариантов называется «Таинственный гость» (ср. стихотворение В. А. Жуковского «Таинственный гость»)¹⁷ В ранней комедии «Альсим» один из монологов начинается строкой «Ах, почто на меч воинственный...» — иронической цитатой из монолога Жанны д'Арк («Орлеанская дева» Шиллера в переводе Жуковского). Пародии на Лермонтова еще непрехотливей. Это «Признание даме, спрашивавшей автора, отчего ему жарко (из Гафиза, подражание Лермонтову)», где элементы нонсенса (ср. подзаголовок) соединяются с пародийным «кольцом»:

Мне жарко потому, что я тебя люблю

<...>

Мне жарко потому, что холодно тебе (246), —

и полностью абсурдное «Видение» с «лермонтовскими» ритмами и первым стихом («По небу полуночи лодка плывет...») и строчками в духе Жуковского (ср. перевод гётевской баллады «Erlkönig»):

Младенец, младенец, куда ты плывешь?

О чем ты тоскуешь? Кого ты зовешь? (247)

Объединение в едином пародийном тексте интонаций и перефразировок из Лермонтова и Жуковского свидетельствует о том, что для молодого Соловьева речь шла о некоей единой традиции «старого» романтизма. Это же объединение — в стихотворении «Пророк будущего». В шутовском «примечании» (наличие «примечаний» и «вариантов» — также черта стиля авторов Козьмы Пруткова) Вл. Соловьев пишет: «Цель моего „Пророка“ — восполнить или, так сказать, завершить соответствующие стихотворения *Пушкина* и *Лермонтова* <...> читатель не удивится, найдя в моем третьем пророке мистический характер, импонирующий нам в пророке Пушкина, в сочетании с живыми чертами современности, привлекающими нас в пророке Лермонтова» (251). На самом же деле в иронии «Пророка будущего» мелькают и перефразировки из «Рыцаря бедного», и ритмические интонации Жуковского — Рылеева («Ах, почто на меч воинственный... «Не сбылись, мой друг, пророчества...»¹⁸), и ритмико-стилистические реминисценции из «Власа» Н. А. Некрасова.

Угнетасмый насилием
Черни дикой и тупой,
Он питался сухожилием
И яичной скорлупой.
Из кулей рогожных мантию
Он себе соорудил
И всецело в некромантию
Ум и сердце погрузил и т. п. (250)

Еще более расплывчат адресат наиболее талантливых (и, по всей вероятности, несколько позже — в середине 1880-х гг. — созданных) стихотворений: «Осенняя прогулка рыцаря Ральфа (полубаллада)» и «Таинственный пономарь (баллада)». Здесь (как и в произведениях Козьмы Пруткова) пародируется некая романтическая традиция «в целом» (и русская, и западноевропейская).

Несмотря на это, причины пародирования, например, Лермонтова и Жуковского у Соловьева глубоко различны. Отношение Соловьева к Лермонтову (не говоря уже о совершенно неприемлемом для него Некрасове — ср. «Поэту-отступнику») всегда было отчужденно-оценочным, и не случайна его более поздняя статья о Лермонтове, не принятая даже молодым Блоком при всей его глубокой любви к Соловьеву¹⁹. Иначе — с Жуковским и особенно с Пушкиным. Здесь пародирование связано с иными обстоятельствами, выводящими нас из рамок анализа «шуточных» стихотворений конца 1870-х —

начала 1880-х гг. и вводящими в рассмотрение творчества Вл. Соловьева 1880-х гг.

«Поэзия нонсенса» и пародия в первых произведениях Соловьева, в сущности, легко и органично сочетались с «высокой» лирикой. «Двоемирию» соответствовали два стиля, два подхода к миру. В мире «высоком» —

Вся в лазури сегодня явилась
Предо мною царица моя (62).

В мире Эспера Гелиотропова героиня

В руках держала книжку
И перевортывала лист,
На шею ж грязную манишку
Имела... (246)

Герой лирики — пророк «высоких» идей:

Хотя мы навек незримыми цепями
Прикованы к нездешним берегам,
Но и в цепях должны свершить мы сами
Тот круг, что боги очертили нам.
Все, что на волю высшую согласно,
Своею волей чуждую творит... (61)

Лирический герой Эспера Гелиотропова — «пророк бессмыслицы»:

Со стихиями надзвездными
Он в сношение вступал,
Проводил он дни над безднами
И в болотах ночевал,
А когда порой в селение
Он задумчиво входил, —
Всех собак в недоумение
Образ дивный приводил *и т. д.* (250)

Лирика и ироническая «поэзия нонсенса» здесь имеют (или стремятся иметь) не только разные, но и, по сути, совершенно не соприкасающиеся объекты: мир духа и материи, высокого и пошлого и т. д. ни в чем не схожи, хаос не может пародировать гармонию, так как не имеет *никакой (в том числе и «антигармонической») структуры*.

Однако «поэзия нонсенса» имеет свою — и очень мощную — эстетическую инерцию.

Дедогматизирующая сила иронии, нонсенса, веселья была настолько велика, что вскоре вступила в характернейшее противоречие с «серьезной» лирикой Вл. Соловьева. Из своеобразной иллюстрации философских идей Соловьева ирония превратилась в их отрицание, бросая все более яркий ответ сомнения и на ту сферу серьезности, которая для молодого поэта первоначально была «вне критики».

Вначале эта новая функция соловьевской иронии проявилась лишь в легком сдвиге структуры «шуточных» стихотворений: абсурд как таковой, хотя все еще играет очень важную роль (ср. стихотворение «Молодой турка», 1889, и ряд других), однако постепенно вытесняется пародией и — что особенно важно — автопародией²⁰.

В иронических произведениях А. К. Толстого нетрудно заметить характерную особенность: они пародийны не только в адрес «эпигонов романтической поэзии» или «романтических штампов», но и по отношению ко всей романтической традиции, весьма близкой самому А. К. Толстому — лирику. Это в еще большей степени применимо и к «шуточным» стихотворениям Вл. Соловьева середины и конца 1880-х гг. Ирония этих стихотворений распространяется теперь и на святая святых собственного соловьевского миропонимания. Это роднит творчество Соловьева с Г. Гейне.

Уже начиная с «Осенней прогулки рыцаря Ральфа» и «Таинственного пономаря» объектом пародии становятся *именно те образы и мысли*, которые постоянно и всерьез волнуют Соловьева-лирика. Так, если одно из важнейших для молодого Соловьева чувств это боязнь победы «злой жизни», «материи» над «духом», то именно она с иронией, доходящей до буффонады, высмеивается в «Осенней прогулке... где

Ревматические боли
Побеждают силу воли (253) —

«романтического» героя. Сама «высокая» оппозиция материи и духа превращается в антитезу... пожарника и золотаря (стихотворение «Неизменность законов природы»):

Депá пожарного служитель
Горé над прахом вознесен
И как орел, эфира житель,
Всезрящим оком наделен.
Он одинок на сей вершине,
Он выше всех, он бог, он царь,
А там, внизу, в зловонной тине,
Как червь, влачится золотарь (261).

Следует сразу же обратить внимание на кардинальное отличие этих «шуточных» стихотворений от более ранних.

В «нововременских» стихотворениях ирония обращалась к совсем иному объекту, чем лирика. Поэзия нонсенса и лирика изображали совершенно разные миры, и разность их ощущалась именно как полная *несопоставимость*. Хаос материального мира не воспринимается как «перевернутая» гармония мира духовного, а героиня с «грязной манишкой на шее» — как трагический образ «царицы». Хаос — объект «поэзии нонсенса» — не «антигармоничен»: он «агармоничен».

В шуточных стихотворениях второго периода объект изображения по-другому соотносится с объектом лирического творчества поэта. Теперь это миры-антонимы, остро противопоставленные. Однако такая противоположность и прежние несовпадение, «несовместимость» — совершенно различные типы отношений. Противоположность обязательно предполагает и наличие каких-то сходств, какого-то «основания для сравнения»: структура духовного мира пошло и пародийно повторяется в земном, а структура «высокого» сознания «перевернуто» отражается в пошлом. От этого всего лишь шаг до признания того, что лирика и ирония имеют вообще один общий объект отображения, воспринятый с разных точек зрения (основа иронии «гейнев-

ского типа»!). Особенно отчетливо это видно на соотношении интимно-лирических (всегда одновременно и философских) стихотворений 1880-х гг. с буффонадой любви в «Альсима» и с первой редакцией «Белой лилии» или даже с попросту непристойными стихотворениями, в изобилии сочинявшимися в эти годы поэтом.

Постоянно звучащая ирония над собой²¹, «кошунственная» издевка над собственными религиозными и мистическими идеалами перерастают то, что может быть истолковано как «насмешка незлая». В «кошунствах» находит отражение все возраставшее разочарование Вл. Соловьева в его мистических и теократических иллюзиях. Трудно, например, истолковать слова «автоэпитафии» «Владимир Соловьев...» (1892):

Он душу потерял,
Не говоря о теле:
Ее диавол взял,
Его ж — собаки съели.

Прохожий! Научись из этого примера,
Сколь пагубна любовь и сколь полезна вера —

иначе, чем как насмешку над фарисейской церковной этикой или даже над основными догматами христианства (ср. ироническое переосмысление формулы «Вера, Надежда, Любовь и мать их София» в словосочетаниях: «пагубна любовь» и «полезна вера»).

Такого рода «автоирония» уже не была безобидной шуткой — ни для читателя (стихотворения типа «Автоэпитафии», разумеется, не предназначались для печати, но были широко известны современникам; сам Соловьев охотно и многократно их переписывал, посылал друзьям или раздаривал знакомым), ни для самого автора. Она была следствием его собственных глубоких противоречий, отмечавшихся современниками поэта. Так, Вл. Величко пишет, что в Соловьеве «уживались рядом, а порой прерывали друг друга два совершенно противоположных строя мысли <...> Первый можно сравнить с вдохновенным пением священных гимнов <...> Второй — с ехидным смехом, в котором слышались недобрые нотки, *точно второй человек смеется над первым*»²². Ср. свидетельство другого мемуариста: «Удивил нас Соловьев <...> разговорился вчера. Ума — палата. Блеск — невероятный. Сам — апостол апостолом. Лицо вдохновенное, глаза сияют. Очаровал нас всех. Но... доказывал он, положим, что дважды два четыре. Доказал. Поверили в него, как в бога. И вдруг — словно что-то его защелкнуло. Стал угрюмый, насмешливый, глаза унылые, злые. А знаете ли, — говорит, — ведь дважды-то два — не четыре, а пять?

— Бог с вами, Владимир Сергеевич! Да вы же сами нам сейчас доказали...

— Мало ли что — „доказал“ Вот послушайте-ка... — И опять пошел говорить. *Rejetem contra, как только что резал pro, пожалуй еще талантливее*. Чувствуем, что это шутка, а жутко как-то. Логика острая, резкая, неумолимая, сарказмы страшные... Умолк — мы только руками развели: видим, действительно, дважды два не четыре, а пять. А он — то смеется, то — словно его сейчас живым в гроб класть станут»²³. Совершенно не случайно воспоминания о соловьевских контрастах ассоциируются у современников с *pro* и *contra*

Ивана Карамазова. Рго и contra взглядов Соловьева, его яркие и мучительные противоречия, сомнения в мистических и теократических идеалах — вот основа разделения на лирику и «сарказм» в поэзии Соловьева второй половины 1880-х гг. В этот период его ироническая поэзия, полностью утратив связь с «развлекательными» произведениями юмористической периодики 1880-х гг. и постепенно освобождаясь из-под влияния «прутковских» традиций поэзии нонсенса, приобретает сходство с такими характерными явлениями русской послереформенной литературы, как гаерство в жизни и творчестве И. Кушевского, череванинское «кладбищенство» у Н. Г. Помяловского, граничащий с цинизмом скепсис слепцовского Рязанова, шутовские образы комедий Сухова-Кобылина и сатирических стихотворений А. К. Толстого. Грубая балаганность и утонченная ирония писателей «трудного времени» имели общий смысл: в них отражались трагические настроения той эпохи, когда старые кумиры на глазах превращались в бездушных идолов...

Однако почти одновременно с автопародиями 1880-х гг. в творчестве Соловьева формируется и постепенно выходит на первый план третья группа «шуточных» произведений — сатирическая. В отличие от поэзии нонсенса, эти стихотворения имеют предметом изображения не всю материальную действительность как таковую, а какую-то ее часть. Внетекстовой основой их оказывается противопоставление передовых сил общества и реакции (обычно в либерально-«западнической» трактовке этих понятий, близкой Вл. Соловьеву в период сотрудничества в «Вестнике Европы»). Все они направлены в адрес реакции и ее адептов. В отличие от «автопародий», следовательно, они изображают идеи и явления, не связанные с собственными воззрениями Соловьева, а противопоставленные им. Они не отражают сомнений поэта, а высмеивают то, что он считает несомненным злом. Так веселый комизм нонсенса и горький сарказм сомнений сменяются резкой сатирой.

Такая сатира уже не противостоит лирике (равно как и публицистике) Соловьева, а хотя и по-иному, чем поэзия нонсенса, сливается с ними. Если в лирике этих лет отражается глубокое неприятие современной поэту русской действительности:

Мне сладок сон, и слаще камнем быть!
 Во времена позора и паденья
 Не слышать, не глядеть — одно спасенье...
 Умолкни, чтоб меня не разбудить (202)²⁴, —

то в сатире речь тоже идет о «временах позора и паденья». Высмеиваются разные — и весьма кардинальные — стороны окружающего поэта мира. Так, еще до своего окончательного разочарования в идеалах «мировой теократии», Соловьев констатирует полное несоответствие современной церкви и этих идеалов. Мысль эта развивается и в лирике:

И многое уж невозможно ныне:
 Цари на небо больше не глядят,
 И пастыри не слушают в пустыне,
 Как ангелы про Бога говорят (135; «Имману-эль»)

и в сатире, где Соловьев сетует на современных «духовных пастырей»:

Благонамеренный
И грустный анекдот!
Какие мерины
Пасут теперь народ! (257)

Ограничению свободы вероисповедания, победоносцевской политике «насилованной христианизации» посвящена эпиграмма, навеянная публикацией в газете «Голос Москвы» «беседы со старообрядцами»:

Протяженно-сложенное слово
И гнусливо-казенный укор
Заменяли тюрьму и оковы,
Дыбу, сруб и кровавый топор,
Но, с приятным различьем в манере,
Сила та же и тот же успех,
И в сугубой свершается мере
Наказанье за двойственный грех²⁵.

Важной темой сатирических стихотворений оказывается цензура — «система нашего Церберизма», по характеристике Вл. Соловьева в одном из его писем²⁶. Гоненьям на Л. Толстого (бесспорно, с намеком и на собственные произведения Соловьева, постоянно запрещавшиеся Победоносцевым) посвящено стихотворение «Своевременное воспоминание»:

...Гонима, Русь, ты беспощадным роком
Хотя за грех иной, чем Билеам:
Заграждены уста твоим пророкам
*И слово вольное дано твоим ослам*²⁷

Язвительному осмеянию подвергаются самые коренные пороки современного Соловьеву русского общественного строя. Так, склонный подчас к монархическим иллюзиям, Вл. Соловьев в интересующие нас годы (конец 1880-х — начало 1890-х гг.) высмеивает и эту иллюзию в басне «Эфиопы и бревно». Басня эта, до революции тенденциозно истолкованная исследователями как очередная дань поэзии нонсенса, в 1930-х гг. была перепечатана Н. Лернером, сообщившим, что объектом осмеяния в ней, по ходившим в тогдашнем Петербурге слухам, был Александр III²⁸. Сам текст басни также довольно последовательно подводит читателя к современному ее истолкованию. Если начало стихотворения изображает мир условно-басенный: страну,

...Где близ ворот потерянного рая
Лес девственный растет, —

то история бревна, упавшего «на улицу села, с небес, по воле рока», сразу же переносит нас в современность:

Бревно то самое, что возле Мамадыша
Крестьянин Вахромей
В пути от кабака, не видя и не слыша,
С телеги стряс своей (273).

Дальнейшая история бревна, признанного «богом», уже воспринимается как басня с политическим подтекстом (такое понимание текста подкрепляется

и связью его с сюжетом басни Эзопа «Лягушки, просящие себе царя» и ее крыловским переводом):

...Бревно меж тем лежит. Вот, в трепете великом,
 Ничком к нему ползут.
 Бревно лежит бревном. И вот, в восторге диком,
 Уж гимн ему поют!
 «Могучий, кроткий бог! Возлюбленный, желанный!»
 Жрецы уж тут как тут:
 Уж льют на край бревна елей благоуханный,
 Коровьим калом трут
 <...>
 Бревну такая жизнь, что помирать не надо,
 Живет до сей поры! (274)

И чтобы история бревна и его невежественных или корыстных почитателей была прояснена до конца, Соловьев завершает басню следующей моралью:

Урок из басни сей для всех народов ровный,
 Глуп не один дикарь:
*В чести большой у нас у всех бывают бревна
 Сегодня, как и встарь!*

Очень интересен образ автора в сатирических стихотворениях этого периода. Это не стилизованный образ тупого остряка Эспера Гелиотропова, но и не то «я», в котором всякое позитивное рго так мучительно преодолевалось скептическим contra. В сатирических стихотворениях конца 1880-х — начала 1890-х гг. Соловьев дает себе некую «объективную» характеристику, совмещающую элементы «сниженно»-иронические и высокопоэтические. Как и в «Эпитафии самому себе», Соловьев довольно низко оценивает свои добродетели по части «религиозной святости»:

...Голый череп, ах! ужасен,
 Что ты там ни говори!
 Знаю, безволосых много
 Средь святых отцов у нас,
 Но ведь мне не та дорога:
 В деле святости я — пас (277).

Иронически (но и с оттенком искренней поэтической «исповеди») звучат начальные строки одного из лучших стихотворений этих лет — «Признание»:

Я был ревнитель правоверия,
 И съела бы меня свинья,
 Но на границе лицемерия
 Поворотил оглобли я.

Затем, однако, «я» характерно превращается в лирического героя — носителя положительной программы Вл. Соловьева, испытавшего явное воздействие демократических идей «прав человека»:

Душевный опыт и история,
 Коль не закроешь ты очей,
 Тебя научат, что теория
 Не так важна, как жизнь людей²⁹.

Это двойная (но именно сложная, а не взаимопротиворечащая) характеристика «я» становится центральной в стихотворении «Скоро, скоро, другой милый...» (1893), где она получает и историческую мотивировку. Стихотворение отнюдь не случайно выдержано в ритмах пушкинского «Рыцаря бедного» (скорее всего, с учетом и его звучания в «Идиоте» Достоевского). Герой стихотворения — «грешный» «сын эпохи», разделяющий ее пороки и падения, но в то же время и противопоставляющий себя общественному злу. К первым сторонам его характера относятся иронические, ко вторым — поэтические интонации:

Много дряни за душою
Я имел на сей земле
И с беспечностью большою
Был нетверд в добре и зле.

Я в себе подобье Божье
Непрерывно оскорблял, —
Лишь с общественною ложью
В блуд корыстный не впадал (281).

Появление в сатирических стихотворениях серьезных («инвектива», «исповедь», лирика) интонаций сделало возможным создание совершенно особого образа «я» в стихотворении «Кумир Небукаднечара». Стихотворение это и в прижизненных, и в посмертных изданиях печаталось в искаженном в угоду цензуре виде — без подзаголовка и последних четырех стихов. В письме к М. М. Стасюлевичу сохранились и ироническое «посвящение»: «Посвящается К<онстантину> П<етровичу> П<обедоносцеву>» — и концовка, переводящая «высокую» библейскую легенду о Навуходоносоре в сатиру:

Где был вчера владыка мира,
Я нынче видел пастухов:
Они творца того кумира
Пасли среди его скотов³⁰.

Это «кольцо» из «посвящения» и заключительной строфы придает стихотворению иной, чем в нем обычно усматривают, смысл. Его следует рассматривать не (или не только) в ряду «высоких» произведений на исторические или библейско-легендарные темы (типа «Ex oriente lux», «В землю обетованную» и др.), а рядом с исполненным политических аллюзий стихотворением А. Хомякова, с выступлением Вл. Соловьева против тирании К. П. Победоносцева и с соловьевской сатирой.

В «Кумире Небукаднечара» обличение деспотизма достигает высокой силы. Небукаднечар говорит завоеванным им рабам:

«...Мои народы!
Вы все рабы — я господин
<...>
Я царь царей, я бог земной.
Везде топтал я стяг свободы —
Земля умолкла предо мной!» (103)

Но деспот считает, что он имеет власть не только над телами, но и над душами «своих народов», что он должен диктовать им мысли, чувства и вкусы:

«Но видел я, что дерзновенно
Другим молились вы богам,
Забыв, что *только царь вселенной*
Мог дать богов своим рабам.
Теперь вам бог дается новый!
<...>
А для ослушников готовы
Кресты и пламенная печь!»

Картина разнузданного деспотизма, поддерживаемого «гласом трепетных жрецов», которые «послушно гимны пели», безусловно, вызывала у современников ассоциации с «культурной» деятельностью Победоносцева и «послушными гимнами» его адептов. И не отвлеченно-моралистическими размышлениями о «божьей каре», а гражданским призывом к мщению деспоту звучала концовка стихотворения:

И от высот Нахараима
Дохнуло бурною зимой,
Как пламень жертвенника, зрима,
Твердь расступилась надо мной.
<...>
Он пал в падении великом
И, опрокинутый, лежал,
А от него в смятенье диком
Народ испуганный бежал (103—104).

Важное место в этом тираноборческом стихотворении занимает образ поэта, творчество которого противопоставлено официозной поэзии «трепетных жрецов». Именно лирический герой стихотворения призывает «небо» к мщению:

В сей день безумства и позора
Я крепко к Господу воззвал,
И громче мерзостного хора
Мой голос в небе прозвучал.

И именно после слов поэта «расступилась твердь». Эта библейская тема поэта-пророка у Соловьева восходит в конечном счете к декабристской традиции. Она еще раз свидетельствует о том, как изменилось художественное мироощущение Соловьева: даже в сатирических стихотворениях смех распространяется не на всю действительность. Комизм уродливого и страшного (реакционного) противопоставляется высокому миру авторских идеалов, на которые теперь ирония не распространяется. Так возникает стиль высокой сатиры — «инвективы».

Но как ни сильна критика основ русской действительности в творчестве Вл. Соловьева этих лет, ярче получалась у него сатира «на лица». Более того, именно из сатиры «на лица» наиболее оригинально выросли и самые

Самым устойчивым объектом нападок Соловьева-сатирика был всеильный обер-прокурор «святейшего Синода» Победоносцев. Соловьев называет его «сановным кастратом», «носителем Побед», пишет на него убийственную эпиграмму:

На разных поприщах прославился ты много:
Как свнух, ты невинностью сиял,
Как пиетист, позорил имя Бога
И, как юрист, старушку обобрал³¹ —

и — совместно с Трубецким — стихотворение «Святитель во фраке».

Другой постоянный объект остроумных и уничтожающих характеристик Соловьева — князь Мещерский, издатель ультрареакционной газеты «Гражданин». Деятельность Мещерского объявляется «содомизмом» (намек на крайнюю развращенность князя), духовным растлением, достойным библейской казни:

Содома князь и гражданин Гоморры
Идет на Русь с газетою большой³².
О Боже! Суд свой праведный и скорый
Яви, как встарь, над гнусностью такой (259).

В эпиграмме на реакционного публициста и писателя В. В. Розанова (названного Соловьевым в одной из статей «Вестника Европы» Иудушкой Головлевым) Соловьев подчеркивает весьма существенную для него мысль о безнравственности адептов реакции, их ханжеском умении сочетать «высокую фразу» о «национальных интересах» с корыстным умением обделывать свои вполне земные делишки:

Затеплю я свою лампаду
И в духе горних воспарю:
Я не убью, я не украду,
Я не прелюбы сотворю...

И в сонме кротких, светлых духов
Я помолюсь за свой народ,
За растворение воздухов
И за свя-тей-ший пра-ви-тель-ствую-щий Сино-о-од!³³

В другом произведении — «Миша-Потрошитель», высмеивающем начальника Главного управления по делам печати М. П. Соловьева, создается комически гиперболизированный (пародирующий произведения назидательной детской литературы) образ «злодея»-чиновника человеконенавистника:

Кусал он старцев и девиц,
И светских и духовных лиц,
Евреев резал, как телят,
Пил кровь из Немцев и Бурят
<...>
Терзал он Шведов и Армян,
И вольнодумных Россиян,
Поляков стер с лица земли,
Все мусульмане в гроб легли,
Погиб штундист и старовер,

Погибли люди всяких вер,
 Перекусил он пополам
 Пятьсот ксендзов и триста лам³⁴ и т. д. и т. п.

А в уже упоминавшемся стихотворении «Признание» (1894) с подзаголовком «Посвящается гг. Страхову, Розанову, Тихомирову и К^о» Вл. Соловьев поясняет наиболее обобщенно и серьезно, чем отвратительны для него апологеты существующего строя и в чем сущность его разрыва с ними в конце 1880-х — начале 1890-х гг.

Душевный опыт и история,
 Коль не закроешь ты очей,
 Тебя научат, что теория
 Не так важна, как жизнь людей,
 Что правоверие с безверием
 Вспоило то же молоко
 И что с холодным лицемерием
 Вещать анафемы легко³⁵.

Эта поэтическая декларация содержит важный аргумент (свидетельствующий, в числе многого другого, об огромном влиянии на Соловьева периода «Вестника Европы» демократических идей) — мысль о том, что главная ценность истории — живой человек, а не бюрократические или метафизические фикции. Но есть здесь и другая, особенно важная для понимания соловьевской сатиры, мысль о том, что общественные идеи всегда этически окрашены и что реакция, прежде всего, безнравственна: цинична («безверие») и лицемерна. Это показывает известную условность (для Соловьева) противопоставления произведений, связанных с критикой основ существующего строя, и сатиры «на лица»: последняя так же (а в силу ее конкретности — даже больше) приспособлена для выражения отношения поэта к самым коренным общественным вопросам. Не случайно рост оппозиционных настроений поэта проявляется одновременно в обеих, подчас сливающихся, подгруппах его сатирических стихотворений. И не случайно наиболее резкие обобщенно-«бунтарские» ноты звучат в стихотворении «Привет министрам», «посвященном» Победоносцеву, Горемыкину, Делянову и Муравьеву.

Стихотворение это написано по поводу засухи, в которой Соловьев, как вся прогрессивная русская публицистика, видел не случайность, а проявление коренных недугов социального строя. Голод в России, пишет Вл. Соловьев в статье «Народная беда и общественная помощь», «нельзя считать за что-то временное, что пришло и пройдет само собой»³⁶. Правда, попытка определить конкретные причины голода обнажает либерально-«культурнические» стороны взглядов Соловьева-публициста («нынешний голод обличает зараз крайнюю несостоятельность как нашего полукультурного общества, так и нашего бескультурного народа»)³⁷ И тем не менее Вл. Соловьев приходит к мыслям, подразумевающим отнюдь не либеральные выводы: «Первобытное хозяйство <...> уже истощило нашу землю»³⁸. Стихотворение «Привет министрам», не рассчитанное на печатание, выражает эти мысли значительно более остро и определенно. Голод — следствие общего кризиса в стране, и итогом его могут быть только самые кардинальные перемены. Соловьев грозит незадачливым министрам прямым бунтом:

...Ждет засуха семилетняя,
Что и зимняя, и летняя...
Хоть солому жрать, да нет ее!
Тут-то вам и мат.
С голодухи люди кроткие
Разевают свои глотки — и
Черт им сам не брат.
Тут туда-сюда вы кинетесь.
Либералами прикинетесь,
Подождете хвост.
Но дела все ваши взвешены.
Да и сами вы повешены.
Вот конец и прост³⁹.

Правда, необходимо отметить, что столь радикально в сатирическом наследии Вл. Соловьева звучит лишь одно это произведение. В целом даже в период наибольшего воздействия на Соловьева демократических идей он оставался решительным противником «бунта» (равно как и отождествляемой с ним революции). Тем не менее очевидно, что сатира Вл. Соловьева конца 1880-х — начала 1890-х гг. — яркий художественный документ борьбы передового искусства с общественной реакцией.

С середины 1890-х гг. в творчестве Вл. Соловьева происходит новый сдвиг. Разочаровавшийся в идеях «вселенской церкви», но испуганный вместе с тем и некоторыми новыми формами общественного развития (в первую очередь — началом революционного движения в Китае), Соловьев вновь обращается к мистическим идеям — на этот раз в их пессимистическом и «эсхатологическом» варианте. «Эсхатология» эта отнюдь не отменяла критики существующего строя или общих тенденций исторического развития (некоторые «пророчества» Соловьева по поводу наступающего столетия и сейчас поражают остротой предвидения; ср., например, «предсказания» об авторитарных режимах фашистского типа в «Трех разговорах»). Однако теперь (как и в 1870-х — начале 1880-х гг., хотя и по другим причинам) критика опять становится слишком универсальной и всеохватывающей. Распространяемая на всю историю человечества, она притупляет остроту сатиры и вновь приводит к созданию иронических (или «автоиронических») произведений.

Романтическая ирония «Трех свиданий» (1898), хотя и показалась С. П. Хитрово и некоторым мистически настроенным друзьям поэта «кошунственной» (385), в сущности, вовсе не противостоит «высокому» пафосу поэмы. Построенная на иных, чем «поэзия нонсенса», принципах, не используя алогизмы, гротеск или грубую «балаганность», она, как и в первых шуточных произведениях поэта, относится к *иному, чем лирика, объекту*, а потому и не отменяет ее. Основой для иронии становится уже известное нам противопоставление материи и духа:

Не веруя обманчивому миру,
Под грубою корою вещества
Я осязал нетленную порфиру
И узнавал сиянье божества (170).

«Высокое» (интимное и философско-мистическое) содержание относится к Вечной Женственности и истории о том, как «трижды Ты далась живому взгляду» героя поэмы, ирония — к обстоятельствам его бытового окружения и к самому «я» — человеку. Отсюда два стиля поэмы — построенный на поэтизмах:

...Лазурь кругом, лазурь в душе моей.
Пронизана лазурью золотистой,
В руке держа цветок нежданных стран,
Стояла ты с улыбкою лучистой,
Кивнула мне — и скрылася в туман (171—172)

Вдруг золотой лазурью все полно,
И предо мной она сияет снова (174)

И в пурпуре небесного блистанья
Очами, полными лазурного огня,
Глядела ты, как первое сиянье
Всемирного и творческого дня (177) —

и иронически-бытовой, с опорой на прозаизмы:

...Всех тешил генерал — *десятый номер* —
Кавказскую он помнил старину...
Его назвать *не грех* — давно он *помер*,
И лихом я его не помяну
<...>

Мы дважды в день сходились за *табл-д'отом*... и т. д. (175)

Поскольку объекты этих двух типов изображения не сливаются и слиться не могут — не происходит и «смешения языков»; лирика и ирония не бросают тени друг на друга, а идут, не смешиваясь, параллельно.

Сказанное относится и к «Das Ewig Weibliche» (1898). «Высокий» и «сниженно»-иронический стили идут здесь рядом уже начиная с заглавия, отсылающего к «Фаусту», и подзаголовка — «Слово увещательное к морским чертям». Здесь, по сути, задано и отношение стилей к предметам изображения. «Черти» подразумевают иронию:

Ясно, что черти хотят моей смерти,
Как и по чину прилично чертям.
Бог с вами, черти!.. (163) —

а «Das Ewig Weibliche» — стиль поэтический и даже (в отличие от более интимных «Трех свиданий») — торжественно-патетический:

Знайτε же: Вечная Женственность ныне
В теле нетленном на землю идет,
В свете немеркнущем новой богини
Небо слилось с пучиною вод (164).

В других стихотворениях последнего пятилетия жизни поэта ирония ближе к произведениям середины 1880-х гг. — к их «автопародийности» и «гейневскому» горькому сарказму в адрес самого себя и собственных идей. Но, как правило, они менее остры и «кошунственные» (хотя подчас не менее горьки), чем произведения молодого Соловьева, так как относятся скорее к биографии поэта, чем к его идеям:

Забыты сладкие труды
И Ваха, и Киприды;
Давно уж мне твердят зады
Одни геморроиды (278) —

или:

Вырастает лилия
В сердце одиноком
И плоды усилия
Борются с пороком *и т. д. и т. п.* (284)

Вновь появляется ориентация на каламбур, «прутковские» интонации и другие стилевые приметы «шуточной» поэзии 1880-х гг. Правда, в этот последний период поэт создает несколько ярких пародий на старших символистов и околосимволистскую (Фофанов) поэзию. В них Соловьев блестяще высмеивает алогизм символистов 1890-х гг.:

Горизонты вертикальные
В шоколадных небесах,
Как мечты полужеркальные
В лавровишневых лесах (287);

Он скользит между туч
Над сухою волною,
Неподвижно летуч
И с двойною луною (288)⁴⁰, —

их «демоническую» и эротическую тематику:

...Ходила ты к нему иль не ходила?
Скажи сама!
<...>
Своей судьбе родила крокодила
Ты здесь сама.
Пусть в небесах горят паникадила,
В могиле — тьма (289), —

их установку на эксперименты: нагнетание метафор («гиену подозренья», «мышей тоски», «леопарды мщенья» и т. д.), повторы, делающие, как казалось Соловьеву, стих скорее «музыкальным», нежели содержательным:

Над зеленым холмом,
Над холмом зеленым
Нам влюбленным вдвоем,
Нам вдвоем влюбленным
Светит в полдень звезда,
Она в полдень светит *и т. д.* (288)

Интересно, однако, что при всей активности неприятия Вл. Соловьевым поэзии «русских нитчеанцев»⁴¹ критика его не имела глубоких оснований и так и была воспринята современниками: скорее как веселая шутка, чем острая полемика.

Действительно, даже со «старшими символистами» — декадентами, чей субъективизм и индивидуализм были искренне враждебны Соловьеву, у него нетрудно найти и черты ощутимой близости (от общей ориентации на

романтические и «фетовские» традиции до подготовки «символического» метода). И В. Брюсов не без известных оснований полагал, что Соловьев просто не до конца вошел в поэтический мир «старших символистов», отвратившись от их установок на эпатаж и нарочито экспериментаторских новшеств. Тем более правильным будет предположить, что для пытавшихся преодолеть «декадентство» «младших символистов»⁴² соловьевские пародии были прежде всего остроумной и неоскорбительной шуткой.

Эволюция комического особенно отчетливо видна на пьесах Вл. Соловьева. Первая из них, «Альсим» (1873), написанная в соавторстве с А. А. Венкстерном, — яркая параллель к прутковским стихотворениям первого периода. Элементы «искусства нонсенса» сочетаются в ней (проявляя и некоторые особенности «шуточных» стихотворений) с пародированием различных буржуазных и — одновременно! — материалистических представлений.

В обычной для молодого Соловьева пародийной манере здесь рисуется история незадачливого петербургского «Фауста» — юноши Альсима, продавшего душу Сатане ради женитьбы на «трапезундской Даме» — Элеоноре. Желая толкнуть Альсима на преступление и тем окончательно овладеть его душой, Сатана устраивает роман Элеоноры с Профессором. Альсим ревнует и готовится отомстить⁴³.

Разные персонажи пьесы обрисованы в различной манере. Так, комизм сцен, связанных с Альсимом, строится обычно на нарочито примитивных каламбурах. «Засим», — грозно произносит Элеонора во время одной из семейных сцен. На это следует реплика героя: «Бей меня, о жестокая, но не забывай моего имени. Меня зовут Альсим, Альсим, а не Зосим»^{*}. Так же написан и диалог со слугой:

Альсим

...Волшебный миг немого поцелуя
Мне показал, что значит человек!

Человек

(показывается в дверях)

Чего изволите?

Или даже:

Альсим. Кто тебя спрашивал? Ступай к черту!

Человек. Чего ходить-то? Сам ведь (имеется в виду сатана. — З. М.) обещал зайти, нешто не слышали? и т. д. (20—21)

Рядом с нонсенсом и каламбуром — уже известная нам тяга к пародиям и автопародиям (последнее — в еще не сатирическом, а юмористическом варианте 1870-х гг.). Монологи Альсима воспроизводят уже отмечавшиеся нами интонации и ритмы Жуковского:

* Шуточные пьесы Вл. Соловьева. М., 1922. С. 26. Ниже все ссылки даются по этому изданию в тексте.

С Трапезунда к Таганрогу
Незабвенный переезд!
Месяц освещал дорогу
Посреди мильона звезд.
Волны черные кипели,
Воздымались валы,
А над морем чайки пели
И слетались орлы (22).

Интересно, что многие куски подобных монологов, взятые вне контекста, звучат вполне «высоколирично». Более того, в «Альсима» (как и затем в «Белую лилию») Вл. Соловьев включает отрывки из своих лирических стихотворений. Так, монолог, завершившийся процитированными словами о «человеке», начинается отрывком «Сбылось все, что душа желала...», который можно найти и в альбомных записях Вл. Соловьева.

Каламбур, нонсенс и пародия — это, однако, лишь одна сторона комического в «Альсима», связанная с образом неудачливого поэта-романтика и его приключениями в «прозаическом» мире Сатаны. Иначе строятся образы самого Сатаны, Элеоноры и Профессора. В их характеристиках у Соловьева впервые мелькают сатирические ноты (и связанная с ними поэтика намеков — порой весьма злых). В отличие от сатирических стихотворений конца 1880-х — начала 1890-х гг., объектом насмешки здесь оказываются разного рода «экономические» (то есть буржуазные, но одновременно и материалистические) теории, а также скептическая философия Канта.

Такого рода сатира — своеобразное дополнение и к романтической иронии, и к лирике молодого Соловьева. Если лирика противопоставит романтической иронии как изображение духовного мира — показу «суецильных дел мирских», то оппозиция «сатира — романтическая ирония» выделяет в самой «реальности» две стороны: то, что является неизбежным для «этого», земного мира снижением «высокой» идеи, — и то, что принадлежит собственно миру Сатаны. Почти не отразившаяся в «шуточных» стихотворениях 1870-х гг. (если не считать упоминания «мрачного нигилиста» и просвещенной девицы с «грязной манишкой на шее» в «басне» «Читательница и анютины глазки» и пародирования некрасовского «Власа»), такая сатира (подобно лирике этих же лет) не только не разрушала мистических настроений начинающего поэта, но, напротив, порождалась ими.

Один из главных объектов сатиры, как уже говорилось, — философия и «нравственный закон» Канта. Подобно Ф. М. Достоевскому⁴⁴ и так же, как впоследствии «младшие символисты» (А. Белый, отчасти Ал. Блок), Вл. Соловьев считает кантовское скептическое отрицание «ноуменальности» реального мира, времени и пространства основой этики нравственного релятивизма. В более позднем (1890) шуточном отрывке «Из письма» Вл. Соловьев, иронически излагая взгляды Канта:

...теперь уже более ста лет,
Как людям образованным известно,
Что времени с пространством вовсе нет;
Что это только призрак субъективный
Иль, попросту сказать, один обман... —

сразу же показывает, какие этические выводы, по его мнению, проистекают из априорного метода:

Сказать по правде: от начала века
Среди толпы бессмысленной земной
Нашлось всего два умных человека:
Философ Кант и прадедушка Ной.
Тот доказал методом априорной,
Что, собственно, на все нам наплевать,
А этот — эмпирически-бесспорно:
Напился пьян и завалился спать (263).

Поэтому вполне естественно, что «кантианцами» в пьесе оказываются Сатана и Профессор. Последний, по его собственным словам, — «поклонник категорического императива», благословляющий Сатану словами: «Да вознаградит вас нравственный закон!» Вместе с тем Профессор — поклонник принципов буржуазной экономики, причем «экономический принцип» он сам объявляет следствием «нравственного закона». На вульгарно-наивное предложение Сатаны зарезать жену Профессора, мешающую ему вступить в брак с невестой Альсима, Профессор негодуя восклицает:

«Господин Сатана! Вы меня оскорбляете! *Чтобы я <...> который из нравственного принципа не беру со своих должников более сорока процентов в месяц, чтобы я решился устранить жену свою преступным образом! Никогда! <...>*

С а т а н а. Но если не преступным, то каким же другим способом устраните вы ее, любезный профессор?

Профессор. Способом *экономическим <...>* Через сокращение питания. Сначала буду ей давать половину обыкновенного обеда, потом четверть, потом $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{16}$, $\frac{1}{32}$ и т. д. По моему расчету, когда дойдет до $\frac{1}{2048}$ обыкновенного обеда, она благополучно скончается сама собой, оставляя меня свободным и невинным, ибо экономия законом не воспрещается» (18—19).

Это высмеивание принципов «экономии» совпадает с многочисленными антибуржуазными выпадами в публицистических статьях и философских работах Соловьева⁴⁵. Следует отметить и другое. Сатана, который заметно отстает от Профессора по части теоретических обоснований своей деятельности, но также стремится к идеям «просвещенного века», борется с «суевериями», преклоняется перед Кантом и организует брак по расчету, разительно напоминает европейски корректного Черта, представшего перед Иваном Карамазовым и мечтавшего «воплотиться» в «семипудовую купчиху»⁴⁶. Подобное сходство можно объяснить биографическими обстоятельствами: Вл. Соловьев был близок к Достоевскому в последние годы его жизни. Однако, пожалуй, еще интереснее типологическая сторона указанного сходства: и для Достоевского, и для молодого Соловьева кантовский агностицизм был началом, противопоставленным «абсолютной истине» религии, началом скепсиса, ведущего в конечном счете к прагматизму буржуазного мирозерцания.

Однако высмеивание «буржуазности» в ее раннем соловьевском понимании вело к отрицанию не только скептицизма и прагматизма. Оно было связано с отрицанием разнообразных рефлексов материалистической фило-

софии и этики. Поэтому естественно, что симпатиями и Сатаны, и Профессора пользуются идеи и еще одного типа.

*Сторонник я взаимных одолжений,
Или эквивалентов, —*

говорит Сатана. И еще:

*...Охотно вам я помощь окажу,
Тем более, что, другу помогая,
Я и себе тем самым услужу... (15, 17)*

В этих и подобных репликах — явный иронический намек на этическое учение Н. Г. Чернышевского и — шире — на демократическую материалистическую этику XVIII (Гельвеций, Радищев) — XIX (Фейербах, революционные демократы) веков. Как видим, молодой Соловьев, совершенно в духе Достоевского (а также очень важной для него в эти годы славянофильской традиции) ставит знаки равенства между такими системами, как «агностицизм», «буржуазный прагматизм» — и «материализм» или «категорический императив» — «буржуазное делячество» — «разумный эгоизм» Чернышевского.

Отсюда и ирония в адрес столь различных общественных явлений, как «умеренная республика» — и равноправие женщин (ср. образ «мужественной» «бородатой женщины» Элеоноры!), «великий принцип разделения труда» — и споры о классическом образовании в России и т. д. и т. п.

Совершенно иначе расставлены акценты в «Белой лилии» (написана не позже 1893 г.⁴⁷, скорее всего — в 1880-х гг.).

«Белая лилия» чаще всего рассматривается как произведение хотя и исполненное романтической иронии, но снижающее мистический пафос сюжета и центральных образов легко и «изнутри», без какого бы то ни было оттенка серьезных сомнений в идеале Вечной Женственности. Так, С. Соловьев постоянно называет эту пьесу «шуточной», а главным объектом насмешки считает условности аристократического общества (образ графа Многоблюда)⁴⁸. Были даже предприняты (правда, не увенчавшиеся успехом) попытки рассмотреть пьесу как полностью мистическую, в которой любая шутка может быть истолкована и как имеющая «высокий» смысл⁴⁹.

Прежде всего, следует обратить внимание на следующее обстоятельство. Найденный нами в ЦГАЛИ (фонд Вл. Соловьева), по-видимому, более ранний вариант «Белой лилии» полностью выдержан в тонах уже известной нам и весьма беспощадной автопародии. Единственный «высокий» герой пьесы — кавалер де Мортемир — изображен здесь в столь же буффонных тонах, что и все остальные персонажи. В своеобразном «Прологе на небесах» (или, как пишет Вл. Соловьев, в «Прологе в четвертом измерении»), выпущенном в окончательном тексте, «покровитель земли» Геомедон утверждает, что граф де Мортемир — один из немногих добродетельных людей, достойных быть спасенными в день Страшного суда. Но упоминание графа вызывает характерную реплику слуги Геомедона Китавраса: «Как не знать эту сентиментальную девку, эту кошку блудливую!» и т. д. При этом в дальнейшем «богатый, но совершенно разочарованный землевладелец» полностью оправдывает подобную характеристику. Во все лирические сцены первой редакции

вставлены резко диссонирующие с ними «снижающие» реплики «кавалера де Мортемира» (или такого же рода авторские указания на его действия). Например, в одной из последних сцен Мортемир произносит гневный монолог, призывая своих спутников оторваться от «мирских искушений» и продолжить поиски Белой лилии:

Довольно! Нету сил! Пусть мой правдивый гнев
Вас в сердце поразит негодованья жалом!
Ужель мы шли сюда, все бросив и презрев,
Затем, чтоб есть и пить, подобно каннибалам?

Однако «высокий» тон монолога здесь лишь фикция. По существу, он начисто снят предшествовавшей ему ремаркой: «Изрядно закусив и тщательно обтерев усы салфеткой, встает и, подняв руки к небу, говорит...»⁵⁰ Даже в кульминационном пункте пьесы — сцене, где Мортемир находит Белую лилию (Вечную Женственность) — в первой редакции господствуют тона буффонные. Кавалер де Мортемир и Белая лилия, как поясняется в обширной ремарке, «соединяются узами любви, но при этом от излишнего блаженства оба умирают в одно мгновение. Окрестные поселяне находят их тела и предают их земле с пением соответствующих обстановке песней». Исполнению заключительного мистического «Rondo» («Белую лилию с розой...») предшествуют следующие пояснения: «На сцене появляются Галактея, Альконда и Терebinда. Они в жалобном монологе объясняют публике, что любили ужасно много мужчин, но все мужчины такие подлецы и что они, не найдя в них удовлетворения, занялись изучением абиссинского языка <...> Являются кавалеры <...> и перед смертью хотят обменяться подарками <...> Но лишь совершился этот обмен, как дамы чувствуют к своим кавалерам возвышенную страсть и утверждают, что через них они должны получить то полное блаженство, которого не могло им дать изучение абиссинского языка. В свою очередь, каждый кавалер узнает в своей прежней возлюбленной Белую лилию <...> После этого они соединяются друг с другом самым благородным манером и <...> поют следующее». Очевидно, что читатель этого текста (или зритель, видящий соответствующую подобной ремарке мизансцену) не может не воспринять и следующее затем «Rondo» иначе, чем как «богохульство» и пародию. Следует учесть и тот замысел, который явственно ощутим в незавершенном «Прологе в четвертом измерении». Он пародирует ситуацию гетевского «Пролога на небесах», и если продолжить эту параллель, то кавалер де Мортемир — объект спора Геодемона и Китаврааса — должен был, по-видимому, в еще большей степени, чем Альсим, восприниматься как «сниженный» Фауст. Но в этом случае и весь сюжет «Белой лилии» оказывается пародией на поиски смысла жизни и всеобщего счастья у Фауста подлинного!

Но дело не только в наличии такой любопытной параллели к печатной редакции «Белой лилии», как ее первый (в целом более слабый) вариант. Канонический текст пьесы (хотя Соловьев явно стремился убрать из него места наиболее «кощунственные» и «балаганные») ⁵¹ также свидетельствует о том, что и объект, и характер комического здесь резко изменились.

Прежде всего, обратим внимание на совершенно не привлекавшее исследователей место «Белой лилии» — начало II действия. Появлению ищущих

Белую лилию кавалера де Мортмира и его спутников предшествуют лирико-иронические картины природы, страстно ждущей Душу мира. Лирика и ирония монологов Солнца, Волка, хоров Птиц и Львов и Тигров стилистически и содержательно противопоставлены близким к сатире тонам в изображении «ночных сил»: Кротов и Сов. Это — враги Души мира, те, кто не ждут или боятся ее. В «хоре Кротов» звучат уже знакомые нам по «Альсиму» ноты осмеяния утилитарных идей:

Мы норы роём, роём, роём
И копим на зиму запас.
Вниманья мы не удостоим
Того, что наш не видит глаз.
Про что поют все эти птицы?
О чем цветы здесь говорят?
Краса какой-то Царь-девицы!
Ну, этим нас не заманят (50).

Осмеяние эстетического утилитаризма — важная сторона взглядов Вл. Соловьева. Находившийся под огромным влиянием идей Вечной Женственности (от мистически истолкованной Четвертой эклоги Вергилия до *Das Ewig Weibliche* Гёте и «Красота спасет мир» Достоевского), Вл. Соловьев придавал решающее значение эстетической стороне своего духовного идеала (ср., например, одну из важнейших для младших символистов и программную для самого писателя статью «Смысл красоты»). Это определило резкие расхождения Соловьева со взглядами кумира его ранней юности Писарева и порой приводило к отождествлению утилитаризма с материалистическим мировоззрением. Однако в самой «Белой лилии» высмеивание эстетического утилитаризма нигде не расшифровывается как полемика с демократической эстетикой.

Более того, «хор Кротов» заглушается в пьесе «хором Сов», создающим яркий символический образ второго — и более опасного — врага Души мира. Если Кроты нелепы, то Совы страшны. В «хоре Сов» звучит та же тема, что и в нашумевшей в начале 1890-х гг. лекции Вл. Соловьева «Об упадке средневекового миросозерцания», — гневное (в духе уже не иронии, а сатиры Г. Гейне) презрение к уходящему, но все еще опасному миру «замков» и «старинных церквей»:

В развалинах замков, в старинных церквах
Гнездиться мы любим, понеже,
Когда все кругом изменилось, они
Одни остаются все те же.
Мы любим гнилушки, нам плесень мила,
От ржавчины мы в восхищенье,
Лишь к солнца сиянью и к ярким цветам
Питаем мы все отвращенье.
<...>
Мы верим в блаженство, но — только для нас,
Для прочих же — адские муки! и т. д. (50)

И хотя тема социального зла вообще не актуальна для «Белой лилии», однако в «хоре Сов» уже заметен тот переход романтической иронии в

социальную сатиру, который характерен для творчества Соловьева конца 1880-х — начала 1890-х гг.

Но и сама ирония в «Белой лилии» меняет свой характер. Правда, в пьесе по-прежнему решающую роль играет «поэзия нонсенса» в самых различных (и в основном уже известных нам) вариантах. Это обильные остро-ты-алогизмы в прутковском стиле (типа: «Не знаю, но исполню немедленно»), начинающиеся уже с перечня действующих лиц («Кавалер де Мортемир — богатый, но — совершенно разочарованный землевладелец») и особенно важных для I действия монологов Сокрушенного помещика:

О четвертом измерении
Размышляя ежечасно,
В совершенном изнурении
Погибаю я напрасно.
<...>
И хотя на иждивении
Скоро я умру казенном,
Все ж вопрос об измерении
Остается нерешенным (31), —

Отчаянного поэта, Скептика и др. Это комизм положений, в достаточной степени абсурдных. Ср., например, такие «мотивировки» изменения поведения героев:

Отчаянный поэт
<...>
Мне холодно...
Могилы дно
Поэта ожидает.
Спасенья нет!
Гляди же, свет,
Как гений погибает!

(Вынимает из кармана панталон веревку, чтобы удавиться, но при этом на пол падает красненькая бумажка.)

Сокрушенный помещик и Скептик
(подняв упавшую бумажку и показывая ее Поэту, торжественно)

Государственный кредитный сей билет
От гибели спасет нас, о поэт!

Отчаянный поэт
(в экстазе)

Надеждой новою сияет небосклон!
Взошла моя звезда в кармане панталон!

(Берет и рассматривает билет.)

Остался он от мзды, что дал книгопродавец...
Идемте ж к Палкину... Нет, в Малый-Ярославце! (33)

Ср. также «реакцию» героев в совершенно «прутковской» сцене, когда Сорвал («молодой человек», говорящий и делающий «одно вместо другого»), для доказательства своей пылкой страсти к Альконде, со словами: «Как хотите, а моя любовь требует пищи!» — «хватает ее за ногу и, сняв башмак,

поспешно сует его себе в рот, но давится высоким каблуком и падает на пол в конвульсиях». Сцена сопровождается такими репликами:

«Альконда. Несчастный! Кто же так делает? Нужно начинать с носка!

Граф Многоблюдов (*появляется в дверях*). Я говорил, что он не умеет есть! (*Проходит.*)

<...>

Генерал Хлестаков. Ну вот, ну вот! Извольте полюбоваться! Вот оно — наше молодое поколение! Дамский башмак проглотить не может! <...> А я, бывало, по дюжине ботфортов со шпорами глотал — и ничего! Только в животе позвякивало» (39—40).

Для пьесы характерно столь же частое, как и в «нововременских» стихотворениях, использование перефразировок («Галактея, Терebinда, Альконда — три дамы, приятные со всех сторон» — из знаменитого гоголевского: «Дама, приятная во всех отношениях»), пародий (монолог Отчаянного поэта — подражание-пародия на стихотворение Сушкова «Хоть геморрой...») и автопародий. Вновь находим в «Белой лилии» и обильные каламбуры нарочито неприхотливого свойства («Теребинда. Ха-ха-ха! Разве вы патогонец? Инструмент (*отирая лицо платком*). Суший потогонец, как видите-с») и т. д. Как и в «Альсиме», ироническую функцию несут и лирические стихотворения самого Вл. Соловьева, включенные в «снижающий» контекст («Я добился свободы желанной...», «Мы сошлись с тобой недаром... перевод из приписываемого Платону стихотворения «На звезды глядишь ты, звезда моя светлая... и многие другие — вплоть до заключительного «Rondo»⁵²). Но если «внутренний механизм» острот по сравнению с «Альсимом» изменился мало, то функция комического здесь совсем иная. Попадая в разные контексты, сопоставляясь с иным пониманием соотношения «смешного» и «серьезного», ирония изменяет свой характер (например, весьма существенно, что романтическая ирония в «Альсиме» соседствовала с сатирой в адрес философского скептицизма и материалистической этики, а в «Белой лилии» — с сатирическим изображением феодальных «сов», социальной реакции).

По существу, структура комических образов в пьесе глубоко двойственна. С одной стороны, образы и ситуации «Белой лилии» обнаруживают тенденцию к такому делению на две группы, которое должно лишь утверждать мистическую идею «Белой лилии»⁵³. Так, сцены с кавалером де Мортемиром и Белой лилией иногда могут истолковываться как развивающие «высокую» (мистическую) линию пьесы, а сцены с Галактеей — Халдеем, Терebinдой — Инструментом и Алькондой — Сорвалом — как относящиеся к «низменной» (материальной) стороне ее «художественного мира». Такая трактовка подтверждается и развязкой — нахождением Белой лилии: герои «обнимаются и, поднявшись в воздух, вдруг переходят в четвертое измерение. На бывшей могиле вырастают белые лилии и алые розы».

Однако в целом «Белая лилия» не подтверждает этой трактовки. «Высокие» и «сниженные» линии пьесы настолько переплетены, что их соотношение гораздо ближе к структуре комических произведений Вл. Соловьева второго периода. «Сниженные» эпизоды, бесспорно, пародируют и во многом обесценивают «высокий» пафос. По сути дела, в пьесе нет ни одного образа или

эпизода, не пронизанного иронией. Так, образ кавалера де Мортмира не только комичен от первой (в списке действующих лиц) характеристики до последней (перед «вознесением») реплики. Важнее то, что «сниженный» смысл имеет основное его «высокое» качество — неустанные поиски Белой лилии. На слова Мортмира:

...Но страстей в позорный свиток
Я слегка лишь заглянул
И отравленный напиток,
Не допивши, оттолкнул, —

следует реплика его прежней возлюбленной Галактеи:

О, Боже мой, слегка?!
Где лгать ты научился?
<...>
О, это потому,
Что ты любил безмерно! (42—43)

Поиски небесной любви у Мортмира оборачиваются бесчисленностью его земных «любвей». И если самому Соловьеву и символистам были очень близки попытки «высокого» истолкования образа Дон-Жуана, то сам этот образ, в свою очередь, не может не отбрасывать тени на кавалера Белой лилии.

О некоторых героях пьесы вообще невозможно сказать, какой из «миров» они представляют. Таков, например, «древний мудрец» Неплюй-на-стол. Все в нем: от имени и внешнего вида («Ваша одежда показывает, что вы родились до изобретения еды и питья», — говорит о нем Сорвал) до «характера» (любовь к «винным возлияниям» и лжи, трусость) — острокомично. Однако в «мистической» линии пьесы роль «древнего мудреца» весьма значительна: именно он приносит Мортмиру «пергамент» с рецептом нахождения «лилеи».

Но в пьесе вообще никто и ничто не застраховано от иронии. И «Голос из четвертого измерения», сопровождающий действия Мортмира то выдержанным в «прутковских» ритмах предостережением:

Сладко извергом быть
И приятно забыть
Бога!
Но тогда нас ждет до-
вольно скверная до-
рога! (44) —

то бодрим: «All right!», и сцены поисков Белой лилии, написанные в грубых, до неприличия, тонах (например, эпизод поиска папируса и нахождения «не той бумажки»), и финал (пьеса не кончается переходом Мортмира «в четвертое измерение»: после этого следуют «сниженные» диалоги остальных персонажей), да и само «вознесение» — все это последовательно иронично.

Правда, в иронии этой не чувствуется горечи многих соловьевских «автопародий». Вся она в равной мере может быть отнесена и к «мистике» (в духе произведений 1880-х гг.), и к ее «земным» — и потому неизбежно искаженным,

но не затрагивающим «высших» сущностей — проявлениям (в духе «ново-временских» публикаций). Но и наоборот: «мистическая» интерпретация пьесы оказывается столь же актуальной, как и «антимистическая» (например, итоговое восприятие «Белой лилии» может зависеть от постановки). И потому отнюдь не случайно воздействие именно этой пьесы на скептический «Балаганчик».

Третья комическая пьеса — «Дворянский бунт» (1891) — образец политической сатиры. Эта «современно-гражданская пьеса с учеными примечаниями и спиритическими явлениями» резко отличается от предыдущих. Сатира «на лица», перерастающая в картины широкой социальной значимости, включила в себя и переработала все, что было свойственно иронической манере молодого Соловьева. Вместо насмешливого изображения «всего земного» — уничтожающие портреты столпов русской реакции. В основе сюжета — реальное событие: попытка реализовать реакционную идею князя Мещерского о льготных займах дворянству и крах Дворянского банка. Персонажи пьесы — исторические лица: князь Мещерский, директор Дворянского банка Кутузов, упоминается в ней К. П. Победоносцев и др.

Особенно детализовано изображение редактора «Гражданина». По-новому используя каламбур и обильно рассыпая намеки, Вл. Соловьев рисует образ этого «чистого дворянина», который «не чист от кой-каких пороков». Социальный идеал князя Мещерского изображается так:

Уж мальчики, резвясь, бросают к черту книжки,
Пример с городских берут профессора.
Под розгою в руках у земского ярыжки,
Довольный участью, холоп кричит ура!
Хоть был неурожай — страна весьма богата... (83)

«Идеолог» дворянства достаточно прямо говорит о своих целях:

...Сдерем какие куши
Мы с сиволапых мужиков!
Сентиментальность прочь!.. —

и о методах их достижения:

В залог отныне банк берет
Буквально все: поношенный берет,
Поля от шляп, поля поместий,
Штаны, болота, чувство чести —
Истлевший сей анахронизм, —
Но вот что возбудить должно патриотизм:
Дворянский банк в залог приемлет ваши души! (84)

Как и во всех сатирических произведениях 1890-х гг., Соловьев широко использует здесь новые приемы комического: игру на стилистических контрастах (ср. архаизмы «берет», «сей», «приемлет»), интонации «высокой» инвективы. Но в «Дворянском бунте» появляются и совсем новые воздействия. Так, явно ощущается влияние высоко ценимого Вл. Соловьевым М. Е. Салтыкова-Щедрина. Сравним, например, изображение «былых либералов»:

С улыбкой жалкою былые либералы
Безмолвно слушали, дрожа за свой оклад,

А некий муж из них, с охотою большою
 Загладить прошлое, поправку внес в доклад,
 Усильно требуя, чтоб наравне с душою,
 И право на бессмертие в залог
 Без всяких отговорок принималось... (85)

В изображении дворян Соловьев опять обращается к буффонаде, «балагану». Но теперь «балаган» — это не всякая жизнь как таковая, а жизнь дворянства. (Ср. комизм «Бунта в Ватикане» А. К. Толстого и перекликающегося с ним уже в заглавии «Дворянского бунта»). Жизнь эта легко укладывается в строки:

Мы все хотим обедать,
 Мы все хотим к Кюбá! (84) —

и осмысляется как жизнь «без души» (кстати, история с залогом «душ» восходит не только к соловьевским «фаустам»: Альсиму и Мортмиру из 1-й редакции «Белой лилии», но и к Гоголю). Люди же, живущие «без души», изображаются (опять-таки не без влияния Салтыкова-Щедрина или преломленной через его творчество романтической традиции) как неодушевленные предметы: куклы, марионетки — имеющие лишь внешнее подобие человека. Сравним, например, характерную ремарку: «Дворяне восторженно благодарят Мещерского и, кланяясь, ударяют своими столбами (речь идет о «столбовых дворянах», пришедших заложить в банк «столбы». — З. М.) по его голове, откуда исходит звук, как бы из медного сосуда, наполненного торричеллевою пустошой» — и т. д.

Нарочито грубый балаган при изображении дворянской жизни определяет и введение в текст весьма двусмысленных острот. Так, к излюбленному ретроградом Мещерским выражению «дух старины» дано примечание: «В химии сей газ более известен под другим названием», к строчке из песенки дворян: «Нам всем лишь денег нужно» — намекающие на развращенность князя Мещерского слова: «Не нужно даже женщин». Крайне двусмыслен и заимствованный из апокрифической эпиграммы Пушкина образ «капитана Борозды», который «благословляет» дворян, и т. д. Выше уже отмечалось, что «рискованные», неудобные для печати, «кошунственные» стихотворения — характерная особенность творчества Вл. Соловьева 1870—1880-х гг. Произведения подобного типа были обратной стороной «высокой» темы мистической любви. Теперь «рискованные» каламбуры и намеки получают, как и поэтика нонсенса, новую функцию: они рисуют резко отделенный от авторского мир «проданных душ» и из средства выражения романтической иронии становятся компонентом политической и социальной сатиры.

Типично для творчества Вл. Соловьева 1890-х гг. и стремление ввести в сатирическое произведение идеи, противостоящие отрицаемому им миру реакции, и выработать соответствующий этим идеям стиль. Если в стихотворениях это, как правило, образ автора и стиль высокой инвективы, то в «Дворянском бунте» вопрос решен иначе. Вводится комический (но не сатирический) образ «представителя народа» — Сторожа. Ему и принадлежат решающие, в «народном духе», оценки происходящего — определение «духа старины» в конце I сцены:

Уж где Мещерский побывал —
Святых вон! — а ведь барин!
Такого духа не пушал
И сам Фаддей Булгарин (86).

И в конце пьесы:

Я Богу благодарен
За то, что я не барин (88) —

а также символическое проветривание комнаты и выметание мусора после ухода дворян (ср. эпизод из «Дачников» Горького).

Так единый в своем «обмане» и достойный лишь иронии материальный, земной мир превращается у Вл. Соловьева 1890-х гг. в арену действий противоположных сил, одни из которых становятся объектом сатиры, а другие раскрываются в героико-поэтическом, лирическом или мягкокомористическом (Старый сторож) ключе.

Как видим, комическое в творчестве Вл. Соловьева имело тройную природу, определяемую в основном внетекстовым идеологическим фактором — представлением поэта о соотношении «высоких», идеальных, и «низменных» сторон объективного мира.

Автор «нововременских» стихотворений конца 1870-х — начала 1880-х гг. и «шуточных» произведений последних лет жизни исходит из представления о двух мирах (духовном и материальном), которые хотя и противопоставлены по признакам «истинность» — «ложность», «гармония» — «хаос» и др. однако выступают по отношению друг к другу прежде всего именно как несопоставимые, несовместимые, так что ирония в адрес одного из них лишь подчеркивает «высокость» и идеальность второго. Изредка с этим представлением соединяются сатирические образы «нигилистов». За стихотворениями 1880-х гг. стоит иное мироощущение: «высокий» (духовный) и «низкий» (материальный, бытовой) мир по всем признакам именно сопоставлены — настолько, что один из них оказывается «перелицованным», «вывернутым наизнанку» другим, а ирония — оборотной стороной «высокого» стиля и пародией на него. Возникает «гейневское» соотношение поэтического и комического как двух возможных способов восприятия одного и того же реального объекта — мира в целом или любых его частей. Наконец, сатира конца 1880-х — начала 1890-х гг. отличается от иронии двух выделенных выше групп стихотворений прежде всего резким перераспределением границ «высокого» и «низкого» миров. В поэтический (и героический) мир соловьевского идеала попадают теперь явления не только «духовного» ряда, но и все то прогрессивное в исторической, общественной (то есть «материальной») жизни человечества, что противостоит «реакции» — ее выявлению и адептам. Выделенные таким образом два мира вновь перестают пониматься как зеркальное отображение друг друга: несмотря на их противопоставленность как в субъективно-оценочном, так и в объективных (политическом, нравственном и др.) планах, это миры отдельные, различные, и осмеяние одного из них только подчеркивает, утверждает «высокость» другого.

Различию в плане внетекстовом и чисто «содержательном» соответствует и ориентация на различные традиции и структуры плана выражения. «Нововременские» стихотворения ориентированы на прутковскую традицию и строятся как поэзия нонсенса, чепухи, как каламбур — зачастую грубый и пошловатый. Произведения второго периода близки к «гейневской» иронии и представляют собой чаще всего автопародии или пародии на произведения наиболее близкой Соловьеву идейной и художественной традиции. Эффект комического вызывается здесь столкновением «высокой» и «низкой» темы, лексики и стилистики. Сатира конца 1880-х — начала 1890-х гг. также широко использует и каламбуры, и приемы пародии (не «автопародии»!). Но наряду с этим для нее характерно широкое использование имен, «реалий», намеков (традиция сатиры «на лицо»), а также сочетание в одном произведении *не смешивающихся друг с другом* (относящихся к разным «поэтическим мирам») «низкого» — комедийного — и «высокого» — обличительного или героического — стилей (восходящее в конечном итоге к декабристской сатире).

Следует отметить и изменение эмоциональной окраски «шуточных» стихотворений Вл. Соловьева. Романтическая ирония его первых юмористических произведений, еще не разрушавшая «серьезных» воззрений молодого мистика, отличается яркой жизнерадостностью. Ее сменяют внутренняя раздвоенность и драматизм (порой трагизм) романтической иронии гейневского типа. В период сотрудничества в либеральном «Вестнике Европы» ирония превращается в сатиру, подразумевающую в целом оптимистическое мироощущение и веру в прогресс. И наконец, «шуточные» стихотворения конца 1890-х гг. сочетают последние вспышки мистических надежд («Три свидания», «Das Ewig Weibliche») со все возрастающей горькой «автоиронией», ощущением невыполненности собственной миссии и бесперспективности «исторического прогресса». Именно в этот период Вл. Соловьев создает свои объективно наиболее реакционные произведения.

Выше мы уже отмечали, что интерес к творчеству Вл. Соловьева у молодого Блока отнюдь не ограничивался его мистическими и лирическими произведениями, а распространялся и на «шуточные» стихотворения. Не менее важно и другое. А. Блок (как когда-то и сам молодой Соловьев) был проникнут ироническим духом прутковской культуры, отлично знакомой ему с детства. М. А. Бекетова пишет: «Ему было лет четырнадцать, когда в Шахматове начали устраивать представления. Начали с Козьмы Пруткова. Поставили „Спор древнегреческих философов об изящном“ Философы — Саша Блок и Фероль Кубликий <...> Вышло очень хорошо. Зрители и родственники и смеялись, и одобряли»⁵⁴. Козьма Прутков был настольным чтением Блока. (Ср. в письме из Шахматова от 2 июня 1901 г. к А. В. Гиппиусу: «К несчастью, забыл Кузьму Пруткова в Петербурге» — VIII, 17). При этом любовь к шуточной поэзии и «пьесам» Козьмы Пруткова характерно соединяются с типичной для бекетовского дома любовью к лирике А. К. Толстого. Прутковские интонации, реминисценции и упоминания имени «Кузьмы» (см. в первую очередь, «Права русского историю... 1904 — I, 547) идут рядом с воздействием ранних «шуточных» стихотворений Вл. Соловьева, по-види-

мому не очень отделяясь от последних. Так, стихотворение «Правдивая история, или Вот что значит жить за границей! („Политический“ памфлет, запрещенный в России)» включает эпизод, почти дословно совпадающий со строками «басни» Вл. Соловьева «Читательница и анютины глазки»:

Те травы, с моего согласия,
Он предложил мне посадить,
Прибавив: «Дочь мою, Настасью,
Пришлю сегодня же полить»⁵⁵.

Стихотворение это напоминает «басню» Вл. Соловьева также и ритмикой. Главное же — оно близко ранней поэзии Соловьева общей установкой на полностью алогичные повороты сюжета:

Посеял я двенадцать маков
На склоне голубой мечты.
Пока я спал — явился Яков
И молча вытащил цветы.
<...>
Я сел в беседке, роковому
Поступку не придав цены,
Решив, однако, к мировому
Его представить седины и т. д. (I, 552) —

комическим несовпадением текста и заглавия, обилием пародийных цитат и перефразировок (от «клеяких листочков» Достоевского до стихотворения Леонида Семенова), каламбурами («Когда *взошла* его крапива <...> / Старик, *взойдя* на холм, игриво / Сказал...»), а также шуточными комментариями («Следует обратить внимание на мастерскую игру слов» и т. д.). Уже сам перечень этих линий сходства, однако, свидетельствует о слиянии в сознании молодого Блока «прутковских» и «гелиотроповских» образов.

Сам Вл. Соловьев также становится объектом комических «перелицовок». В шуточном послании Андрею Белому от 10 ноября 1903 г. строки одного из важнейших стихотворений Соловьева «Три подвига»:

И щит зеркальный вознесен,
И опрокинут — в бездну канул
Себя увидевший дракон (77) —

превращаются у Блока в:

«Опрокинут, канул в бездну»
Зинаидин грозный щит (I, 553)⁵⁶.

С другой стороны, в свои письма Блок включает цитаты из шуточных стихотворений Вл. Соловьева. Так, в письме к С. Соловьеву от 9 августа 1903 г. Блок мечтает о грядущей встрече с друзьями: «Условие одно: чтобы я ждал вас „в своей библиотеке“ менее двадцати лет. Что касается кухарки, то можно будет ей „закрыть лицо“ в случае надобности»⁵⁷ Первая процитированная фраза — реминисценция из стихотворения Вл. Соловьева «Пан Зноско»:

Я поджидаю вас в своей библиотеке
Уж двадцать лет.

Напечатанное без окончания в книге В. Л. Величко⁵⁸, это стихотворение было, скорее всего, известно Блоку в списках (равно как и «нововременские» стихи, публиковавшиеся в газете в то время, когда Блоку не было еще шести лет). «Закреть лицо» и т. д. — оттуда же; ср.:

Ему в окошко подает кухарка,
Закрыв лицо.

Разумеется, однако, речь идет не только о реминисценциях, но и о более важных чертах сходства. Прежде всего, очевидна общность тех основ мироощущения, на которых выростала ирония Вл. Соловьева конца 1870-х — начала 1880-х гг. и Блока «первого тома». Это — идеализм платоновского толка, предполагающий постоянное противопоставление подлинного мира идей и их лживых, искаженных материальных «теней»:

...Все видимое нами —
Только отблеск, только тени
От незримого очами
<...>
Житейский шум трескучий —
Только отклик искаженный
Торжествующих созвучий (109).

То же у Блока:

Чуть слежу, склонив колени,
<...>
Уплывающие тени
Суетливых дел мирских
Средь видений, сновидений,
Голосов миров иных (I, 106).

Лирика — структура, отвечающая задаче передавать «голоса миров иных», ирония — показу «теней», «суетливых дел мирских».

Отсюда совпадение иронического стиля с «бытовой», «повседневной» тематикой. Отсюда и главная тема иронических стихотворений — судьба романтика и «высоких» романтических идей в мире «быта»:

Прикорнувши под горою,
Мистик молит о любви,
Но влечение половое
Скептик чувствует в крови и т. д. (I, 551)

Рядом с этим — уже знакомое нам тяготение к пародированию эстетически близкой традиции (ср. пародии на символистов, написанные Блоком совместно с его матерью, — «Из Бодлера» и «К. Бальмонту»; последняя по духу очень близка к пародиям Вл. Соловьева на русских символистов). Соединение с этим легкого налета «автопародийности» (эпиграф «Ante lucem» в стихотворении «Прикорнувши под горою... образ «голубой мечты» в «Правдивой истории...» и др.) еще больше подчеркивает сходство механизма иронии у обоих поэтов. Наконец, следует отметить, что период «романтической иронии» прутковского типа и у Вл. Соловьева 1870-х — начала 1880-х гг., и у Блока конца 1890-х — начала 1900-х гг. совпадал в целом с весьма консервативными политическими взглядами и предельным накалом мистицизма, и

устремление к полемике с «позитивизмом» не могло не отразиться и в «шуточной» поэзии. Подобно создателю образов «мрачного нигилиста», материалистически настроенного Сатаны и поклонника «экономических теорий» Профессора, Блок рисует современных «либералов» и «политиков». В комической «Трагедии в одном действии» высмеивается либеральный «читатель газеты»:

Он

(читает газету, отрываясь, через некоторое время):

Пора сместить!

(Молчание. Снова углубляется. Еще настойчивее.)

Пора сместить!!! (I, 549) —

или (о петербургском градоначальнике Н. В. Клейгельсе, руководившем разгоном студенческих демонстраций весной 1901 г.):

Он:

Если б это имя,
Навеки стертое с страниц газетных,
Историком поругано, навеки
Ушло из памяти твоей! (I, 550)

Правда (вполне в духе иронии этого типа), иронически излагаются и взгляды консервативного «оппонента» героя:

Она

(в сторону):

Уж не министров ли? (сместить. — З. М.) Но сколько и каких?
Ужели всех? Слыхала я когда-то,
Что некий был мудрец, который всех сместил,
Но заменить не мог, как ни старался.
Текли года, увяло государство,
Но он по-прежнему их заменить не мог (I, 549).

И все же окончательная реплика в этом «политическом» диалоге принадлежит «ей»:

Она

(растерянно):

О, как сердит он нынче... неспроста,
Должно быть, голова его пуста (I, 550).

Ироничны и упоминания «нелегальной» литературы в «Правдивой истории...». Уже рассматривавшийся сюжет в духе «поэзии нонсенса» окаймлен «политическим» подзаголовком («„Политический“ памфлет, запрещенный в России») и заключительным «комментарием»: «Запрещенный смысл этого стихотворения — политика любой державы» (I, 553). А «Стихи» («„Обыкновенная“ сегодня в духе...») завершаются отточием, которое также снабжено «комментарием»: «Сии строки, предполагавшиеся, пропущены недаром. Хотя они не были сочинены, но были бы нецензурны. *Censor scepticus*» (I, 551) и т. д.

Однако, несмотря на очевидное знакомство Блока с «шуточными» произведениями Вл. Соловьева, близость для обоих поэтов прутковской традиции

и полное типологическое сходство в предпосылках возникновения иронии, между рассматриваемыми произведениями Блока и Соловьева имелись и существенные различия.

Главное из них состояло в следующем. Иронические произведения молодого Соловьева, при всей их подчас художественной незрелости, а также ориентированности в первую очередь на быт, а не на искусство, все же в известном смысле были и явлениями литературы. Дело здесь не только в том, что они были напечатаны, но и прежде всего в том, что творчество Эспера Гелиотропова — «поэзия абсурда» — самим автором ощущалось как некая «дополнительная величина» к его лирике.

Иначе у Блока. Его «шуточные» стихотворения носят уже чисто «домашний» характер. Это выявляется, прежде всего, в полной несоизмеримости качества лирических стихотворений автора «Стихов о Прекрасной Даме» и «шуточных» произведений Блока начала 1900-х гг. Проявляется это и в другом: тематика и образы шуточных стихотворений Блока не только содержат намеки на события жизни поэта (таких намеков, как мы видели, очень много и у Соловьева), но и попросту непонятны для непосвященных. Смешное в них ясно лишь для узкого круга домашних и невоссоздаваемо даже при тщательном комментировании (ср., например, стихотворение «„Обыкновенная“ сегодня в духе...»). Не случайно Блок при жизни не опубликовал ни одного из этих стихотворений, а в «Автобиографии» первым произведением, в котором отразились «приступы отчаяния и иронии», назвал написанные значительно позже лирические сцены «Балаганчик». Здесь же Блок отметил, что сами эти «приступы» «родились около 15 лет» (VII, 13). Очевидно, что в период до «Балаганчика» Блок считал иронию чертой своего характера, а не творчества.

За этим внешним различием кроется весьма существенное внутреннее. «Романтическая ирония» Вл. Соловьева хотя потенциально и заключала в себе неконтролируемые разрушительные силы, однако в определенный период его творчества могла совмещаться с утверждением мистических идеалов и даже служить ему. Мистическое мироощущение молодого Блока не требовало в эти годы существенного иронического коррелята. Певец «Прекрасной Дамы» не смеется «над грубою корою вещества» — он или попросту ее не замечает, или видит в «земном» выявление «высших» сущностей, а потому не отрицает этого «земного».

Меньшая, по сравнению с молодым Вл. Соловьевым, потребность в иронии у Блока «первого тома» оказывалась, таким образом, следствием его большего стихийного доверия к эмпирической реальности, даже в период наиболее восторженных «мистических чаяний»⁵⁹ «Ирония утверждения» мистико-платоновских идеалов Блоку в целом чужда.

Сказанным определяются и некоторые более частные различия. Так, противостоя творчеству «первого тома» не как ирония — «лирике», а как не-искусство (быт, «жизнь») — искусству, «шуточные» стихотворения А. Блока, рассматриваемые как сумма текстов, часто не обнаруживают черт единства. Внутренне они гораздо менее монолитны, чем «прутковские» стихотворения Вл. Соловьева, и рассыпаются на довольно чуждые друг другу

произведения (ср., например, «Синий крест» — единственный и не повторяющийся случай пародирования пушкинских интонаций и т. д.).

Совершенно иначе складывается отношение Блока к традиции «шуточных» произведений Вл. Соловьева в период «второго тома» (1904—1908).

Разочарование в мистических идеалах «соловьевства» перевернуло поэтическое мирозерцание Блока. Известная параллель к этому процессу без особого труда может быть найдена в творчестве самого Вл. Соловьева, разочаровавшегося сначала (1880-е гг.) в «ортодоксальной» православной церковности во имя утопии «всемирной теократии», а затем — в самих теократических идеях, сменившихся к началу 1890-х гг. неопределенно-либеральными настроениями западнического толка, а после 1895 г. — все нарастающим историческим пессимизмом и скепсисом. Разумеется, в период «анти-тезы» Блок бесконечно дальше от своего первого учителя; наметившиеся уже в 1900—1903 гг. различия теперь резко углубляются. И однако типологическое сходство путей позволило Ал. Блоку сохранить связь с Вл. Соловьевым и после «погасания мистических зорь»: теперь это гораздо более органическая связь именно с соловьевским «смехом», с «кошунственной» иронией второго (1880-е гг.) периода творчества Соловьева.

Совершенно не случайно, что именно в рассматриваемые годы Блок начинает уделять все более пристальное внимание «хохоту» Вл. Соловьева, посвятив ему несколько весьма интересных теоретических высказываний. Первое из них — в письме к Г. Чулкову от 23 июня 1905 г. Полемизируя со статьей Чулкова «Поэзия Владимира Соловьева», напечатанной в журнале «Вопросы жизни» (1905, № 4—5) и обвинявшей Соловьева в аскетизме, нелюбви к жизни, Блок пытается создать своего «живого Соловьева». Если еще недавно Вл. Соловьев был для Блока поэтом-мистиком и борцом с позитивизмом и «либеральной жандармерией» (VII, 23 и др.), то теперь его в первую очередь притягивает соловьевское «веселье». Правда, понимание психологических и идеологических причин этого «веселья», «смеха» у Блока во многом еще ортодоксально-мистическое. «Смех» Соловьева Блок считает «дарящим, а не разлагающим», объявляет его «одним из *необходимейших* элементов „соловьевства“, в частности Вл. Соловьева» (VIII, 127, курсив А. А. Блока). Его веселье было «деятельным весельем наконец освобождающегося духа» и т. д. Тем не менее необходимо отметить по крайней мере четыре важные особенности этого подхода к Соловьеву.

1. Переакцентировка представлений об «основном» в Соловьеве-поэте и человеке.

2. Представление об «освобождающем» значении «хохота» как *преодоления* зла и фальши.

3. Очень важна для Блока мысль о противопоставленности веселья и «черного разлада, аскетизма и смерти» (VIII, 129). Смех — проявление «жизненной силы, сочности Соловьева» (VIII, 128).

4. Интерес к «шуткам» последнего периода жизни Вл. Соловьева, то есть преимущественно к «романтической иронии», сопровождавшей как последние вспышки мистических «озарений», так и все растущий скептицизм.

Следует, кроме того, обратить внимание и на последовательное противопоставление Соловьева его интерпретаторам: Д. С. Мережковскому и

В. В. Розанову. Ни «серьезность» мистико-рационалистических выкладок Мережковского, ни поверхностные «кошунства» Розанова не кажутся Блоку жизненными и сильными (ср. ироническое упоминание «плечиков» Мережковского). Так Вл. Соловьев на определенном этапе эволюции Блока парадоксально становится для него знаменем борьбы с догмами «соловьевства».

К рассматриваемому периоду относится и глубокое проникновение иронии в художественный метод Блока. «Угасание» «мистических зорь» открыло для поэта два пути: либо «в никуда», либо в мир реальной действительности. И хотя Блок постоянно пишет в эти годы о «пустоте» мира («Тихая пустота» в «Пузырях земли», «пустой переулочек» в «Обмане», «пустота», в которую летит Арлекин «Балаганчика», и т. д.), однако на самом деле «художественный мир» «второго тома» наполнен (и даже порой «загроможден») вполне реальными предметами, людьми и событиями.

Вместе с тем привлекающий Блока этих лет метод «мистического реализма», совпадающий с реализмом XIX в. в *интересе к «посюстороннему» миру*, реальности, быту, решительно отличается от него *интерпретацией* изображаемого. «Повседневность» все еще рисуется (особенно в «Распутьях», «Пузырях земли» и «Городе») как принципиально «низший» мир лжи и страдания, а социальная тема — как частный случай «*πάθος* [страдания] в земной оболочке» (VII, 51). Отсюда две тенденции в изображении «реальности»: драматическая, в пределе — трагическая (мир как царство зла) и весело-ироническая (мир как царство «нечто», лжи). Первая постоянно связывается в эти годы с именем Достоевского, для второй важнейшую роль играет «хохот» Вл. Соловьева.

Однако следует сразу же напомнить, что блоковская (как и соловьевская) ирония направлялась не только, а порой не столько против реальности «повседневного» мира, но и — чаще всего — против «реальности» мистических идеалов. Как и в творчестве Вл. Соловьева 1880-х гг., а потом — гораздо глубже и последовательнее, смех оказывается «автоиронией», преодолением мистических догм.

Если образы комической тональности сравнительно долго не проникали в «большое» творчество Блока, то сама тема «смеха» и «веселья» очень важна уже в «Стихах о Прекрасной Даме». Связанные с гедонистическим (в своих основах) и антиаскетическим мироощущением⁶⁰, образы «смеха» очень важны для раннего Блока и всегда связаны именно с «высшей мистикой»⁶¹. Смеется «Она»:

Кто-то шепчет и смеется
<...>
Снова смех из милых стран!
<...>
Пошепчи, посмейся, милый,
Милый образ, нежный сон;
Ты нездешней, видно, силой
Наделен и окрылен (I, 89).

Кто-то шепчет и смеется,
<...>

И смеющийся и нежный
Закрывает мне лицо... (I, 154)

Она...
На том смеется берегу (I, 204).

Неотступный, изумрудный
На него смеялся глаз и т. д. (I, 226)

«Смех» сопровождает *путь* героя к Прекрасной Даме («смеющиеся дали» — I, 157) и характеризует *время* «великой Встречи»:

Пусть без умолку смеется
Небывалый день в окне! (I, 165)

Ясно, что значение образов «смеха» здесь весьма специфично. Объект такого «смеха» — вовсе не «смешное», а именно совершенное, прекрасное. Поэтому синонимами этого образа оказываются не только «улыбка»:

Ты была светла до странности
И улыбкой — не проста (I, 166).

Высоко бегут по карнизам
Улыбки, сказки и сны (I, 232) —

или «веселье»:

Песни такие веселые
Не раздавались давно! (I, 127)

Здесь весной кипит веселье (I, 169), —

но и всякое проявление радости, счастья («блаженство», «торжество», «ликование», «восторг» и т. д.). А художественный антоним такого «смеха» не «серьезность», а «горе», «печаль», «тоска», «плач», «слезы» или «холод», «равнодушие». «Смех» здесь неразрывно связан с темой «Встречи» и вообще, как видим, весьма далек от «комического» в любом из значений этого слова.

Однако уже где-то к последним разделам «Стихов о Прекрасной Даме» и особенно в стихотворениях 1902—1904 гг., впоследствии выделенных в цикл «Распутья», появляются и образы «смеха», наполненные совершенно иным, гораздо более близким теме настоящей работы, содержанием. Если вначале всякие сомнения в мистическом идеале влекли за собой настроения отчаяния или горького равнодушия, то в стихотворении «Двойник» (27 декабря 1901 г.) впервые возникает образ смеха «дьявольского», «демонического» («Безумный смех и сумасшедший крик» — I, 152).

«Смех» здесь связан с отрицанием мистического идеала, с «кошунственным» «попираньем заветных святынь». Теперь он противопоставлен не «тоске» или угрюмому равнодушию, а пламенной вере:

Боюсь души моей двуликой
И осторожно хороню
Свой образ дьявольский и дикий
В сию священную броню.
В своей молитве суеверной
Ищу защиты у Христа,
Но из-под маски лицемерной
Смеются лживые уста (I, 187).

Такой смех первоначально приписывается в основном «инфернальным» героям:

И стало ясно, кто молчит
И на пустом седле смеется (I, 215).

И на губах Искарюта
Улыбку видели гонцы (I, 222) —

или героям в «инфернальном» окружении:

При желтом свете веселились... (I, 224)⁶²

Однако уже в стихотворении «Свет в окошке шатался...» акценты несколько сдвинуты. В «смехе» («хохоте») арлекина подчеркнуты не столько «демоничность», сколько скепсис. Стихотворение построено на ряде четких антитез:

«Он» и «Она»	↔	«арлекин»
«на свету»	↔	«в темноте»
«внутри» («за стеною», «в окошке»), в «закрытом мире» дома	↔	вне дома («у подъезда»), в «открытом мире» улицы
настроение «лжи», «восхищенья»	↔	настроение скепсиса («восхищенью не веря»)
наивный восторг	↔	«хохот» и т. д.

«Хохот» арлекина — результат неверия в «ложь», понимания сущности «шутовского маскарада». Следует отметить, что начиная именно с этого стихотворения «смех» все чаще включается в тот символично-семантический ряд, который (хотя и значительно позже!) будет характеризовать героев современного города, «улицы», а «восхищение», «иллюзии» — в ряд, который впоследствии свяжется с образами «рыцарей» умирающего, устаревшего (такова, в первую очередь, антитеза ситуаций: «нахождение в комнате» ↔ «нахождение на улице»).

Разумеется, оба эти, по существу, противопоставленные значения слова «смех» («смех» = «радость идеального бытия» и «смех» = «скепсис») долгое время сосуществуют в лирике Блока. Однако уже в «Распутьях» первое решительно вытесняется вторым — пониманием «хохота» как отказа от наивной веры. Такой «хохот» — уже не антоним, а синоним не только тоски, но и полного отчаяния:

А один, сам не зная отчего, —
Качался и хохотал...
<...>
И вдруг тот, кто качался и хохотал,
Бессмысленно протягивая руки,
Прижался к столу, задрожал, —
И те, кто прежде безумно кричал,
Услышали плачущие звуки (I, 252).

Такой «хохот»-отчаяние напоминает то состояние Вл. Соловьева, о котором писал А. Амфитеатров, и гораздо точнее изображает носителя чувств

«романтической иронии» «гейневского» типа, чем более «благодушное» письмо Блока к Чулкову.

Образы страшного, мистического «хохота» повторяются в «Распутьях» еще чаще, чем в последних разделах «Стихов о Прекрасной Даме» (ср. «Плачет ребенок. Под лунным серпом...» — I, 306 и др.). Здесь же вырабатывается целая система оксюморонных характеристик типа: «смертное веселье», «горькое веселье» и т. д. Постепенно такое «амбивалентное» состояние «смеха-отчаяния» перестает приписываться персонажам *inferno* и начинает связываться с образом лирического «я» (он же, однако, и «паяц», и «арлекин»):

Я был весь в пестрых лоскутках,
<...>
Хохотал и кривлялся на распутьях (I, 277);

Я кривляюсь, крутюсь и звеня...
Но в тени последней кулисы
Кто-то плачет, жалея меня (I, 322).

Так тема скептического «хохота», выражения глубокой раздвоенности личности, усомнившейся в прежних идеалах и не нашедшей новых, становится лирической темой Блока. К этому же времени относятся первые попытки Блока сделать скепсис не только объектом отображения, но и способом собственного мировосприятия — создать образы иронической тональности, но решающие тот же круг проблем и на том же художественном уровне, что и лирика.

Ирония Блока (в отличие от соловьевской) на первых порах чуждается резких, четких выявлений. Она (опять-таки в отличие от Вл. Соловьева) чаще всего лишь «проглядывает» в текстах, растворяясь в лирических или же в тех «объективных», без отчетливого авторского голоса, описаниях, которых много и в «Распутьях», и во «втором томе». Тем не менее здесь уже можно говорить о стихотворениях иронической тональности.

Первым из них, по всей вероятности, следует считать «Сижу за ширмой. У меня...» (18 октября 1903 г.). Стихотворение имеет заглавие (бывший подзаголовок — «посвящение») «Иммануил Кант». На связь «кантовской» темы у Блока с А. Белым указал В. Н. Орлов (I, 623). Однако, как мы видели, критика кантианства играла важную роль в «шуточных» произведениях Вл. Соловьева («Альсим», «Из письма») и, бесспорно, воспринималась как «завешанная» учителем. Подобно Соловьеву, Блок отождествляет кантианство с эгоцентризмом («Я влюблен / В мою морщинистую кожу» — I, 294) и в основу характеристики кладет отношение к «пространству и времени». «Пространство-боязнь» подчеркивается длинным рядом литот («крохотные ножки», «ручки», «колечки») и образом ширмы, отделяющей героя от мира.

Но, при всей преемственности темы и отношения к ней, «Сижу за ширмой...» существенно отличается от «шуточных» произведений Вл. Соловьева. Прежде всего, несмотря на активное использование средств выражения, при-сущих обычно произведениям комическим (оценочно-отрицательное отношение к персонажу, соединенное с уничижительной системой литот), стихотворение в целом не производит комического эффекта. Дело, по-видимому, в том, что «микромир» испуганного внешней реальностью человека Блок не

рисует полностью нелепым. В нем сохраняется внутренняя логика; «умаленность» жизни за ширмой получает даже некоторые признаки уюта, и уж во всяком случае она как-то психологически мотивирована действительной «жутковатостью» внешнего мира («здесь кто-то есть» — I, 294). Так ирония растворяется в близком к лирике показе рисуемого изнутри, с такой точки зрения, с которой и в нелепом обнаруживаются внутренние связи.

С аналогичным явлением мы часто встречаемся и в стихотворениях 1904—1905-х гг. Блок широко вводит в текст средства изображения, идущие от традиций иронических произведений, но образов комических в целом он не создает. Так, мир «Пузырей земли» явно наделен чертами «сниженности». Это «дурацкий мир», и герои его — «захудалый черт» в «дурацком колпаке», да еще «задом наперед», «дурачки». В этом мире явно отсутствует высокий смысл, и связи, сцепления его случайны:

...молится
За большую звериную лапу
И за римского папу (II, 15).

Но и в этом мире есть своя доброта и красота («Болотный попик», «Старушка и чертенята»). Он не бессмыслен полностью и «изначально»: скорее смысл его утрачен:

Мы — забытые следы
Чьей-то глубины... (II, 10)

Поэтому все то, что могло бы создать явный эффект иронии, даже попадая в текст, маскируется от «посторонних» глаз и остается почти неосязаемым без комментария (таково посвящение «Старушки и чертенят» ежу — «Григорию Е.»). Оно в целом тонет в массе высоколирических картин природного мира.

Это растворение иронии в лирике глубоко органично для Блока и связано с характерным ощущением внутренней гармонии и «тайного смысла» всего сущего. Ощущение полной бессмысленности бытия даже в этот период «декадентского» релятивизма Блоку свойственно далеко не всегда, и утрата прежнего цельного мироощущения для него в конечном счете — лишь сигнал к поискам нового идеала, хотя поискам мучительным и часто безрезультатным.

И все же разочарование в прежнем мистическом миропонимании и отсутствие нового неотступно формируют скепсис и «романтическую иронию» Блока. В отличие от Вл. Соловьева, Блок не идет по пути создания двух линий творчества⁶³. И если ирония его растворяется в лирике, то лирика постепенно начинает «взрываться» иронией изнутри.

Циклы «Город» и «Разные стихотворения» продолжают и тему «хохота», насмешки как скептическую и вместе с тем «инфернальную»:

Кажет колокол раздолбный
Окровавленный язык (II, 149).

И казался нам знаменем красным
Распластавшийся в небе язык (II, 160), —

и, так сказать, лирическое «исследование» условий возникновения иронии и иронического мирозерцания. В стихотворении «Балаганчик» противопоставлены два типа отношения к миру: детское, наивное, связанное с верой, и «взрослое», скептическое (авторское). Для наивного сознания в мире есть добро и зло, «черное» и «белое», причем они несовместимы: мир, предстоящий героям, должен быть или добрым («Это, верно, сама королева»), или злым («Это — адская свита» — II, 67). Но для иронического взгляда этот мир не добро и не зло: он — балаган, и его главный признак — «ненастоящность»:

Истекаю я клюквенным соком!
Забинтован тряпицей! (II, 67—68)

Кстати, совершенно не случайно, что именно в этом стихотворении появляется некая (пока не очень явная) перекличка с «Белой лилией». Мир «королевы», гуляющей «среди бела дня», который вообразила девочка, глядя на балаганное представление, напоминает примитивно-«балаганные» рассказы о Белой лилии «древнего мудреца» Неплюй-на-стол. Связь с «Белой лилией» углубится в пьесе.

По-иному решается близкая тема и в знаменитой «Незнакомке». Три части, на которые отчетливо делится текст, дают три разных ответа на вопрос о природе «высокого» поэтического идеала. Первая часть — иронична (к ней и относится приведенное выше замечание В. Шкловского). При этом ирония здесь создается средством, по существу очень близким к творчеству Вл. Соловьева второго периода, — «автопародией», хотя, как всегда у Блока, очень тонкой и ненавязчивой. Иронический эффект вызывается столкновением поэтической лексики и символики «первого тома» со «сниженным» бытом и реалиями. Так, «вечера» в «Стихах о Прекрасной Даме» — символическое время мистической Встречи с «Закатной Девой». В «Незнакомке» же они становятся «вечерами над ресторанами» — временем дачного флирта и весьма двусмысленных свиданий. Есть еще более «сниженные» образы, доходящие до каламбура: мистический поэтизм «Дух» («Как некий Дух, закрыв лицо») превращается в «тлетворный дух», «Единственная» Дама — в «дам», гуляющих среди канав с «испытанными остряками», а «друг единственный» — в собственное отражение в стакане. Впрочем, таких прямых каламбуров Блок в целом чуждается и здесь, предпочитая столкновение не столь очевидно несовместимых внешне (хотя абсолютно несовместимых по существу) слов и словосочетаний типа «весенний ↔ и тлетворный», «вдали ↔ над пылью», «чуть золотится ↔ крендель булочной», «в небе ↔ бессмысленный кривится диск» и т. п. Тонкость иронии здесь в том, что игра на семантически и стилистически несопоставимом ведется не с общеязыковыми значениями слов, а с теми внутритекстовыми, окказиональными значениями, которые эти слова приобрели в лирике «первого тома». Тем не менее иронический ключ первой части «Незнакомки» очевиден.

Вторая часть — лирическая (хотя и включает скептические вставки типа: «Иль это только снится мне?» и др.). В ней нет семантико-стилистических словов, а невозможная в лирике «первого тома» предметность описаний («И

шляпа с траурными перьями, / И в кольцах узкая рука») связана со стиранием граней между «бытовизмами» и «поэтизмами» в блоковской лирике этих лет.

И наконец, третья часть (подготавливаемая вставками во второй части и полностью выявленная в последней строфе) возвращает нас, уже в форме прямой поэтической декларации, к мысли о нереальности поэтического идеала («Истина в вине!»). Снова, как и в «Балаганчике», перед нами по крайней мере три версии изображаемого («Незнакомка» — «Прекрасная Дама»; «Незнакомка» — одна из ресторанных «дам»; «Истина — в вине»). Уже сама возможность тройной интерпретации⁶⁴ придает стихотворению оттенок «релятивности» и скептицизма. Вместе с тем, однако, она оставляет центральный вопрос открытым, «таинственным» и нерешенным. Поэтическая «версия» изображенного не снимается, хотя и оказывается не единственной, а одной из многих.

На примере «Незнакомки» особенно очевидно и сходство путей Вл. Соловьева и Блока, и их коренное различие. У обоих комическое развивается от утверждающей мистический идеал «поэзии абсурда» к разрушающей его иронии. Но для Соловьева, по сути дела, в течение всей его жизни (даже в период либеральных воздействий «Вестника Европы») мир мог иметь либо «божественный» смысл, либо никакого. Скептицизм был для него поэтому безысходной трагедией, крахом. Для Блока же крушение одной системы мироощущения и вызванные им скепсис и ирония становились в конечном счете «оптимистической трагедией» новых поисков.

Наиболее близок к Соловьеву Блок в лирических драмах «Балаганчик» и «Незнакомка» и в диалоге «О любви, поэзии и государственной службе» (1906). «Лирические драмы» близки Вл. Соловьеву самой своей жанровой природой, на что в свое время указал П. Медведев: «Для русской литературы начала XX в. это (лирическая драма. — З. М.) был новый и оригинальный жанр. Разве только в юношеской [?] и полущутливой драме Владимира Соловьева „Белая лилия“ можно найти некоторые элементы, приближающие ее к типу лирической драмы»⁶⁵ Несмотря на некоторую неточность определений П. Медведева, русский генезис «Балаганчика»⁶⁶ установлен точно. Близость пьес проявляется прежде всего в тематике. В конечном итоге речь в них идет об одном и том же — возможности или невозможности достижения «высокого» идеала, воплощаемого в женском образе (Белая лилия, Коломбина). В обоих пьесах совмещается «высокое» лирическое начало и скептико-ироническое. Оба произведения широко используют самые разнообразные виды условности — от поэтической фантастики до гротеска и грубой балаганности. Поиски героини и в «Белой лилии», и в «Балаганчике» ведутся разными героями, которые вместе с тем в каком-то смысле оказываются двойниками (Мортемир — Халдей, Сорвал; Инструмент — Неплюй-на-стол у Соловьева; мистики — Пьеро — Арлекин — Автор у Блока). С другой стороны, центральная героиня обеих пьес постоянно и неожиданно «меняет облик» (Белая лилия — Медведь, Коломбина — Смерть).

Можно выделить и ряд более частных сходств, например сцену бала, на котором центральная тема «проясняется» в диалогах сменяющих друг друга трех пар влюбленных, или мотив «разрыва занавеса». Наконец, следует отметить и очень «соловьевский» образ Автора, хотя и восходящий не к

«Белой лилии», а скорее к «Альсиму». Нарисованный более других персонажей пьесы в тонах комических, Автор (в духе «романтической иронии») совмещает в себе здравый смысл и пошлость.

Вместе с тем и в драматургии видны существеннейшие различия обоих авторов. Первое и главное из этих отличий состоит в том, что «Белая лилия», гораздо интенсивнее использующая комизм и «балаганность», завершается, несмотря на все оговорки, нахождением «вечно-женственного элемента», всеобщим счастьем (каждый находит свою — в меру собственных достоинств — «лилею») и пением мистического «Rondo». «Балаганчик» же (в сущности, меньше, чем Соловьев, использующий приемы грубого балагана) завершается исчезновением Коломбины, всеобщим крахом (Коломбина — ничья) и грустной песенкой Пьеро «о тяжелой жизни» и «картонной невесте»⁶⁷

Следует отметить и различие акцентов в постановке вопроса. Для Соловьева хотя и актуально деление на героев более или менее «высокого» плана, однако «характеры» героев никакой роли в пьесе не играют — в том смысле, что не ими определены результаты поисков. Для Блока, как отметил П. Громов⁶⁸, важно не только, *что* ищут и *кто* и *как* ищет: в центре — проблема современного героя, для «Белой лилии» совершенно не актуальная.

Существенно и то, кто из героев пьесы оказывается более, а кто менее «высоким» и поэтичным. Для Соловьева (при сделанных выше оговорках) это, бесспорно, «кавалер де Мортемир», самый мистичный из героев пьесы. Иначе у Блока: самые «мистичные» персонажи («мистики обоего пола») изображены столь же иронически, как и самый «реальный пошляк» (Автор), а лирически интонации передоверены главным образом Пьеро, который по сравнению с «мистиками» оказывается «простым человеком», «не слушающим сказок» (IV, 13). Можно указать и на разную (во многом противоположную) символику смерти: исчезновение (смерть) Мортемира, его «переход в четвертое измерение» утверждают мистическую сторону пьесы, исчезновение Коломбины — скептическую.

Наконец, Блок на одно из первых мест выдвигает тему мира как театра, «позорища» (II, 369), определяющую и основной тип условности в «Балаганчике» — подчеркивание театральной иллюзорности изображаемого. Соловьеву такое понимание мира в целом не свойственно («балаганность» для него — показатель «низкого», грубого, но не собственно театрального).

Соотношение «Незнакомки» с традициями соловьевских «шуточных» пьес примерно таково же. Правда, «Звезда Мария» (в отличие от Коломбины), с точки зрения «реальности текста», существует, и о ней (в отличие от Незнакомки стихотворения) «доподлинно» известно, что она — «Звезда». Однако сходство это лишь подчеркивает углубление различий: «Звезда» по-прежнему не найдена никем из героев, а в центре внимания теперь уже окончательно оказывается отмеченный П. Громовым вопрос об «ищущих звезду» — о современных людях.

Появляются в «Незнакомке» и родственные «Белой лилии» сцены «великосветской» жизни. Сходство темы и отношения к ней определяет, в частности, и то, что Блок здесь использует в целом чуждые ему каламбуры (З в е з д о ч е т. ...Пришлось делать доклад. Астрономия... Х о з я и н (*подходя*). Вот и мы только что говорили о гастрономии. Ниночка, не пора ли ужинать?) — IV,

101) и алогизмы (сцена с «толстым человеком», выскакивающим с криком «Бри!», нелепые реплики склеротического старика и др.).

Но наибольшую близость к структуре соловьевской иронии обнаруживает диалог «О любви, поэзии и государственной службе». Образ Шута здесь, пользуясь термином В. М. Жирмунского⁶⁹, полигенетичен. Он восходит, по крайней мере, и к Шекспиру, и к Вл. Соловьеву. Шут — представитель «здорового смысла», во многом напоминает Профессора и Сатану из «Альсима». Пошлость Шута рядится в одежды разных штампов: как и соловьевские герои, он поклонник «политической экономии» (IV, 62) и «прогресса» («Я и прогресс — одно» — IV, 63). Подобно Профессору, приветствовавшему Элеонору от имени «идей порядка», когда та «обуздывала своего супруга», Шут говорит: ...вокруг нас собираются нищие: полагаю, что их скоро разгонят; мы насладимся *благородным зрелищем восстановления порядка* (IV, 66). Как и Профессор, Шут оправдывает голод требованиями «политической экономии»:

«Поэт. Никакая наука не заставит людей голодать!

Шут. Кроме самой тонкой науки» (IV, 67) и т. д. и т. п.

Правда, в отличие от Профессора и Сатаны, Шут реализует не только «позитивистские» штампы, но и многие другие, прежде всего разные формулы официального либерализма и «оптимизма» («Я оптимист. Смело, положу руку на сердце, скажу вам и еще: я идеалист. Я патриот. Я участвую в культурном строительстве» — IV, 63 и т. д. и т. п.). Наконец, в конце диалога этот «народный трибун» оказывается сторонником «твердой законности» и «поклонником самодержавия» (IV, 66—68).

Как видим, блоковская ирония здесь адресуется прежде всего политике как таковой (хотя, по существу, как почти всегда у Блока, этот иронический «аполитизм» оказывается формой отрицания реакции и казенного либерализма). Сочетание универсальности «романтической иронии» с критикой позитивизма и осмеянием реакции делают «Диалог» близким одновременно и «Альсиму», и более поздним сатирическим произведениям Вл. Соловьева.

Если «Балаганчик» и «Незнакомка» совпадали с соловьевской традицией лишь в самых общих принципах организации текста и тематически, то «Диалог» строится иначе. Он ближе к «шуточным» произведениям Соловьева и в деталях — в частности, содержит характерную «сниженную» цитату из Вл. Соловьева. На совет Шута «скорейшим образом добиться руки» возлюбленной Поэт отвечает: «Но я вовсе не добиваюсь ее руки... *Я люблю ее нездешней любовью...*» (IV, 65). Последняя фраза — почти точная реминисценция из перевода «Романцero» Гейне («Любовью нездешней люблю я тебя» — 208). Очень близки к Соловьеву и построенные на алогизмах остроты типа: «Вот недавно мне удалось поймать огромную рыбу. Я уверен, что она останется довольна мной <...> Я долго учил ее здравому смыслу и политической экономии», равно как и создание комического эффекта на контрастах между синтаксисом и семантикой или даже грубоватый комизм положений: «П р и д о р н ы й. ...Быть может, во мне погиб поэт (*сморкается*)» — IV, 62, 69 и т. д.

Но пожалуй, наиболее «соловьевским» получился Поэт. Откровенно автобиографический (Поэт пишет стихи к «Прекрасной даме»)⁷⁰, образ этот насквозь ироничен. Он носитель хоть и иных, чем Шут, но столь же очевидных штампов:

«Поэт. ...Знаете ли вы, кто я?»

Шут. Отлично знаю. Вы — поэт, тоскующий в окружающей пошлости. Жалобы свои вы изливаете в стихах, хотя и прекрасных, но непонятных, так как дух ваш, вероятно, принадлежит иным поколениям.

Поэт. Клянусь, это так!

Шут. Сверх того, вы еще прекрасный юноша, страстно влюбленный в не менее прекрасную даму.

Поэт. Ни слова больше! Вы — сердцеведец!» (IV, 64)

В соответствии с «автоироническими» особенностями образа, Поэт проявляет большую заинтересованность, но малую осведомленность в политике: он хочет написать «гражданские стихи», «обличительные стихи» — и поступает благодаря Придворному на государственную службу:

«Поэт. Двойственные видения посещают меня <...>

Придворный. ...Ваши речи о двойственности создали в моем уме блестящую комбинацию: мы будем готовить вас к дипломатической карьере» (IV, 70—71).

Этим вполне соловьевским каламбуром и завершается судьба Поэта, — если не считать его потасовки с Шутом. Так соловьевская тема романтика в пошлом мире (и пошлого романтика в пошлом мире) оказывается для Блока осмеянием не только политики, но и собственной неориентированности в «политическом» мире.

Начиная с 1905—1906 гг. ирония широко проникает в блоковскую стилистику (ср. статью «Девушка розовой калитки и муравьиный царь», поэму «Ночная фиалка» и др.). Следует сразу же оговориться, что традиции такого иронического стиля Блок широко усваивает и у Гейне. Однако и соловьевские традиции (раньше не отделявшиеся от прутковских, теперь — от гейневских) все еще сохраняют свою актуальность. Доказательство этого — важное упоминание Соловьева в статье «Ирония» (1908).

Как и все статьи о народе и интеллигенции, «Ирония» ставит совершенно новые вопросы — сближения с народом, Родиной и выработки нового «позитивного» миросозерцания, способного преодолеть страшный отрыв интеллигенции от реального мира. Но выработка нового миросозерцания неотделима была для Блока от преодоления старых «болезней». Одной из самых страшных «болезней» Блок считал иронию: «Самые живые, самые чуткие дети нашего века поражены болезнью <...> Эта болезнь — сродни душевным недугам и может быть названа „иронией“ Ее проявление — приступ изнурительного смеха, который начинается с дьявольски издевательской, провокаторской улыбки, кончается буйством и кошунством» (V, 345). Корнем, причиной «болезни» Блок считает «индивидуализм» (V, 349) — реакцию на подавление личности буржуазным «XIX веком», «который бросил на живое лицо человека глазетовый покров механики, позитивизма и экономического материализма, который похоронил человеческий голос в грохоте машин» (V, 347). «Индивидуализм» порождает эгоцентрическое «опьянение» личности собой, приравнивание мира себе, своей воле («захочу — приму весь мир целиком... захочу — „не приму“ мира» — V, 346) и связанную с этим полную утрату критериев оценки действительности, критериев добра и зла: «Перед лицом проклятой иронии — все равно для них: добро и зло, ясное небо и

вонючая яма, Беатриче Данте и Недотыкомка Сологуба» (V, 346). Противопоставив такую иронию «созидающему» смеху, Блок, в противоположность тому, что он писал три года назад Г. Чулкову, утверждает, что в русской культуре эта «разлагающая» ирония связана с Козьмой Прутковым и Вл. Соловьевым: «Много ли мы знаем и видим примеров созидющего „звонкого“ смеха, о котором говорил *Владимир Соловьев*, увы! — *сам не умеющий, по-видимому, смеяться „звонким смехом“, сам зараженный болезнью безумного хохота*»⁷¹ — и дальше: «Хорошо, забавно было цитировать Пруткова, теперь это немножко жутковато и пошловато, как многие и многие хорошие остроты „победоносцевского периода“, даже остроты шутника *Владимира Соловьева*» (V, 346, 348). Так начинается новый, третий период в отношении Блока к «соловьевской» традиции: если раньше мистика Соловьева была преодолена с помощью во многом «соловьевской» же иронии, то теперь ирония должна быть преодолена с помощью нового, «созидательного» взгляда на мир, разрушающего эгоцентризм интеллигенции. Правда, формулируя этот новый взгляд, Блок опять-таки использует и слова Вл. Соловьева: «Личное самоотречение не есть отречение от личности, а есть отречение лица от своего эгоизма» — оценивая их так: «Эта формула была бы банальной, если бы не была священной» (V, 349). Однако отмеченное исследователями известное возрождение в конце 1900-х — начале 1910-х гг. блоковского интереса к мировоззрению Соловьева уже не вернуло соловьевским традициям их прежнего значения; Блок шел теперь другим, собственным путем. И его «неонародничество» опиралось в целом на совершенно иную — демократическую традицию.

В конце 1900-х гг. Блок, таким образом, стремится преодолеть ироническое мироощущение. Это можно было, по-видимому, сделать тремя способами:

1. «Звонким», «созидательным» смехом. Примеров его в творчестве Блока мы ни теперь, ни позже не найдем, однако *образы* этого смеха, люди, смеющиеся «звонко» и «созидательно», у Блока вновь начинают занимать важное место. Выше уже говорилось, что образы «смеха» как синонима «радости» и ликования восходят к «Стихам о Прекрасной Даме», сменяясь уже к «Распутьям» «демоническим хохотом» — иронией. Однако, по существу, на периферии блоковского творчества сохранились (порой выступая и на первый план) и образы «смеха» как веселья, существенно видоизменившиеся. Теперь это атрибут не Прекрасной Дамы, а сильного и уверенного в себе народа:

Веселые красные люди,
Смеесь, разводили костры... (I, 271)

(ср. образ революции как «Нежданной радости»⁷² в «Ее прибытии», стихотворение «Шли на приступ...» и др.). В интересующий нас период эти образы начинают играть особенно важную роль в лирике Блока. Ср. особенно «Вольные мысли», где именно веселый и жизнеутверждающий «хохот» — признак и героини из народа:

...В пылающих глазах
Еще бежит она — и вся хохочет:

Хохочут волосы, хохочут ноги,
Хочет платье, вздутое от бега... (II, 307) —

и лирического «я»:

Я хохочу! (II, 301)

Этот «созидающий» смех там же характерно противопоставлен «угрюмому хохоту» «модниц и франтов» (II, 303).

2. Второй путь преодоления «иронии» — утверждение «высоких» ценностей в лирике (ср. цикл «Итальянские стихи», «Арфы и скрипки», «Родина», «Кармен»). Это центральный, магистральный путь; описание его, однако, полностью находится вне рамок нашей работы.

3. Наконец, третьим путем преодоления «иронии» оказывается такое художественное мироощущение, которое членит мир на объекты «поэтические» и «сатирические» с соответствующей заменой «всеунифицирующей» иронии двумя взаимопротивопоставленными способами их изображения и оценки. Этот путь никогда не становится для Блока основным, однако некоторые поиски здесь очень интересны, тем более что типологически они соответствуют третьему периоду развития комических образов в творчестве Вл. Соловьева.

Элементы социальной сатиры впервые появляются в цикле «Вольные мысли» (1907). Подобно первым ироническим произведениям Блока, они создают пока не столько собственно сатирические образы, сколько, так сказать, модель «сатирического видения мира». В отличие от иронического, она обязательно предполагает некий «высокий», «антисатирический» мир, зафиксированный в самом тексте. В «Вольных мыслях» — это мир природы и «естественных» людей (включая и лирического героя). Это мир высокой поэзии. Объект же сатиры — мир цивилизации с его скукой, бессилием и антиэстетичностью: «затянутый в китель офицер —

С вихляющим задом и ногами,
Завернутыми в трубочки штанов!» (II, 300) —

его «Фекла» (II, 301), «гуляющие модницы и франты» (II, 303). Впрочем, следует сразу же оговориться, что стилистика и структура этих образов прямо с соловьевской традицией не связаны.

Это же можно сказать и о большинстве остальных образов сатирической тональности в позднем творчестве Ал. Блока (отдельные сцены из «Возмездия», шуточные стихотворения 1910-х гг. и послеоктябрьского периода, «кощунственный» вариант стихотворения «Глаза, опущенные скромно...» и др.). Впитав опыт и соловьевской сатиры, блоковское творчество в основном уже достаточно далеко от нее.

Несколько ближе к ней сатирические элементы в «Песне Судьбы» (особенно в ранних вариантах пьесы). Противопоставление сатирического и поэтического здесь, как известно, связано с тем вариантом оппозиции «природа ↔ цивилизация», который реализован и в «Иронии», — с антитезой «народ ↔ интеллигенция». Впервые в творчестве Блока в качестве прототипа героя выступает реальный политический деятель — Витте⁷³. Это, а также нарочитая вульгарность первого варианта сцены в уборной Фаины и противопоставление сатирическому поэтического народного мира позволяет уви-

деть известное типологическое сходство «Песни Судьбы» и произведений Вл. Соловьева начала 1890-х гг. Вместе с тем путь Блока и здесь далек от соловьевского, и сатира в пьесе формируется уже под совсем иным воздействием (ср., например, урбанистическую тематику и «экспрессионистическую» структуру наиболее яркой в этом плане третьей картины пьесы).

Однако, поставив задачу преодолеть «болезнь иронии», Блок, разумеется, не мог ее сразу решить. Творчество Блока в период реакции питалось не только его «народолюбивыми» устремлениями, но и такими впечатлениями действительности, которые снова и снова порождали в поэте ироническое отношение к миру.

В конце 1900-х — начале 1910-х гг. Блок пытается создать новую концепцию «смеха» применительно к собственной жизни и творчеству, к «триаде» своего развития. Ярче всего она отразилась в стихотворении «Когда я создавал героя...» (1909; III, 71) из цикла «Возмездие». Душевный настрой раннего творчества, связанного со служением идеалу, расценивается как «высокий»:

Навстречу жаждущей мечте
Лучи метнулись заревые
И трубный ангел в высоте.

Обращению к «жизни суете» (творчеству «второго тома») соответствует появление иронии; жизнь —

...Беззубым смехом исказила
Все, чем жива была мечта.

Смех здесь — «смех жизни», насмешка «реальности» над «высоким» идеалом.

Душевный настрой периода реакции характеризуется как полное торжество «тишины»:

Замолкли ангельские трубы,
Неотступает дневная ночь.

По сравнению с этой тишиной реакции (ср. образ «людской врагини — тишины» — III, 248) и иронический «беззубый» смех выступает как некая относительная ценность, как сила, противостоящая «немоте»:

Верни мне, жизнь, хоть смех беззубый,
Чтоб в тишине не изнемошь.

Вместе с тем в эти же годы у Блока вновь появляются и образы не разрушающей иронии, а созидającego «веселья». Отнесенные чаще всего в будущее:

Быть может, юноша веселый
В грядущем скажет обо мне (III, 85) —

образы эти стоят в ряду самых высоких ценностей лирики позднего Блока.

Так в последний период своего творчества Блок пытается (уже «извне», «объективно») показать социальное и эстетическое значение «смеха», противопоставив относительную (по сравнению с полной сдачей позиций «жизни суете») ценность иронии и абсолютную ценность «веселья», утверждающего идеалы «далекого дня» свободы. Однако в реальном творчестве Блока к

1900—1910-м гг. ирония явно побеждает «веселье». Так возникли и иронические интонации «Страшного мира». Общая концепция этого цикла очень сложна и, бесспорно, включает в себя и устремленность к преодолению «страшного мира». Тем не менее какие-то огромные пласты действительности (например, для некоторых стихотворений, «вся современность») оказываются окрашены единым настроением унижения и гибели и не дифференцируются. Поэтому там, где «страшному» миру не противопоставлен «мир иной», появляется тот самый тонус «все — одно», который создает предпосылки для одновременного возникновения и трагических, и иронических интонаций. Таков цикл «Жизнь моего приятеля». Но даже и здесь от соловьевской иронии очень мало⁷⁴. Она сменилась очень своеобразно преломленной гейневской традицией, типологически близкой к «автоиронии» Вл. Соловьева, но в организации текста резко от нее отличающейся. Основная примета этого стиля (в его «блоковском изводе») — нарочито наивные и тривиальные интонации, звучащие вместе с тем и как голос автора, подчеркивающий тривиальность «истин» в «страшном мире»:

То, что было, миновалось,
Ваш удел на все похож:
Сердце к правде порывалось,
Но его сломила ложь (III, 48).

Все свершилось по писаньям:
Остудился юный пыл,
И конец очарованьям
Постепенно наступил *и т. д.* (III, 48)

Блоковская ирония в «Жизни моего приятеля» чуждается наиболее характерных примет иронии соловьевской: алогизмов, каламбуров, «балаганного» гротеска или «автопародий» и вообще резких семантических или стилевых слов. Ее основной прием — «остранение» взгляда на мир — подчеркивание в обыденном и негиперболизированном странного и аномального. Кроме отмеченной «гейнеобразности», такая ирония у Блока, бесспорно, питалась и толстовскими представлениями о «нормальном» и уклоняющемся от «норм» бытии.

В 1910-х гг. Блок не раз вспоминает о Вл. Соловьеве, пишет, в частности, о «соловьевском смехе», создавая некоторые новые оттенки в его истолковании. Так, в статье «Рыцарь-монах», говоря о «странном, а для некоторых — страшном, хохоте, который все вспоминают особенно охотно» (V, 449), Блок считает его основой попытку своеобразного ухода от победоносцевской действительности или, точнее, своеобразного «заклинания» этой действительности: «Он научился забывать время; он только умирал его, набрасывая на косматую шерсть чудовища легкую серебристую фату смеха; вот почему этот смех иногда был и странен, и страшен» (V, 450). Такая концепция смеха — часть общего понимания искусства, свойственного Блоку более всего именно в 1910 г. — в период своеобразного «спада» настроений, пролежавшего между статьями о народе и интеллигенции и новыми надеждами 1912 г. В это время Блок опять возвращается к мыслям о символизме (статья «О современном состоянии русского символизма»), задачей же искусства считает не отображение действительности («хаоса»), а ее «творческое оформление» (см. письмо Е. П. Иванову от 3 сентября 1909 г. — VIII, 292). Однако эта концепция

искусства (и комического — в частности) не оказывает заметного влияния ни на художественное творчество Блока, ни на дальнейшее формирование его критических взглядов.

В своей последней работе о Вл. Соловьеве («Владимир Соловьев и наши дни», 1920) Блок вообще не касается интересующей нас проблемы. В его творчестве послеоктябрьского периода «смех» Соловьева также не отзывается сколько-нибудь заметным образом.

Как видим, поставленная в нашей работе проблема соотношения комического у Вл. Соловьева и Блока предполагает два аспекта подхода: генетический и типологический.

Генетическое рассмотрение вопроса показывает, что Блок уже с начала XX в. находится в русле постоянных воздействий соловьевской «шуточной» поэзии. Не составляя сколько-нибудь значительной части творчества молодого Блока, его ранние «шуточные» произведения обнаруживают и любовь к соловьевским реминисценциям, и следы явного влияния «поэзии нонсенса». С началом преодоления соловьевского мистицизма интерес Блока к «хохоту» Вл. Соловьева не только не утрачивается, но и заметно возрастает. Следует подчеркнуть, что целый и очень важный период творчества Блока (время написания «Распутий», «Города» и лирических драм) проходит в значительной мере «под знаком Соловьева» — автора «Белой лилии» и скептических стихотворений «автопародийного» типа. В дальнейшем, однако, определив в конце 1900-х гг. иронию как следствие индивидуализма и этического релятивизма, Блок ставит перед собой задачу преодоления соловьевских влияний и в этом плане. Правда, намерения Блока реализуются не до конца (так, ирония — важная составная часть мироощущения в «Страшном мире»), а реализация их частично ведет поэта по «соловьевскому» пути перехода от иронии к сатире. Однако в целом генетические связи с «шуточными» и сатирическими произведениями Вл. Соловьева у Блока после 1908 г. уже почти не ощутимы.

Типологическое сопоставление приводит к выводу, что путь Соловьева как автора «шуточных» и сатирических стихотворений и пьес находит некоторую (хотя, разумеется, не полную!) параллель в эволюции представлений о «смехе» и комических образах у Блока. Определяемое историческими, социальными и идеологическими причинами, это сходство особенно заметно на первых этапах развития поэтов. Оба они шли от «поэзии нонсенса» — оборотной стороны юношеской романтической мистики — к иронии, взрывающей эту мистическую догму изнутри, а затем — к образам и произведениям сатирическим (Вл. Соловьев) или сатирической тональности (Блок). Вместе с тем указанное сходство и весьма относительно, что с годами становится совершенно ясным. Временному отходу Соловьева от мистики (конец 1880-х — начало 1890-х гг.) у Блока соответствует окончательное «угасание мистических зорь» после первой русской революции, альтернативе «мистика или нигилизм» — поиски положительных ценностей «земного происхождения». Поэтому творчество Блока постепенно утрачивает типологическое сходство с соловьевским — вплоть до полного его исчезновения в 1910-х гг. Путь к революции и в революции Блок проходил под знаком уже совершенно иных увлечений и воздействий.

У истоков блоковского театра

(Коллективная «фантастическая драма» «Оканея»)

О «фантастической драме» «Оканея» в литературе о Блоке упоминалось уже давно. М. А. Рыбникова со слов участниц бобловских спектаклей С. Д. и Л. Д. Менделеевых (внучатых племянниц Д. И. Менделеева) записала рассказ об истории написания этой шуточной пьесы. Он вошел в книгу Рыбниковой «Блок — Гамлет» (М., 1923). Зимой 1898/99 г., говорится здесь, Блок «встречается с Менделеевой в Петербурге, там собирается та же (что и летом в Боблове. — З. М.) шумная театральная труппа, и в один из веселых вечеров, когда особенно захотелось пошутить и подурочиться, написали все вместе, во главе с Блоком, «Оканею», драму в двух актах, действие коей происходит на планете Венере <...> Драма полна комических неожиданностей, написана незамысловатыми стихами, действуют в ней влюбленные герои и героини, духи и ведьмы. Пьесу эту вся менделеевская молодежь знала наизусть и собиралась ставить»¹. Более детально говорится об истории написания «Оканеи» в книге «Д. И. Менделеев по воспоминаниям О. Э. Озаровской» (М. 1929). Озаровская, одна из авторов «Оканеи», пишет: «Однажды, проходя к Анне Ивановне (жене Д. И. Менделеева. — З. М.) через столовую, я была встречена буйными кликами молодежи, окружавшей кольцом Сашу Блока в студенческом мундире. „К нам, к нам! К нам на помощь! Мы пишем пьесу“ Дело происходило на планете Венере, есть колдунья, есть загадочная героиня, есть два влюбленных, но дело остановилось — дальше фабула ни с места. Я подала мысль разгадать героиню: она не может никого любить, потому что тоскует по той звезде, которую называют Землею <...> Стали писать коллективно. Александр Блок создавал лирические стихи всерьез („Тоска по Земле“), Ваня (И. Д. Менделеев, сын Д. И. Менделеева. — З. М.) и я гнули на сатиру <...> Любовь Дмитриевна восхищенно приветствовала выдумку каждого. Писали со мной и окончили в два сеанса»².

Текст «Оканеи» эпохи ее написания не сохранился. Он был восстановлен С. Д. Менделеевой по памяти уже в советское время; список С. Д. Менделеевой хранится в Литературном музее (Москва)³. Однако внимания исследователей эта пьеса не привлекла, как из-за очевидной неточности текста, восстановленного по воспоминаниям 20—25-летней давности, и неясности степени участия Блока, так и оттого, что знакомые с текстом «Оканеи» оценили ее весьма невысоко. Она «малозначительна <...> не напечатана, и вряд ли нужна она печати», — утверждает М. А. Рыбникова⁴; «вздорная шутка» — характеризует пьесу О. Э. Озаровская.

Однако, несмотря на справедливость приведенных аргументов, пьеса все же представляется достойной рассмотрения. Как бы ни был неточен текст, он дает возможность выделить «блоковский пласт» (хотя, быть может, и не полностью), а этот последний оказывается (если не считать детской пьесы «Поездка в Италию», написанной в 1896 г. в соавторстве с Ф. Кублицким и помещенной в рукописном журнале «Вестник») самыми ранними «драма-

тургическими» строками Блока. Сейчас, когда ясен масштаб блоковского творчества, ранние его произведения получают не тот смысл, который был открыт его современникам. Даже интересные лишь в плане генезиса позднейших произведений поэта, они оказываются существенными — и не только для исследователей, но и для читателей Блока. Приводим текст пьесы.

ОКАНЕЯ

Фантастическая драма в 2-х действиях. Действие происходит на планете Венере.

Сочинение

- 1) А. Блока⁵
 - 2) Л. и И. Менделеевых
 - 3) О. Озаровской
- 1899

Действующие лица

Оканея.

Нарали — ее подруга.

Лумма — старая колдунья.

Харис — мальчик ее.

Томманин — жених Оканеи.

Лотовей.

Действие происходит на планете Венере.

ДЕЙСТВИЕ I

Сцена представляет долину среди гор из драгоценных камней, в горы уходит дорога.

Явление I

Томманин и Лотовей входят с противоположных сторон.

Л<отовей>

А! Томманин!

Т<омманин>

Здорово! Лотовей!

Л<отовей>

Куда идешь?

Т<омманин>

Иду на праздник в город!

Л<отовей>

И я туда ж! Не хочешь ли со мной?

Т<омманин>

Конечно, очень рад. К твоим услугам я.

1 3 2

Но в городе, когда ты мне друг⁶ верный,

Расстаться мы должны...

Л<отовей> *(перебивая)*

Но что ж тому причина?

Т<омманин>

Причина! Гм... *(Подумав.)* Коль хочешь, я скажу,

Но нет... постой... не в силах я сказать!

А впрочем, нет, скажу, когда пожелаешь. *(Пауза.)*

Слыхал ли ты, мой друг, когда-нибудь

Об имени прелестной Оканеи...

О нет! Ты не слыхал! Так знай же.

Любима мной она, и скоро в дом мой бедный

Она войдет покорною женой...

Л<отовей> *(в сторону)*

Что слышу! Оканея!

(Томманину, скрывая бешенство.)

В самом деле?

Так ты жених? Ну, братец, поздравляю!

И что же? Любит ли она тебя, скажи?

Т<омманин>

Не знаю, право, но сегодня должен

О том узнать на празднике веселом...

Она там будет, знаю я наверно. *(Задумывается.)*

Л<отовей> *(сосредоточенно в сторону)*

Открытие, достойное вниманья. *(Тоже задумывается.)*

Явление II

Те же и Харис вбегает с цветами, напевая.

Харис *(поет)*

Чижик, чижик, где ты был...

Томманин и Лотовей *(вместе)*

Знакомый звук!

Т<омманин>

То милая поет!

Л<отовей>

То Оканея, полная коварства,

Слагает песни мне.

Х<арис>

Тут кто-то есть, однако!

Скорей пойду *(хочет идти)*.

Т<омманин> и Л<отовей> *(вместе)*

Постой, постой, голубчик!

Х<арис>

Что надо вам?

Т<омманин>

Твоих цветов мне надо!

Подозреваю, что нужны мне они! <?>

Л<отовей> *(не сообразив, в чем дело)*

И мне, и мне!

Х<арис>

Не дам я вам цветов!
Идите вы своей дорогой, а я своей;
Я к маменьке, а вы на праздник в город.

Л<отвей>

Твои цветы понравились мне, мальчик!
Откуда их достал ты?

Х<арис>

Цветы те? Их сорвал я в той долине горной,
Меня послала маменька за ними.
И ей принести я должен весь букет.
А то рассердится, а с ней шутить не пробуй!
Она колдунья вещая и злая,
Сидит в своей пещере, запершись,
Гадает, травы варит и колдует...

Т<омманин>

Довольно, стой! Ты слишком заболтался!
Отдай цветы, мальчишка! Иль я с тобою
По-своему разделаюсь!

Х<арис> (убегая)

Ну, попробуй.

Все бегут с криком.

Явление III

Оканя и Нарали входят.

О<каня>

Ах, милая Нарали! как мне грустно.
Хочу лететь, куда — сама не знаю...
...Ах, кажется, на землю... да, да, да!
Мне кажется, что я подозреваю...

Н<арали>

О, как возможно, улетишь ты!
Куда? Зачем? А как же Томманин?

О<каня> (в сторону)

О, боги, боги! На какой вопрос
Мне отвечать? Отвечу на последний.
К его страданиям равнодушна я.

Н<арали>

Но партией такой пренебрегать...

О<каня>

Ты скажешь, глупо? Все равно.

Н<арали>

Но как!
Ужели ты к нему святой любви
Не чувствуешь терзаний?

О < канея >

В душе моей одна пустыня... Вот!

Но что ж ты пристаешь? Оставь же ради Бога!

Н < а р а л и >

О, так ли, боги, понимаю слова я эти?

Ужели! О восторг. (*Быстро Оканее.*)

Отдай же мне его,

Отдай же Томманина!

Он будет мой?????

О < канея >

Бери его себе (*величественно отвертывается с презрительной гримасой*).

Н < а р а л и >

Душа моя, ты, кажется, сердилась?

Прости же мне порыв любви случайный,

Которым в гнев тебя я вовлекла,

Но опьянела я от радости невольной,

При мысли той, что Томманин уж мой!

О < канея >

Прощаю я! Оставь сомнений рой!

Уходят.

Явление IV

Входит Лумма и ищет цветы.

Лумма

Цветы, цветы!

Где ваша сладость?

Где ты, где ты,

Моя о младость?

Нарву, нарву цветов букет!

У Лотовея-то их нет!

Они ему нужны для чар,

Он не какой-нибудь гончар!

Он Лотовей!

Вей! вей! вей! вей!

(*Кружится в пляске; опомнясь.*)

Я всесильная Лумма колдунья,

Не смотрите, что я попрыгунья,

Всею душою люблю Оканею,

Для нее ничего не жалею...

Как наденет венок,

В тот же самый часок

Прочь с Венеры на землю помчится,

На земле же ей всяк удивится!

Я послала сынка (он быстрее ветерка)

За цветами в луга и долины.

(Хоть и строит он скверные мины).
Я сплету ей венок, и тот час не далек,
Как с Венеры на землю помчится,
На земле же ей всяк удивится...

Занавес прерывает ее слова, но она чувствует, что все сказала.

ДЕЙСТВИЕ II

Город перед хижинкой Луммы, но людских жилищ не видно. Болото, кругом растут зубы Динозавра. Все как-то мрачно и предсказывает поворот драмы в невыгодную сторону.

Явление I

Лумма сидит на корточках и плетет венок.

Лумма

Ушли, ушли все на базар,
Под властью грозной Луммы чар,
Остались духи мне служить...
О чем же боле мне тужить?
Морол, дух сырости! Приди!
Ей, Гумурал! Спеши, спеши!
И яд цветов сюда возлей,
Да отречется Лотовей!
Вей! Вей! Вей! Вей! Вей! Вей!

Кружится в пляске; на сцене распространяется сырость; кое-где начинают падать капли яда. Духи пляшут. Лумма плетет венок.

Явление II

Те же и Оканея (входит, духи исчезают).

О < канея > (не в духе)

Венок готов, старуха? говори!

Л < умма > (показывает и надевает ей венок)

Я вплела тебе в венок
Путь с Венеры на восток!
Лишь только полночь прогремит,
Тебя на землю устремит
Венок волшебный из цветов,
Что мною сделан и готов!

О < канея > (прижимая концы своих волос к концам волос Луммы, выражая <?> тем радость)

О! наконец! О радость! О восторг! О счастье! (Присмирив.)

Все это хорошо, старушка дорогая!

Но в исступлении первоначального восторга

Я не могу Нарали упустить из виду.

Вот что: Томманин любим Нарали
 Сам же он безмолвен <?>
 Ее не радует ни взглядом, ни речами,
 Скажи, как быть? Беда ее ужасна!

Лумма (*в раздумьи*).

Принес Харис
 Один Нарцис,
 Но отдать его хотела —
 Лотовею — и для дела!

О <канея>

А! Понимаю! Этот Лотовей
 Хотел, чтоб я его красой пленилась
 И здесь осталась навсегда! Но нет!

Лумма (*догадывается*)

Ты на землю устремляешься,
 В Лотовее не нуждаешься,
 Так возьми эти цветы,
 Их отдашь Нарали ты.
 Два венка она сплетет —
 Томманина увлечет!

Лумма уходит в хижину.

Явление III

О <канея> (*поет*)

Там вдали на небе ясном
 Каждый день блеснит звезда!
 Лучезарной и прекрасной
 Не достигну никогда.
 Тебе одной, тебе, желанной,
 Любовь и душу отдаю,
 Но ты блистешь во мгле туманной
 И не поймешь тоску мою!

Турецкий барабан, являются видения земли; Оканея начинает прорицать в экстазе.

Какое упоение:
 Я вижу сеть дорог,
 Трансвальское сражение
 И Англичан без ног.
 Как далеко я от Венеры,
 Я в упоении без меры,
 В купе несуся я в Париж,
 Имеет он для всех престиж.
 Там Ворт сошьет одежду мне,
 Ее одену я извне!

вариант:
 Студентов буйных прения
 И тропик Козерог

Явление IV

Та же и Томманин (входя, вкапывается в землю).

Т<омманин>

О, боги, мне отшибло ноги.
При виде прелести твоей!
Мои страдания сколь ни многи,
Я их не выдержу, ей-ей!

О<канея> *(смотрит на него с состраданием и приписывает это холоду)*

Увяз несчастный Томманин,
А я на землю улетаю!
С земли пришлю тебе хинин,
Теперь от жалости не таю!

Т<омманин>

Взгляни, взгляни, как я страдаю,
Один я, бедный, погибаю.

О<канея> *(принимая равнодушный вид; на земной манер)*

Ах, я не вижу без лорнетки!
Здесь где-то лаяли левретки?

Т<омманин>

Хоть и в болоте я, но страстно я влюблен,
По-прежнему томлюсь я и страдаю,
По-прежнему не ведаю покой!

О<канея>

Скажите, как пройти на Невский?

Т<омманин>

К чему тебе заботиться о Невском?
И что нам Невский, если мы вдвоем?

Явление V

Те же. Лумма и Нарали входят; Нарали сзади надевает венок на Томманина.

Т<омманин>

Как я влюблен! в кого, не знаю!
Ах! Вот в кого! Теперь я понимаю!
(Бросается к Нарали.)
Нарали, будь моей женой!

Н<арали>

О, милый мой!

Т<омманин>

Ну, так пойдем скорей домой!

Уходят.

Явление VI

Те же и Лотовей (вбегает, срывает с Оканеи венок, разрывает и растаптывает его ногами).

Л <отвей>

Шалишь, шалишь!

Не улетишь!

Тебя я не пускаю,

Венок твой разрываю!

О <канея>

О-О!! Я умираю *(падает)*.

Л <отвей>

И я с тобою также! да! *(Закалывается.)*

Лумма

Вот так беда! Вот так беда!

Ах! Лотовей!

Вей! Вей! Вей! Вей!

(Кружится в горестной пляске.)

Черный занавес

Конец

1899, С.-Петербург

зима.

Непритязательная пьеска — плод юношеской самоцельной веселости, интимно-домашнего сочинительства, в котором, как в игре, сам процесс коллективного творчества гораздо интереснее результатов, — дает вместе с тем ряд любопытных данных об истоках блоковской драмы (а отчасти и лирики).

Прежде всего, попытаемся выделить блоковский пласт «Оканеи». Это, во-первых, как и свидетельствует О. Озаровская, лирическая линия текста, и прежде всего монолог (ария?) Оканеи (д. II, явл. III) «Там вдали на небе ясно...» (у Озаровской — «Тоска по земле»). Он отчетливо выделяется и чувством стиха, и неподдельным лиризмом, и типичным для раннего Блока (идушим от романтиков и Жуковского) мотивом звезды как высшего и недостижимого идеала (ср. «Долго искал я во тьме лучезарного бога...», июль 1898 г. «Я шел во тьме к заботам и веселью... 2 августа 1898 г. «Идеал и Сириус», 7 августа 1898 г. и др.). Кроме того, стих 5 («Тебе одной, тебе желанной») — перефразировка первой строки стихотворения, посвященного К. М. Садовской, — «Одной тебе, тебе одной». Во-вторых, Блок, очевидно, участвовал и в создании иронической части пьесы (того ее пласта, который Озаровская неточно называет сатирическим). По крайней мере, иронические квазиремарки: «Занавес прерывает ее слова, но она чувствует, что все сказала» или: «Все как-то мрачно и предсказывает поворот драмы в невыгодную сторону» — не только стилем иронии близки к ремаркам шуточных пьес (и отчасти к письмам) Блока, но и ведут именно к той литературной традиции, которая окажется весьма важной для его дальнейшего творчества (см. ниже). В-третьих, наконец, с Блоком — единственным поэтом среди сочинителей пьесы — не может не быть связан общий (сравнительно высокий) уровень «стихотворной техники» «Оканеи». Здесь, правда, блоковские строки трудно вычленимы: дошедший до нас список явно дефектен. Поэтому невозможно,

например, установить, являются ли перебивы традиционно «драматургического» Я5 стихами Я6 или даже Я7 порчей первоначального текста, или они вклинивались в пятистопноямбические строки по технической неопытности авторов (возможен и еще один случай: возникающие спонтанно технические «огрехи» оставались в тексте, сохраняя его общий наивно-«графоманский» облик, воспринимаемый авторами отстраненно-иронически). Как бы то ни было, блоковские импульсы, по-видимому, связаны именно с общим стихотворным и стилистическим обликом пьесы, как в ее лирическом, так и в ироническом повороте.

Как и большинство шуточных пьес, «Оканея» широко опирается на снижающе-травестийное, пародирующее цитирование «предшественников». Так, монолог Луммы (д. I, явл. IV) — «Цветы, цветы...» — перефразировка пушкинского «Мечты, мечты! Где ваша сладость?..»⁷, причем эти же пушкинские строки использовались Блоком в качестве иронического эпиграфа к отроческому (1894) юмористическому стихотворению «„Мечты“ (Пародия на что-то)»⁸. Но «Оканея» и более сложно соотносится с традицией, причем довольно широкой и разнообразной. В частности, М. А. Рыбникова указывает на комедии Шекспира: «Связь ее [«Оканеи»] с шекспировским театром — очевидна. Особенно со „Сном в летнюю ночь“: те же неожиданности и нелепости, комическая влюбленность и духи»⁹. Наблюдение Рыбниковой интересно, тем более что не только Блок, но и его соавторы находились в круге впечатлений шекспировского театра: летом 1897 г. в Шахматове Блок читает монологи Ромео из «Ромео и Джульетты»¹⁰, летом 1898 г. в Боблово осуществляется столь знаменательная для Блока и Л. Д. Менделеевой постановка «Гамлета»; Блок учит наизусть монологи Отелло¹¹; С. И. Тутолмина, кузина Блока, сообщает о подаренном ей в 1898 г. переводе «Песни Дездемоны»¹². Однако шекспировскими воздействиями дело не ограничивается. Можно выделить еще две группы произведений, в русле которых сочинялась «Оканея». Это, с одной стороны, разнородная и весьма пестрая литература конца века, связанная с «космической», «инопланетной» темой, — от переводов из Жюль Верна и Уэллса до массового водевиля и оперетты (ср., например, поставленную в 1884 г. в Москве, в театре братьев Лентовских, «фантастическую оперетту» «Путешествие на Луну» А. Ванло, Летерье и А. Мортье, на музыку Оффенбаха). От последних идет, в частности, соединение фантастического и любовного сюжетов, включение «песенных» отрывков, мелодраматическая тональность сюжета и композиционные и языковые штампы — все это, однако, поданное в иронически-пародийных тонах.

То, что «Оканея» — не подражание театральной «массовой культуре», а отстраненно-насмешливое ее воспроизведение, заставляет вспомнить совсем иную литературную линию — иронические произведения (в частности, пьесы) в духе «поэтики нонсенса». Прежде всего, это, конечно, пьесы Козьмы Пруtkова, ирония которых высоко ценилась в доме Бекетовых и была очень близка молодому Блоку¹³. Первым спектаклем, организованным Блоком в Шахматове, был «Спор древних греческих философов об изящном» (1 июля 1896 г.). Стиль шуток, шуточных стихотворений и писем Блока — насквозь прутковский¹⁴. Весьма ощутим он и в «Оканее». Это и уже упоминавшиеся

иронические ремарки, содержащие «метазамечания» о ходе пьесы, и немотивированно-абсурдные сюжетные повороты (вроде «вкапывания в землю» Томманина), и нелепые реплики («Ах, я не вижу без лорнетки! / Здесь где-то лаяли левретки?»), и нарочито безвкусные каламбуры («Духи исчезают» — входит Оканея «не в духе») и т. д. Чисто прутковская (правда, восходящая не к драмам, а к «лирике») черта пьесы — введение в текст «вариантов» (сцена «прорицания» Оканеи). Можно найти и близкие текстовые переклички. Так, «счастливая развязка» линии Нарали — Томманин («...Будь моей женой! <...> — О, милый мой! <...> — Ну, так пойдем скорей домой!») повторяет двусмысленные реплики в конце «Фантазии» («Ну, пошли домой!») или в «Любови и Силине» («Пойдем в беседку»)¹⁵.

«Поэтика нонсенса» заставляет вспомнить и «шуточные пьесы» Вл. Соловьева (особенно его знаменитую «Белую лилию», где, кстати, тоже есть «космическая» тема — «переход в четвертое измерение»)¹⁶. Правда, первое издание «Белой лилии»¹⁷ не принесло пьесе широкой известности и могло остаться неизвестным авторам «Оканеи». Однако ряд шуточных текстов молодого Блока делает возможным предположить его знакомство с этой стороной творчества Вл. Соловьева задолго до того, как он стал певцом «Девы-Зари-Купины».

Таким образом, наивно-непритязательная «Оканея» оказывается на скрещении художественных традиций, весьма важных для раннего — и не только раннего! — Блока («шекспиризм» — «массовая литература» — поэзия и драма нонсенса)¹⁸. Нити от «Оканеи» тянутся и к последующему творчеству Блока. О. Озаровская замечает: «Мне всегда кажется, что фантастика „Незнакомки“ (пьесы) возникла именно из этой шутки. Конечно, это только ощущение»¹⁹. Осторожное предположение мемуаристики вполне правдоподобно, хотя точнее говорить о том, что мотив «падшей звезды» идет к «Незнакомке» (1906) не *от* «Оканеи», а *через* нее. Мотив этот, кроме уже упомянутых литературных источников, имеет и биографические: он восходит к памятной для Блока и Л. Д. Менделеевой прогулке после постановки «Гамлета» («Как-то вышло, — пишет Л. Д. Блок, — что еще в костюмах <...> мы ушли с Блоком вдвоем <...> и было не страшно, когда прямо перед нами в широком небосводе медленно прочертил путь большой, сияющий голубишной метеор»)²⁰. Тогда же это яркое впечатление входит в лирику Блока: на следующий после спектакля день, 2 августа 1898 г., создано стихотворение «Я шел во тьме к заботам и веселью...» (I, 382) со строкой «И вдруг звезда полночная упала». Мотив падшей полночной звезды затем регулярно возникает в блоковской лирике периода «Стихов о Прекрасной Даме» («Тебя скрывали туманы...», май 1902 г.) и «Распутный» («Я буду факел мой блюсти... 4 декабря 1902 г.). Образ «девушки с Венеры», собирающейся в полночь лететь на землю, безусловно, находился в кругу тех же глубоко личных ассоциаций²¹.

Таким образом, «Оканея» закрепляет устойчивый мотив, ведущий к лирике «второго тома» («Твое лицо бледней, чем было...» — II, 183) и получивший наиболее полное воплощение в лирической драме «Незнакомка» (1906).

Но через «Оканею» идут и другие пути: к поэтике абсурда в шуточных стихах Блока начала XX в., к романтической иронии и фантазии в его лирике и драмах 1904—1907 гг., к коллективному шуточному сочинительству и «жизнетворчеству» эпохи театральных «капустников» в кругу актрис театра Комиссаржевской²². Если же вспомнить свидетельство мемуаристки, что Блок, участвуя в написании пьесы, «создавал лирические стихи всерьез» и что «блоковская линия выделялась серьезностью настроения»²³, то неприхотливая «Оканея» окажется одним из тех зерен, в которых было заключено основное противоречие мироощущения раннего Блока — нераздельность «серьезности» мистического служения и вспышек то веселой, то трагической иронии (ср.: VII, 13), ведущей к «Балаганчику».

*Блок и его
современники*

Блок и русский символизм

Поэт, оставивший заметный след в истории литературы, неизбежно принадлежит тому или иному литературному направлению. Но он никогда не принадлежит *только* одному литературному направлению. Связанный с национальной культурной традицией как таковой и — шире — с контекстом мировой литературы, он может закономерно изучаться во многих историко-литературных аспектах. Сказанное в полной мере относится к творчеству одного из крупнейших русских поэтов XX в. — Блока. Блок может рассматриваться как продолжатель и завершитель традиций великой русской литературы XIX в. — и как зачинатель новой русской поэзии XX в. в аспекте реалистических традиций — и как наследник и продолжатель традиций романтических; как автор вдохновенных «эсхатологических» пророчеств о гибели старого мира — и как создатель первой поэмы об Октябрьской революции. Все эти подходы оправданы богатством и многогранностью творчества Блока. Однако в этой многообразной и многогранной картине особо значимо место Блока в том литературном окружении, которое он сам считал для себя наиболее органичным, те связи, которые в значительной мере определили самооценку поэта и разрыв с которыми на определенном этапе эволюции был основным событием его духовного развития.

Нет сомнений, что таким литературным направлением для Блока был символизм, а такой средой — символистская.

Факт связи Блока с литературным движением русского символизма представляется самоочевидным. Парадоксальным результатом такой очевидности явилось то, что связь эта изучена далеко не достаточно. На психологию исследователей, видимо, оказывало давление чувство ненужности специально аргументировать этот тезис. Однако в настоящее время на фоне больших успехов в изучении вне- и антисимволистских тяготений Блока возврат к этой теме закономерен.

Предлагаемая тема занимает в современном советском блоковедении особое место. Ее значение трудно оспорить: принадлежность Блока к символизму так же очевидна, как и рано родившееся у него стремление «преодолеть» символизм. Поэтому в основных работах о Блоке вопросу о его связях с символизмом уделяется известное внимание¹. Наиболее распространена точка зрения, согласно которой «первые годы творчества Ал. Блока (1898—1904)

безоговорочно связаны с символизмом»², а затем поэт все дальше отходит от прежних единомышленников. Однако при этом часто объявляется, что историческую и художественную ценность имеют лишь две стороны отношения поэта к символизму: исконное противостояние художественных систем или же уход, разрыв, борьба Блока с символизмом. «Говорить приходится не столько о влиянии декаданса, сколько о преодолении его», — замечает В. Н. Орлов в одной из последних работ о Блоке³. Показательно, что ряд ученых, говоря о зрелом Блоке, либо не касаются прямо проблем художественного метода, либо (вслед за известными работами В. М. Жирмунского и Л. И. Тимофеева), избегая термина «символизм», заменяют его понятием «романтизм», имеющим смысл или родового обозначения (В. М. Жирмунский), или эвфемизма⁴. Мысль Л. К. Долгополова: «Именно в творчестве Блока <...> символистская поэзия и обрела свои наивысшие достижения»⁵ — до сих пор почти уникальна в своей определенности. Но и простое утверждение тезиса: «Блок был и остался символистом» — мало меняет в научном решении вопроса⁶. Необходимо полное и разностороннее изучение материала, начатое в известных работах Д. Е. Максимова, В. Н. Орлова, П. П. Громова, Б. И. Соловьева, Л. Я. Гинзбург, Л. К. Долгополова и других⁷, однако еще далекое от завершения.

При рассмотрении темы, видимо, надо исходить (как из доказанного в лучших современных исследованиях) из представления, что русский символизм — явление сложное, не покрываемое каким-то одним рядом социологических, эстетических или — тем более — оценочных характеристик. На разных этапах становления и в творчестве разных художников ценность символизма выявлялась по-разному, и общую сущность направления может рассмотреть лишь пристальный взгляд на его историю.

Необходимо учесть и подвижность блоковских оценок символизма, далеко не всегда укладывающихся в прямолинейную схему «ухода». Д. Е. Максимов показал, какую важную роль сыграло в становлении Блока познание собственной эволюции — поэтическая «идея пути»⁸. Блоковские притяжения-отталкивания от символизма — живой пульс этого пути.

Наконец, пора уяснить то простое обстоятельство, что сила и ценность отрыва Блока от символизма (даже если брать *только этот* аспект темы) прямо пропорциональны силам, связавшим его в юности с «новым искусством». И если считать, что связи эти по силе действия ничтожны, то неясно, в чем исторический и художественный смысл блоковских «уходов», та энергия поэтического роста, которая так заметна в его творчестве и о которой он сам так много писал и думал.

Итак, главными аспектами темы «Блок и символизм» представляются:

1) изучение объективной соотнесенности двух идейно-художественных систем: русского символизма и блоковского творчества на разных этапах их эволюции и в связи с историческими обстоятельствами, эти процессы определившими;

2) исследование блоковского отношения к символизму и оценок творчества Блока символистами;

3) рассмотрение важнейшего вопроса об отходе Блока от символизма, о том, во имя чего совершался этот отход, что занимало место угасавших

мистических «чаяний», становилось общественным и поэтическим идеалом художника;

4) раскрытие сложных идейных, творческих и личных отношений Блока с ведущими писателями-символистами, сближений и разрывов с ними.

Полное освещение темы в рамках одной работы вряд ли осуществимо. В дальнейшем речь пойдет в основном о попытке решения трех первых задач как основных (и то не полностью, — так, мало места уделено оценкам Блока символистами). Разумеется, взаимоотношения Блока с неким абстрактным «символизмом», вне связей с реальными, живыми символистами — фикция, и вопроса этого не обойти. Но детальное решение его — сулящее, быть может, ряд принципиально новых подходов к теме — потребовало бы иной композиции статьи: по «лицам», а не в связи с общей эволюцией Блока и символизма⁹. В предлагаемой работе история контактов Блока с отдельными представителями течения изучается только при рассмотрении узловых проблем блоковской эволюции, вне этих контактов необъяснимых.

Мировосприятие и эстетика русского символизма

Литературоведение последних лет сделало важный шаг к истолкованию символизма как оригинального явления в русской культуре конца XIX — начала XX в. И. В. Корецкая справедливо отмечает, что именно теперь мы подходим к «тщательному историко-литературному исследованию символизма как целого»¹⁰. Современные ученые, развивая сильные стороны работ предшествующего периода, предпринимают все более интересные попытки понять сложную социальную, идеологическую, философскую и эстетическую природу направления¹¹. Становится очевидным, что ощущение кризиса старого мира «реакционными деятелями», видевшими выход в «крайнем мистицизме» и «предельном индивидуализме»¹², никак не исчерпывает социологии и идеологии русского символизма. Даже у ряда «старших символистов» — декадентов 1890-х гг. — зачастую видны и неприятие буржуазного мира, реакции, мещанства, и борьба с натурализмом и литературным эпигонством. Что же касается «младших символистов» начала XX в., то ключ к социологии и идеологии их творчества, конечно же, общенациональный и демократический подъем предреволюционных лет. «Вехи предреволюционного подъема и первой в России революции коснулись так или иначе всех течений русской литературы, — писал Б. В. Михайловский. — <...> В условиях общественного оживления 1900-х гг. символисты пытаются преодолеть в той или иной мере свою оторванность от общественной жизни <...> Они обращаются к большим социальным и философским проблемам, к современности, к вопросам об историческом развитии человечества, о судьбах России»¹³.

Углубляется и знание о философских истоках символизма. Слишком общие, хотя и бесспорные указания на идеализм: субъективизм «декадентов» и объективно-идеалистические истоки символизма «соловьёвского» толка¹⁴, как и давно (в основном по свидетельствам самих символистов) известные связи «нового искусства» с философией Шопенгауэра, Ницше, Канта, Вл. Со-

ловьева¹⁵, — дополняются более детализованным, чем прежде, выяснением пантеистических корней символизма¹⁶. Появились и серьезные работы о символизме как художественном методе, о структуре символа¹⁷.

И все же общей концепции русского символизма, итоговой для современного уровня изучения вопроса, пока не создано. Ее нельзя заменить простым смягчением ценностных характеристик направления или дальнейшим изучением отдельных аспектов проблемы. Тема работы заставляет попытаться дать хотя бы предварительный и по необходимости предельно сжатый, неполный очерк символизма и основных этапов его истории.

Доминирующей идеей, легко прослеживаемой в большинстве символистских деклараций и определяющей поэтику символистов (как 1890-х, так и 1900-х гг.), является, по-видимому, панэстетизм — представление об эстетическом как о глубинной сущности мира (ближайшим образом восходящее к *Weltseele* Шеллинга, *Die ewige Weiblichkeit* Гёте и Софии Вл. Соловьева), как о его высшей ценности и наиболее активной преобразующей силе бытия («Красота спасет мир»). Сразу же оговоримся: понятие Красоты в этом значении совсем не обязательно совпадает с представлением о «красивом» и даже о прекрасном, ни в житейском смысле, ни в терминах эстетики. Как известно, символизму 1890-х гг. зачастую присущ антиэстетизм, а ряду символистов 1900-х гг. — отождествление красоты с хаосом, дисгармонией «стихий». Но признак панэстетизма — восприятие и осмысление мира в эстетических категориях (красота — безобразие, гармония — хаос и т. д.), а не та или иная *оценка* противопоставляемых понятий. В этом смысле эстетизм и антиэстетизм — оба отрицают или отодвигают на второй план этические, логически выводимые и другие нормы жизни во имя «эстетического» подхода к действительности.

Панэстетизм символистов отчетливо виден в их культурной ориентации, отношении к традиции. Достаточно упомянуть хотя бы их хорошо известную постоянную тягу к родине панэстетизма в европейской культуре — античности (ср. античные образы и сюжеты в лирике и поэмах Н. Минского¹⁸, в творчестве Д. С. Мережковского, очень важный глубинный пласт отсылки к античности в «Мелком бесе» Ф. Сологуба¹⁹, определяющую роль интересующих нас тем и образов в творчестве Вяч. Иванова²⁰, Инн. Анненского²¹, В. Брюсова²², а также их место в поэзии Сологуба, А. Белого²³, К. Бальмонта и др.). И в культуре других эпох символистов влечет прежде всего то, что связано с традицией панэстетического мироощущения: Ренессанс, романтизм, поэзия Фета, Полонского и т. д. Наконец, главными своими учителями русские символисты считают Вагнера и Ницше, понявших, по точному выражению Вяч. Иванова, «жизнь — как „эстетический феномен“»²⁴.

Панэстетические тенденции символизма отчетливо выявлены в его ведущих темах. Таков, прежде всего, важнейший мотив утверждения Красоты. Ср. у Н. Минского о лучшем певце мира как «певце красоты»²⁵, у Д. С. Мережковского:

Есть одна только вечная заповедь — жить
В красоте, в красоте, несмотря ни на что...²⁶

Красота — единственная сила, способная, по резко переосмысленному символистами образу Достоевского, «мир спасти»; она выше этики, долга и чести:

А ты, Елена, клятвы мира
И долг нарушив, — ты чиста.
Тебя прославит песнь Омира,
Затем, что вся надежда мира —
Дочь белой Леды — Красота²⁷

Красота — единственное, что противостоит хаосу и всеуничтожению в романе Ф. Сологуба «Мелкий бес». «Людам новой красоты» посвящает свой первый сборник «Новые люди» (1896) З. Гиппиус. О мире красоты бесконечно тоскует Сологуб-лирик:

Где ты делась, несказанная
Тайна жизни, Красота?
<...>
Хоть бы в дымке сновидения
Ты порой явилась мне,
Хоть бы поступью видения
В краткий час уединения
Проскользнула в тишине²⁸.

Апология Красоты играет определяющую роль в творчестве В. Брюсова:

А я всегда, неизменно,
Молюсь неземной красоте²⁹

Не менее значима она для Инн. Анненского, который пронес сквозь все свое «мучительное» творчество надежду на то, что

<...> грязь и низость — только мука
По где-то там сияющей красе³⁰.

У Бальмонта, автора «Литургии красоты» (1905), панэстетические декларации и определенные ими темы звучат даже с известной назойливостью. Красота — основа мира, его главная «идея»:

<...> милый брат, и я и ты —
Мы только грезы Красоты³¹.

Быть может, вся природа — желание красоты³². Она — цель человеческой и мировой жизни:

Мгновенье красоты
Бездонно по значенью, —
В нем высшее, чем ты.
Служи предназначенью!³³

По Ю. Балтрушайтису, вся радость «сумрачного» мира в том, что

Звезды с высоты
Бросят в бездну сонную
Искру красоты...³⁴ и т. д. и т. п.

Может показаться, что это прославление Красоты — черта в основном «чистого эстетизма», «декадентства». Но и для наиболее пламенных приверженцев Вечной Женственности художники —

<...> вечности обеты
В лазури Красоты³⁵; —

мир спасает мистически понятая Красота:

На долнее прозреньем
Врачует Красота³⁶.

Не случайно первое стихотворение своего первого стихотворного сборника Вяч. Иванов назвал «Красота»³⁷. Для Л. Зиновьевой-Аннибал художники тоже «кочевники красоты»³⁸.

Идеи спасающей мир Красоты господствуют и в лирике, и в первых «симфониях» Андрея Белого и утверждаются как основная тема «соловьевцев» 1900-х гг. в «Стихах о Прекрасной Даме».

Эти прямые утверждения панэстетического credo дополняются, так сказать, его «обращенными» поэтическими формулировками. Таково, с одной стороны, символистское «неприятие мира», современности как безобразных. Для Бальмонта, например, воплощение рабства, Сфинкс,

Восстал — как враг обычной красоты,
Как сон, слепой, немой и безобразный³⁹, —

для Ф. Сологуба в «Тяжелых снах», «Мелком бесе» и лирике главная черта современности — безобразие серой скуки. «В нашей современной жизни совершается непрерывное Распятие Красоты», — пишет С. Соловьев⁴⁰

«Мука о красоте», тоска о ней в безумном, больном и безобразном мире реальности — основная тема Инн. Анненского:

Молот жизни мучительно, адски тяжел,
И ни искры под ним <...> красоты⁴¹.

Из заветного фиала
В эти песни пролита,
Но увы! не красота...
Только мука идеала⁴², —

определяет Анненский общую тональность своего творчества в автоэпиграфе к «Тихим песням». С другой стороны, достаточно распространены и декадентски эпатирующие утверждения безобразного (или некрасивого) как поэтического идеала: сологубовское «очарование без красоты», антиэстетизм В. Брюсова («Прокаженный», «Подруги», «Пурпур бледнеющих губ...» и др.), или ориентированные на традицию «русского Бодлера» образы «проклятой красоты» у Бальмонта («Я сбросил ее», «К Бодлеру», «Уроды»), или красоты ущербной, болезненной (Инн. Анненский).

Еще важнее другое. По существу, *все* поэтические идеалы русского символизма оказываются либо «личинами» красоты (безобразия), либо предстают как эстетизация тех или иных этических, религиозных, политических и даже социальных или научных (В. Брюсов) ценностей. Нетрудно показать, например, что прекрасные «миги» счастья, мечты и творческих прозрений⁴³ в символистской поэзии 1890-х гг. или у Брюсова и Бальмонта, идеалы природы

(Бальмонт, Блок, Балтрушайтис) или преображающего мир искусства (Белый, Вяч. Иванов, Балтрушайтис) у «младших символистов» — это различные вариации Прекрасного. Так, искусство ценится прежде всего как оформитель и конденсатор прекрасного, его хранитель, более надежный, чем «природа». Ср. у Брюсова:

Так бриллиант невидим нам, пока
Под гранями не оживет в алмазе.
<...>
И я хочу, чтоб все мои мечты
<...>
Нашли себе желанные черты⁴⁴.

Искусство ценнее действительности именно потому, что эстетическое в нем ярче выражено: «Никогда нерукотворная красота природы <...> не даст нам именно того, что названо «эстетическим волнением»⁴⁵ Ср. в позднейшей (1915) работе К. Д. Бальмонта: «Природа <...> создает недоделанных уродцев, — чародеи совершенствуют Природу и дают жизни красивый лик»⁴⁶.

Равным образом и мистика Вечной Женственности у «соловьевцев» 1900-х гг. — это *эстетизированная* мистика, весьма далекая от того, что сами символисты называли «историческим христианством». Хорошо известно, например, что символисты начала XX в. систематически и резко критиковали «декадентов» предшествующего десятилетия за культ «чистой красоты», объявляли эстетизм чертой европейской культуры, чуждой России (ср. полемику Д. С. Мережковского в «Новом пути» с А. Б<елый?>)⁴⁷ Между тем стоящий в эти годы на «новопутейских» позициях В. Розанов, как и Мережковский, считающий, что «смакование эстетических достоинств не без глубокой причины не прививалось у нас»⁴⁸, утверждает: «В святости содержится такой момент эстетики, до которого не касались еще Винкельманы и Лессинги»⁴⁹, — восторженно пишет о приметной «глазу народа» «этике и отсюда проистекающей эстетике»⁵⁰ и т. д. Типичные для Мережковских и Розанова идеалы «святой плоти» (языческого культа земной красоты) включали и эстетизацию «святости» (религии), и роднящую их с «декадентством» эстетизацию «посюсторонней», земной жизни («земного небожительства», «царства Божия на земле»), без которых для символиста немислимо «оправдание мира». Эстетизация земного — главное отличие символистской поэтики от близкой к ней романтической — еще одно свидетельство экспансии эстетического в мироощущение художников «нового искусства».

Точно так же известная статья ярчайшего представителя «младших символистов» Андрея Белого «О теургии» начинается с декларативного заявления, что «перевал <...> в мыслях и чувствах» современного человека — «перевал к религиозно-мистическим методам»⁵¹, что «художественность» — «суррогат теургии»⁵². Однако выход из кризиса современного сознания Белый видит в искусстве же, хотя и «теургическом» (то есть в Красоте), а вовсе не в религии как таковой: «Кризис западной мысли направил русло надежд современного человечества на искусство»⁵³ Это же можно сказать и о всех выступлениях символистов 1900-х гг. Какой бы резкой ни была их критика «эстетизма», «чистого искусства», как бы решительно ни отвергалось оно во имя мистики, «соборности», «бунта» и т. д., как бы много ни говорилось о религии, русском

национальном начале, «теургическом искусстве», — за всем этим всегда обнаруживается исконно символистская «мука о красоте», надежда на «высвобождение истинной красоты из-под грубых покровов вещества»⁵⁴ или сомнение в возможности «воплощения» Красоты в мире.

Таково же и романтическое бунтарство символистов периода первой русской революции, их представления о безгранично свободной личности. Мир героики прекрасен:

Прекрасен, в мощи грозной власти,
Восточный царь Ассаргадон,
И океан народной страсти,
В щепы дробящий царский трон⁵⁵, —

хотя Прекрасное в это время чаще всего объединяется с разрушением, дисгармонией и гибелью:

Я хочу порвать лазурь
Успокоенных мечтаний.
Я хочу горящих зданий,
Я хочу кричащих бурь!⁵⁶

Столь же очевидную эстетизацию революции, стихии народных восстаний, «дионисизма» русского национального характера находим и в «мистическом анархизме» Вяч. Иванова, в «Снежной маске» и «Фаине» Блока, в творчестве Г. Чулкова и др. «Наше неприятие мира характеризуется последним утверждением Мировой Красоты», — определяет сущность «мистического анархизма» Г. Чулков⁵⁷ «Эстетизация зла», предельного индивидуализма и утверждение красоты добра, веры, «соборности», национальных идеалов и т. д. — таковы полюсы мироощущения русских символистов и одновременно рамки, в которых это направление было неизбежно заключено и выходя из которых, оно переставало быть символизмом (что и показала рассматриваемая ниже ситуация «кризиса символизма»).

Панэстетическое «зерно» символистского мировосприятия — ключ к его общеидеологической позиции и философской ориентации.

Идеология символистов начала 1890-х гг. определялась двойным отрицанием. С одной стороны, все они ненавидели становящуюся буржуазную действительность с ее мещанским практицизмом, утилитаристской «пользой», рационалистской «разумностью». Буржуазный мир представлял как логически «правильный» — и безобразный. По тонкому замечанию В. Розанова, именно буржуазные деятели эпохи реакции — а вовсе не «шестидесятники» — оказались подлинными «разрушителями эстетики».

С другой стороны, возникновение символизма стало своеобразной реакцией на кризис философского позитивизма в конце XIX в. а также на совпавший с ним — в России — кризис народничества. Этот последний, как известно, пережит первыми символистами особенно остро, так как они либо сами были связаны с народничеством (Н. Минский, отчасти Д. С. Мережковский), либо выросли в атмосфере народнической или околонароднической культуры (К. Бальмонт, Ф. Сологуб). Народническое же миросозерцание и по его объективному содержанию, и по автохарактеристикам участников движения выявлялось по преимуществу как «этическое». Кризис народниче-

ства и был воспринят как крах «этики», перерождение «нравственного» в «филистерское».

Неприятие буржуазной действительности дало основной импульс творческим поискам первых символистов, а ощущение кризиса «разума» (позитивизма) и «совести» («этического» мирозерцания народничества — ср. «При свете совести» Н. Минского) заставило их искать идеал в третьем компоненте знаменитой кантовской триады «Истина, Добро и Красота», ярко оживленной в русском сознании Вл. Соловьевым. Напомним, что не только романтики, но и сочетавший эстетизм с социализмом Рескин считал главной приметой буржуазного мира его филистерскую некрасивость (ср., например, образы «моргающих» в «Так говорил Заратустра»), а выход искал в построении жизни по законам красоты.

Философские истоки мировоззрения русских символистов также восходят к традициям, прямо или косвенно связанным с панэстетизмом. Так, символисты тонко улавливают эстетическую окраску кантовского агностицизма и скепсиса и особенно — интуитивизма Шопенгауэра (видевшего в искусстве средство преодоления изначального одиночества личности). В столь существенной для символизма пантеистической традиции «новое искусство» хотя и выделяло (особенно в 1890-х гг.) Спинозу⁵⁸, однако гораздо более важным для него оказалось слияние пантеистических и панэстетических идей в философии Шеллинга. Прямо или опосредованно (через Вл. Соловьева) именно этот эстетизированный пантеизм (воплощенный в образе Вечной Женственности) стал основой символистского миропонимания. В оформлении последнего роль завершающего аккорда сыграло обращение к декларативному эстетизму Ницше, к эстетическим утопиям Вагнера и (более типологически, чем генетически, близкого символистам) Рескина. Что касается важных для младших символистов традиций платонизма, то платоновское «двоемирие» (противопоставленность миров «идей» и их материальных отражений) и его ценностная ориентация (подлинность и вечность идеального — вторичность, искаженность и лживость «теней») также были переосмыслены в духе утверждения «идей» как Прекрасного.

Уже в субъективистски импрессионистической поэтике символизма 1890-х гг.⁵⁹ многое говорило об эстетизме как господствующем критерии отбора и отображения «впечатлений»: эстетизм оказывался единственным содержанием «уединенного сознания» или «волеенья» «сверхчеловека», отвергнувшего «общественность» и не верящего в разум. Панэстетизм отразился и в декадентском интересе к самодовлеющей форме. Однако лишь у «младших» символистов он привел к созданию оригинальной эстетической теории и значительных по художественной ценности, во многом новаторских произведений.

Мировоззрение символистов «соловьевского» толка опиралось на идеи платоновского «двоемирия», существенно деформированные в духе пантеизма и панэстетизма. Воодушевленный предреволюционными настроениями, этот символизм вырос не только на констатации «кризиса познания», шопенгауэровском пессимизме и кантианском скепсисе, но и на попытках их преодолеть, на борьбе с кантианским агностицизмом. Все символисты утверждали невозможность постичь мир средствами позитивистской науки XIX в., однако у Т.

«соловьевцев» отказ от логического познания, от анализа лишь усиливал стремление *иными путями* проникнуть в тайны бытия. Панэстетизм неизбежно связывал эти пути с искусством. Гносеология «младшего» символизма насквозь эстетизирована.

Для символистов с их платонизмом и двоемирием устанавливались тайные «соответствия» между мирами идей, их материальных «теней» и отображениями этих «теней» в искусстве. «Соответственность» основана на том, что мир создан «Верховным художником» «по требованию абсолютной красоты»⁶⁰ Однако «сродство» жизни и искусства символисты видели не в том, что искусство, отображая действительность, уподобляется ей. Напротив. Не случайно акт Творения — синоним художественного творчества. Искусство, глубинный аналог мира, является именно по своей *внутренней* природе лучшим средством его познать, заглянуть под «покрывало Майи». «Мы не замкнуты безнадежно в этой „голубой тюрьме“ (в мире явлений. — З. М.) <...> Из нее есть выходы на волю, есть просветы»⁶¹ <...> те мгновения экстаза, сверхчувственной интуиции, которые дают иные постижения мировых явлений, глубже проникающие за их внешнюю кору, в их сердцевину. Исконная задача искусства и состоит в том, чтобы запечатлеть эти мгновения прозрения, вдохновения», — писал В. Брюсов в программной статье «Ключи тайн» (1904)⁶². Искусство — «познание мира вне рассудочных форм, вне мышления по причинности»⁶³, то есть наиболее глубокое и адекватное для символиста ее познание. По Белому, высшая «познавательная ценность заключается в творчестве идей-образов», символов⁶⁴, то есть опять-таки в искусстве. Отсюда представление о всяком искусстве как основанном на символическом мироощущении⁶⁵, а о «сознательном» символизме «нового искусства» — как о вершинном достижении культуры: символ, именно из-за своей «многоликости», «многозначности» и «темноты» его «последней глубины» (Вяч. Иванов) яснее всего намекает на строение мирового универсума.

Так понятые интуитивизм и иррационализм отнюдь не равны отказу от постижения мира. Зато они порождают характерную для «младшего» символизма широчайшую экспансию художественных методов познания в области, традиционно закрепленные за философией, наукой и другими проявлениями «мышления по причинности». Отсюда — тяготение к мифопоэтизму в философии (к отмеченным уже традициям Шеллинга, Вл. Соловьева, Ницше), истолкование литературной критики как «поэзии поэзии <...> познания»⁶⁶ и стремление ее, по точному замечанию Д. Е. Максимова, «превратиться в особый род словесного искусства — стать поэтической, эстетизированной»⁶⁷, а также попытки Андрея Белого создать эстетизированную науку и теорию познания.

Но еще важнее для символизма отождествление художественного познания мира с процессом его *творческого преобразования*⁶⁸ Искусство, по А. Белому, творит новую действительность, обладающую — после того, как образ создан, — объективной реальностью: «Как только <...> символ создан <...> творчество наделяет его онтологическим бытием, независимо от нашего сознания»⁶⁹. Эта «третья действительность» не только совершеннее природной, но и наделяется способностью преодолевать «кошмары» материального бытия. Такое «претворение» для символистов субъективистского и скептического

мироощущения ограничивается перестройкой личности художника, для «соловьевца» же речь идет о перестройке мира. В обоих случаях, однако, важнейшей будет преобразующая сила искусства — «жизнестроение»: «Мы <...> сознаем значение новых, магических слов, которыми вновь и вновь сумеем заклясть мрак ночи, нависающий над нами»⁷⁰. А так как мир алогичен, то и «заклинать» его надо внелогическими средствами — от создания мифов до «колдовства», «магии» алогических звуко- и словосочетаний. Из сказанного очевидно, что символистское «жизнестроение» — создание желаемой действительности — есть *построение жизни по законам и при помощи искусства*, точнее — выявление, выведение на первые планы бытия его «тайной» красоты и эстетичности. Поэтому распространенное мнение о том, что смысл символистской поэтики — в бегстве от действительности, представляется неточным. Субъективно-психологически символист 1900-х гг. не похож на парнасца: он не бежит от жизни в «башню из слоновой кости», а утопически стремится словом художника превратить пошлую Альдонсу в прекрасную Дульцинею.

Важной чертой символистской поэтики, также прямо порожденной панэстетическим мировосприятием, был «мифологизм» — восприятие мира как мифа, «творимой легенды». (Миф при этом тоже эстетизировался, отождествляясь с совершенным произведением искусства.) Общая картина мира предстает как некий «универсальный текст» (мировой «космогонический миф»), по словам Вяч. Иванова).

Примеры такого восприятия мира символизм находил, в частности, в мифопоэтической философии Вл. Соловьева. Здесь «теза» мирового развития («доприродное бытие», где «Божество как всеединое» пребывало в абсолютном единстве с Душой мира)⁷¹ оказывалась как бы *экспозицией* «сюжета» мирового развития. «Антитеза» (сотворение материального мира зла и Хаоса, где Душа мира, «ниспадая» в мир «тварной множественности»⁷², отторгается от Бога и становится пленницей Хаоса) создавала ряд *коллизий* «мирового мифа». «Синтез» же («воплощение божественной идеи в мире»⁷³, слияние «земной души со светом неземным»⁷⁴ и поражение и претворение Хаоса) становится *кульминацией* и *чаемой развязкой* «сюжета».

Эта картина мира (сама представляя собой с определенной точки зрения вариант общей схемы мифологического конфликта) широко и весьма своеобразно варьируется в творчестве юного Блока, А. Белого, Д. С. Мережковского, Вяч. Иванова, Ф. Сологуба, в ряде произведений В. Брюсова, К. Бальмонта, Ю. Балтрушайтиса и других, порой вызывая и художественную полемику (наиболее прямую — в «Балаганчике» Блока и в ряде произведений А. Белого), и критику («декаденты» 1890-х гг., Мережковский, Ф. Сологуб, косвенно — Инн. Анненский). Соловьевский «миф о мире» определил ряд существеннейших поэтических представлений русского символизма: символы «Вечной Подруги», Хаоса и противодействующих ему светлых сил; символику «золотого века» — изначальной мировой гармонии; «неприятие мира», цивилизации как хаоса или приравненной хаосу мертвой стагнации (в сочетании с «принятием мира» и «первыми <...> восторгами» «книги бытия», с идеями Мережковского о синтезе «бездны тела» и «бездны духа»); наконец, эсхатологические чаяния, предчувствие надвигающейся окончательной битвы со

злом и надежды на «новый век» (часто в соединении с ожиданием гибели «этого» мира).

Не менее существенным был сам интерес к мифу, в значительной степени восходящий к Ницше и Вагнеру. Он породил множество «частных мифов» символизма: сологубовский миф о Недотыкомке⁷⁵, миф о новых аргонавтах у Белого и близких ему поэтов⁷⁶, о Дионисе, Эросе или о страннике, плывущем в поисках истины, у Вяч. Иванова, о Прекрасной Даме у Блока или о России (о мире) как Спящей царевне (это вариант истории Души мира идет от самого Вл. Соловьева и особенно важен для Блока, Белого, Ф. Сологуба) и др. Истоками символистского «мифотворчества» могло быть обращение к мировой мифологии (античной у Вяч. Иванова, Брюсова и др., индейской, скандинавской и др. у Бальмонта, русской у Блока, Сологуба, Ремизова, ветхо- и новозаветной и т. д.), осмысленной как выражение исконно народного мироощущения; к сюжетам мирового искусства, отождествляемым с мифами (к Данте, образам Дон-Кихота, Дон-Жуана, Фауста и т. д. и т. п.)⁷⁷; к созданию собственных «мифов». Наиболее характерным, однако, стало для символистов создание типичных для XX в. «неомифологических» текстов⁷⁸. Здесь все виды мифов — как правило, имеющих самый различный генезис и резко несходных друг с другом по содержанию — сложно сочетаются в одном тексте, создавая антиномичную «полифонию» точек зрения («Христос и Антихрист» Мережковского, «трилогия лирики» Блока), зачастую приводящую к игре цитатами, романтической иронии («Петербург» А. Белого).

Пантеистические поиски «соответственности» «*natura naturans*» и «*natura naturata*» воплотились в семантической структуре символа: называя явление земного, посюстороннего мира, символ одновременно «знаменует» и все то, что «соответствует» ему в «иных мирах», а так как «миры» бесконечны, то и значения символа для символиста безграничны.

Но мир для символистского пантеизма (пронизанного диалектическим ощущением всеобщей связи явлений, присутствия «всего во всем») — не просто разрозненные ряды «соответствующих» друг другу явлений. И земная действительность, и «миры иные» (в характерном блоковском определении — «миры искусства») — это совершенные, живые единства (искусствовподобные по строению «миры-мифы», «миры-легенды»). И в грандиозном космическом целом *подобны друг другу именно эти «миры»*. «Соответственность» же отдельных символов — результат подобия в живом строении этих миров. Так символистская поэтика утверждает себя как наиболее адекватную эстетическому по своей сути строению мирового универсума — «абсолютного» мифа, универсальнейшего символа (А. Белый).

Эволюция русского символизма, с предлагаемой точки зрения, описывается как смена господствующих форм панэстетического мировосприятия. Хотя в работе используется общепринятое деление символистов на «старших» («декадентов») и «младших» (мистиков-«соловьевцев»), однако не столько для исчерпывающего обозначения этапов развития символизма, сколько для указания на господствующую (но не единственную!) тенденцию того или иного периода истории «нового искусства». «Декадентство» и «соловьевство» не только этапы становления символизма, но и полосы, к которым тяготели те или иные художники на протяжении жизни направления.

И все же в становлении русского символизма легко вычлняются три этапа.

Первый период, как известно, — 1890-е гг. С этим этапом Блок, начавший серьезно писать в конце десятилетия («Отроческие стихи», 1897) и под совершенно иными культурными воздействиями, прямо не связан. Однако в самом конце 1890-х — начале 1900-х гг. он становится внимательным читателем произведений «нового искусства», а борьба символистов начала века с «декадентами» определит, как увидим, очень многое в блоковском творчестве.

Особенности первого периода истории символизма обусловлены эпохой (реакция, кризис народничества, позитивизма, народнического гуманизма и т. п. о чем говорилось выше), а также типологией *складывающегося* литературного направления. Отсюда, с одной стороны, формирование панэстетического миропонимания как системы глобальных и абсолютных «неприятностей», «отказов». «Декадент» 1890-х гг. отвергает современность:

Я действительности нашей не вижу,
Я не знаю нашего века⁷⁹, —

отказываясь от веры — христианской, но и от народнического «народопоклонства», вообще — от веры «в Бога и людей»:

Не сотворю себе кумира
Ни на земле, ни в небесах⁸⁰;

Ах, о Пастыре небесном
Я забыл в земной гордыне,
Но тому, что люди — стадо,
Верю набожно и ныне⁸¹.

Он «ненавидит Родину»⁸² и вообще все «реальное» (от быта до идей). Идеал красоты предстает поэтому в философском обличье скептицизма, субъективизма (в пределе — солипсизма). Поэтически ценное совмещено с «я»:

Я — бог таинственного мира⁸³,
<...> и себя я искренно, хоть первый миг, любил⁸⁴, —

но, как правило, не с эмпирическим и живым «я», а с его «мечтой» о несуществующем и принципиально невоплотимом («мэонизм» Минского, лирика З. Гиппиус, Ф. Сологуба):

О, пусть будет то, чего не бывает,
Никогда не бывает⁸⁵.

Мир Прекрасного стремится как бы сжаться в точку: во времени («миги Красоты»), в пространстве («я») — или «дематериализоваться», вынестись из «мира».

Но такое «шопенгауэрианское» удаление от «суеты» действительности¹ сталкивается с потребностью четко отмежеваться и от культурного фона¹ подчеркнуть новизну «нового искусства». Это придает «декадентству» характер наступательный. Идеал Красоты не просто удален от «мира», но и активно противостоит всем остальным ценностям — Добру:

О, мудрый Соблазнитель,
Злой Дух, ужели ты —
Непонятый Учитель
Великой Красоты⁸⁶, —

Истине, реальности и т. д. Отсюда — активность индивидуализма как аморализма, «демонизма», подчеркнутый алогизм⁸⁷. Отсюда же и случаи демонстративного отрицания литературной традиции, прямо предшествующей «новому искусству», — не только натурализма, но и реализма. Особенно характерно отрицание национальной традиции и подчеркнутая ориентация на западноевропейскую (ср. «западничество» первого русского символистского журнала «Северный вестник», пропаганду западного искусства в ряде деклараций Брюсова или статей И. Коневского⁸⁸, осознанную подражательность западноевропейским образцам у В. Брюсова, А. Мировпольского (Ланга), А. Добролюбова и др.). Наконец, это же стремление к максимально острой конфронтации со всеми господствующими направлениями в искусстве порождает установку на новаторство во что бы то ни стало, экспериментаторство, декларативное подчеркивание новизны, эпатаж (конфронтация с читателем, перешедшая позже к футуристам). Интересно, что у русских декадентов прагматическая установка на новизну значительно опережала объективное новаторство поэтики. Например, оформление сборника стихов А. М. Добролюбова «*Natura naturans. Natura naturata*» или сборника «Русские символисты» (бумага, графический облик текста и т. д.), как и многие декларации новаторства у раннего Брюсова, мирно уживались с весьма традиционной поэтикой: структурой образа, стиховыми структурами, а зачастую и с вполне традиционным содержанием: ср. эпигонски-народнические мотивы творчества А. Мировпольского. Именно эта *прагматическая* установка на самооценку эстетического и его воплощений в искусстве была прежде всего уловлена читателями и критикой. Она определила не только оценку творчества «декадентов» как «искусства для душевнобольных». «Установка на прекрасное», на самооценку художественного поиска в известной мере внушила эстетическому сознанию эпохи *«презумпцию новизны»* «нового искусства» и стимулировала возникновение действительно оригинального искусства — символизма 1900-х гг.

Следует напомнить, что в рамках «нового искусства» 1890-х гг. развивалось не только «декадентство». Внутри «Северного вестника» выделилось направление, отличное и от неопределенного «идеалистического либерализма» редакции журнала (А. Волынский, Л. Гуревич), и от «декаданса». Творчество и литературно-критические эссе Д. С. Мережковского, проза З. Гиппиус и создававшийся в 1890-х гг. роман Сологуба «Мелкий бес» (1892—1902), как и более ранний — «Тяжелые сны», связаны со стремлением «синтезировать» индивидуалистический эстетизм Ницше с объективно-идеалистическими утопиями Вл. Соловьева о спасающей мир Красоте — Вечной Женственности. Ненависть ко всему реальному сменяется «реабилитацией плоти», земли, представлением об идеальном бытии как «синтезе» духовного и плотского («христианского» и «языческого»), скепсис — верой в грядущее «царствие Божие на земле», «религией Красоты», а затем — эстетизированной мистикой и эсхатологией в духе «Иоанновой церкви» и идеями создания «религиозной

общественности». «Западническая» ориентация уступает место славянофильской и «почвеннической», а отрицанию реализма противостоит мысль о том, что все великое искусство прошлого, в том числе и реалистическое, глубоко символично. Наконец, в рамках этого же направления зарождается и поэтика символа (творчество Мережковского, Сологуба).

Вместе с тем, хотя хронологически символизм «Северного вестника» формируется в эпоху «декадентства», типологически он в сознании и читателей, и критики, и самих символистов воспринимается как явление (или предвестие) второго этапа становления русского «нового искусства». 1890-е гг. же сохраняют значение времени становления символизма и предельно выраженного выявления «чистого эстетизма» — панэстетизма как такового.

Символизм «второй волны» (1900—1907) вызван к жизни, как уже говорилось, предреволюционным общественным подъемом, а также стремлением растущего «нового искусства» к культурному доминированию, «завоеванию» новых тем, сфер духовной жизни. Он характеризуется бурным вторжением «эстетического» мироотношения во все области культуры. Возникают «эстетизированная мистика», «эстетизированное бунтарство», «эстетизированное народолюбие», эстетизированные идеи национальности и т. д. При этом сознание символистов становится более утопичным, а с другой стороны — заметно демократизируется, но — поскольку речь идет о символизме, а не о попытках его «преодолеть» — конечным «организатором» мира на началах «Истины, Добра и Красоты» мыслится все та же Красота (эстетическое). Тенденция максимального отделения «нового искусства» от традиций и современности сменяется в 1900-х гг. противоположной установкой — увидеть «символизм всего» (символизм реальной действительности, исконный символизм и мифологичность народного сознания, символический характер мировой культурной традиции и т. д.). Отрицание русской культуры у ряда «младших» символистов в годы первой русской революции превращается в апологию национальных традиций, а отвержение реализма — в ряд попыток «синтеза», создания «реалистического» символизма, «неореализма» и т. п. 1900—1907 гг. — период расцвета символизма, его вершинных достижений. Под влиянием грозовой атмосферы революции, начинающихся выступлений народа символизм осознает себя частью национальной культуры. Он не только пытается вписать «новое искусство» в историю русской литературы, но и действительно во многом вписывается в нее и во многом ее обновляет.

Именно на вершинах творческого взлета начинаются и попытки ряда художников «преодолеть символизм». Любопытно, однако, что все они так или иначе связаны с пересмотром отношения к «эстетике». «Новым разрушением эстетики» называет подобные устремления Блок, и не случайно идеалом художника-символиста в этой ситуации оказывается гениальный современный «разрушитель эстетики» Лев Толстой (ср. связь толстовства с жизнью и творчеством А. М. Добролюбова и Л. Семенова, воздействия творчества Л. Толстого на Блока, отчасти — на Андрея Белого, а также на такого, например, представителя «массового» символизма, как М. Криницкий, и др.). Не менее показательно, что разрыв с «эстетикой» для ряда символистов оказывается отходом от искусства вообще (например, к сектантской деятельности — у Добролюбова, к религиозной публицистике — у

Д. С. Мережковского и т. п.). В других случаях речь пойдет о подключении символистского текста к *«внеэстетической» традиции как традиции внесимволистской* (ср. «некрасовское начало» в сборнике Андрея Белого «Пепел»). Однако, как увидим, лишь Блоку конца 1900-х и 1910-х гг. удалось создать произведения символистские, но в полной мере доступные любым внесимволистским воздействиям (особенно влияниям реалистической культуры XIX в.) и претворить символистский панэстетизм в искусство, «связанное с нравственностью». Во всех остальных случаях «преодоление эстетики» либо сказывалось той или иной формой разрыва с символизмом, либо приводило, вместо искомого «синтеза», к художественной эклектике (Г. Чулков, ряд «неореалистов»).

Наконец, третий этап истории русского символизма (1908 — начало 1910-х гг.), не случайно совпавший с годами столыпинской реакции, справедливо определяется как период «кризиса символизма». Это — время самоизживания панэстетического миропонимания во всех его творческих воплощениях. Действительно, символизм как эстетическое «неприятие мира» уже выразился в 1890-х гг., а как эстетизированный же «восторг мятежа», героики и пафоса разрушения проявился в годы революции. Осмысление опыта революции требовало полного и серьезного выхода из рамок эстетического подхода к миру. Символизм как целое оказался к этому неспособен. Блок, пошедший путями глубоко самобытными, в 1912 г. записал в дневнике: «Никаких символизмов больше». «Кризис» проявляется как творческий спад у многих «мэтров» символизма, их автоэпигонство (Бальмонт, позже Брюсов, Сологуб) или отход от «нового искусства» (Мережковский, в 1910-х гг. — Вяч. Иванов), как художественные поиски постсимволистской направленности (проза Белого 1910-х — начала 1930-х гг.: ср. переход С. Городецкого на позиции акмеизма, футуристические тяготения Ф. Сологуба и Брюсова), наконец, как поэтическая эволюция, субъективно и объективно не ориентированная на символизм как направление *современного* искусства (Блок). С середины 1910-х гг. о символизме в целом можно было говорить только в прошедшем времени. Лишь при таком ограничении его можно воспринимать как яркую и оригинальную страницу в истории русской (да и мировой) культуры, говорить о его традициях и роли.

Символизм раннего Блока

В «Автобиографии» 1915 г. Блок, как известно, подробно писал о том, что в семье матери, где он рос, «господствовали, в общем, старинные понятия о литературных ценностях и идеалах». Поэтому воспитанию в «бекетовском доме» поэт «обязан <...> до гроба тем, что литература началась» для него «не с Верлэна и не с декадентства вообще» и «что ни строки так называемой „новой поэзии“» он «не знал до первых курсов университета» (VII, 7, 12, 13)⁸⁹

И сам Блок, и ряд мемуаристов (особенно подробно К. Чуковский), и многие критики и исследователи блоковского творчества писали об огромной роли «бекетовской культуры» в становлении поэта. Сами понятия «бекетов-

ский дом», «бекетовская культура» становятся у зрелого Блока автобиографически точными, но многозначными и емкими историко-социальными и «музыкальными» символами. Это культура, органически впитавшая в себя и опыт европейских революций (ср.: «Деды дремлют и лелеют / Сны французских баррикад» — I, 313), и глубокие связи с русским освободительным движением на самых разных этапах — от 1840-х гг. (ср. в «Возмездии»: «Глава семьи — сороковых / Годов соратник» — III, 315) — через «нигилизм», хотя и «беззлобный» (III, 314), шестидесятиничества — до народничества. Это культура, неотрывная от позитивизма и религиозного вольнодумства (дед поэта, известный русский ученый-ботаник А. Н. Бекетов, был переводчиком, популяризатором и пропагандистом Дарвина). Это культура, высокий гуманизм и демократизм которой Блок действительно не мог не впитать «с молоком матери» (ср.: VIII, 274). О бытовом, «домашнем» облике бекетовского гуманизма и демократизма ярко свидетельствуют воспоминания М. А. Бекетовой «Шахматовская хроника» (ЛН. Т. 92. Кн. 1. М. 1980). Но за этим «домашним» поведением встает образ прогрессивного культурного и общественного деятеля, друга М. Е. Салтыкова-Щедрина, уволенного из университета в годы реакции.

Важна и другая сторона «бекетовской культуры» — ее органическая близость к русской литературе XIX в. Не только эстетические вкусы Бекетовых (деда, бабки, теток, а в какой-то мере и матери Блока) уходили корнями в русский XIX век, но они сами были активными участниками этой культуры, близко знали самых значительных ее представителей. Прадед Блока, Н. Бекетов, — знакомый Пушкина, приятель Баратынских, прабабка, А. Карелина, в 1820-х гг. была знакома с Дельвигом, А. А. Плещеевым и другими писателями из пушкинского окружения, А. Н. Бекетов знал Достоевского (его братья Алексей и Николай в молодости дружили с писателем, жили с ним одной «коммуной»), бабка Блока, Е. Г. Бекетова, талантливая переводчица, — корреспондентка А. П. Чехова, и т. д. Русская литература, особенно поэзия, с раннего детства вошла в сознание Блока как неотъемлемо близкая, родная. Поэтому его, так сказать, исходное поэтическое видение мира генетически не было связано с «новым искусством».

Конечно, кое-что из «новой поэзии» Блок все-таки знал. Достаточно указать хотя бы на переводы матери поэта из Бодлера или на позднее, но вряд ли полностью основанное на сдвиге памяти утверждение Л. Д. Блок: Блоку «Верлен и Бодлер знакомы с детства»⁹⁰. Однако — что более важно — «новое искусство» в «бекетовском доме» не столько «не знали», сколько активно не принимали. Слова «декадент», «декадентский» часто встречаются в переписке членов семьи, в их дневниках, семейных стихах и т. д., и всегда как «чужое слово» с иронической или резко отрицательной окраской. «Декадентский» относится либо к людям определенного психологического склада (сложным, изломанным, с «достоевщиной»), либо к искусству вычурному, алогичному и непонятному. Так, мать Блока пишет о «декадентской и кий-тайской истории церемоний», говоря об отношениях с обидчивым П. Красновым⁹¹, бабушка поэта сокрушается по поводу «декадентских» стихов Любимого внука, а сам Блок-подросток в духе семейных традиций высмеивает

(действительно ему малоизвестную) «декадентскую» поэзию в своем рукописном журнале «Вестник».

Любопытен факт, прошедший мимо внимания исследователей. М. А. Бекетова пишет: «Один из сотрудников „Вестника“, муж сестры Екатерины Андреевны (тетки Блока. — З. М.) Платон Николаевич Краснов, особенно любил Блока, повторял его словечки <...> Блоку было с ним хорошо <...> Он печатал критические статьи и переводы стихов. С Блоком сближала его между прочим и любовь к древним. В четвертом классе гимназии мальчик болел корью, пропустил много уроков, и Платон Николаевич взялся его подгонять. Дело шло у них хорошо, дружно и весело. А в „Вестнике“ скоро появилось шуточное стихотворение „дяди Платона“»⁹². Упомянутый здесь П. Краснов — автор одной из первых и самых резких антидекадентских статей в русской печати. Трудно предположить, чтобы взгляды П. Краснова на декаданс, выразившиеся особенно ярко в годы его сотрудничества в «Вестнике», остались неизвестными его другу-гимназисту и не повлияли на него.

Таким образом, первоначальное, воспитанное в «бекетовском доме» отношение Блока к «новому искусству» было (и не могло не быть) не только вполне отчужденным, но и, по всей видимости, априорно негативным. Его первые опыты питала совсем иная поэтическая среда — традиции русской лирики XIX в.

Но вместе с тем рост Блока как поэта (и не только в начале его творческого пути, но и на всем его протяжении) протекал, конечно, не внутри «бекетовской культуры», не только как ее продолжение. Такие особенности домашней культуры, как ее сословно-дворянский характер, связь с «позитивизмом», «западничество» (ср. в «Возмездии»: дед — «ярый западник во всем» и одновременно — «старый барин русский» — III, 315—316), либерализм и «интеллигентство», на разных этапах блоковской эволюции по-разному и в разных целях отрицались поэтом. Путь Блока к поэме «Двенадцать» и статьям 1918—1921 гг. был одновременно связан и с его постоянным возвращением к «бекетовским» традициям, давно ставшим для поэта символом передовой русской культуры XIX в. и с решительным отрицанием либерализма и «интеллигентского» гуманизма. Это был разрыв не только с «домом», но и во многом со взрастившей Блока социально-культурной средой.

Правда, первые стихотворения Блока (1897—1900), впоследствии объединенные им в цикл «Ante lucem», конфликта со «старинной» культурой «бекетовского дома» еще почти не предвещают, хотя и отличаются чуждым этому миру «аполитизмом»⁹³. Стихотворения эти, как показано в ряде исследований, свидетельствуют о талантливом и многостороннем ученичестве у русских романтиков (Жуковский⁹⁴, Лермонтов⁹⁵), у Пушкина⁹⁶ и поэтов «пушкинской плеяды», у лириков середины века (Фет⁹⁷, Полонский⁹⁸, Тютчев⁹⁹, Ап. Григорьев¹⁰⁰ и др.), наконец, у ряда представителей «массовой» поэзии 1870—1890-х гг.¹⁰¹ Правда, уже из этого перечня видна известная общность генезиса лирики Блока и ряда русских символистов 1890-х гг. (В. Брюсов, И. Коневской, Н. Минский, Д. Мережковский, Ф. Сологуб и др.), однако «за вычетом» существеннейших воздействий на «старших символистов» французского символизма (у Блока незаметных) и лирики и фи-

лософии Вл. Соловьева (Блоку пока неизвестных). Частичным сходством генезиса определена и некоторая близость тематически-жанровых тяготений: избегание социальных и политических тем во имя лирики интимной, природоописательной (реже — философской) или поэзии психологического самораскрытия, романтические антитезы в поэтической лексике и композиционной структуре (противопоставление «земли» и «неба», «поэта» и «толпы» и т. д.) и др. Роднят Блока с поэзией «конца века» и «порубежная тревога», эсхатологические предчувствия гибели мира, с одной стороны, и фетовский «языческий» пафос земли, земного, яркого чувства¹⁰². Наконец, важна и ослабленность этического пафоса Блока, и — в основном идущий от традиции — эстетизм.

Эта же общность генезиса видна и в поэтике. Так, для Блока оказалась важной та символика романтиков и «чистых лириков» середины века (а также Тютчева, Ап. Григорьева и др.), которая одновременно и повлияла на творчество художников конца века и преодолевалась ими (как набор аллегоризировавшихся штампов, утративших живую многозначность символа). Наконец, можно отметить и не привлекавшую пока внимания исследователей, но ярко выраженную поликультурную ориентацию молодого Блока, которая типологически близка символизму. Блок живо ощущает ушедшие культуры как интимно близкие, сегодняшние. Ср. посвящение стихов Е. Баратынскому или А. К. Толстому, полемику с Дельвигом: «Ты, Дельвиг, говоришь: минута — вдохновенье...» и др.; обилие эпитафий и цитат из Библии и Платона, Шекспира, Гейне, Жуковского, Пушкина и Лермонтова, Некрасова, Бодлера; создание стихотворений-вариаций на темы, заданные традицией: литературной («гамлетовский» цикл¹⁰³, стихотворение «Мари» с подзаголовком «Пир во время чумы», 1899), живописной («Погоня за счастьем (Рош-гросс)», 1899) или музыкальной («Валкирия (на мотив из Вагнера)», 1900). Еще ближе к символизму то, что стихотворения Блока часто оказываются органическим сплавом, сложной «вязью» цитат, реминисценций, мифологем (ср. поэтическое объединение тем Гамлета и Ленского в стихотворении «Есть в дикой роще, у оврага...», 1898). Произведения такого типа создают, кроме сложного образа лирического «я», еще и *свой образ литературной традиции*. Блок уже сейчас полон того особого, впоследствии ставшего символистским, чувства истории, которое подразумевает раскрытие связей «я» с мировым целым и с людьми через те или иные историко-культурные уподобления и которое порождается панэстетическим представлением, что история ярче всего кристаллизуется в искусстве.

И все же Блок 1898—1900 гг. еще отнюдь не представитель «нового искусства». Этический индифферентизм блоковской лирики, ее устремленность «за красотой» (I, 73) весьма далеки от напряженного и осознанного солипсического индивидуализма, «демонизма» и эстетизма декадентов, и творчество Блока развивается в конце XIX в. совсем не в эту сторону. С другой стороны, свои неопределенные мистические «чаяния» Блок «считал „субъективными“» и бережно оберегал от всех (I, 13). Блоковское творчество 1897—1900 гг. не порождено еще «безумной» символистской убежденностью в абсолютной, самодовлеющей ценности или же в высшей пророчесственной святости искусства (Блок пока и свою дальнейшую жизнь не связывает с поэзией, а «внешним

образом» готовится стать актером — VII, 13). Лирика возникает как дань высокой культуре и творческой атмосфере, окружавшей поэта, и как отзвук «только личных», но ярких интимных переживаний (роман с К. М. Садовской)¹⁰⁴. Поэтическая «картина мира» ранней лирики только еще формируется; она фрагментарна и в целом традиционна.

Наивно-романтическое противопоставление поэта и «людей» («Пусть светит месяц — ночь темна...», «Когда толпа вокруг кумирам рукоплещет... 1898 и др.), мотивы ранней разочарованности (то, что Блок в 1907 г., комментируя лицейские стихотворения Пушкина, назовет «шестнадцатилетним пессимизмом») не мешают юному Блоку пламенно и наивно верить в счастье любви («Отроческие стихи», 1897), в высокую дружбу («Ты много — я больше пел... 1898), в возможность слияния человека с природой и т. д. Его идеалы лишены сколько-нибудь четкой социальной устремленности, но они ни в чем не противопоставлены гуманной направленности русской поэзии уходящего века. Более того, многие особенности раннего блоковского мироощущения, которые навсегда войдут в его творчество, органически идут от культуры XIX в. Таково, например, важнейшее представление о высоких целях жизни и искусства:

Хоть все по-прежнему *певец*
 Далеких жизни песен странных
 Несет лирический венец
 В стихах безвестных и туманных, —
 Но к цели близится *поэт*,
 Стремится, истиной влекомый,
 И вдруг провидит новый свет
 За далью, прежде незнакомой... (1900; I, 43)

Жизнь без цели (хотя бы далекой, неясной или неосуществимой) кажется Блоку бессмысленной.

Важно и то, что при всей чуждости молодому Блоку напряженного социального чувства или этической проблематики они ни в малой степени не противопоставлены его поэзии. Блок может эти настроения порой отталкивать от себя:

Что человеческие слезы,
 Когда румянится закат! (1898; I, 333)

но они присутствуют в его поэтическом ощущении жизни:

Ужасна ночь! В такую ночь
 Мне жаль людей, лишенных крова,
 И сожаленье гонит прочь —
 В объятья холода сырого!..
 Бороться с мраком и дождем,
 Страдальцев участь разделяя... (1899; I, 432)

Значение таких высокогуманных и пронизанных духом поэзии XIX в. мотивов у Блока 1898—1900 гг. не следует преувеличивать: стихотворения, подобные процитированному, в эти годы единичны. Однако их нельзя и игнорировать. К мистико-утопическим надеждам начала XX в. Блок пришел собственным путем, обостряя и углубляя настроения, присущие ему и раньше.

Ему не пришлось отказываться от «декадентства»: его в лирике и мирозерцании молодого Блока не было.

Следующий этап эволюции Блока, этап собственно символистский, связан, как известно, с годами создания сборника «Стихи о Прекрасной Даме» (1901—1902). Смена домашних и книжных воздействий неясными, но мощными импульсами, идущими от раскаленной атмосферы предреволюционных лет; глубокое и исполненное драматизма чувство к Л. Д. Менделеевой; наконец, овладевшие «всем существом» поэта (VII, 13) и художественно оформившие его эмоциональный порыв впечатления от мистической лирики Вл. Соловьева — все это резко изменило мир Блока, способствовало его художественному созреванию.

Начало 1900-х гг. — время первого острого размежевания «декадентов» и «мистиков» — сразу определило место Блока как «младшего» символиста, пламенно верящего в спасение, преображение материального «царства времени» вечной мистической Красотой:

<...> Явись ко мне без гнева,
Закатная, Таинственная Дева,
И завтра, и вчера огнем соедини (I, 110).

Блок 1900—1901 гг. биографически еще не связан ни с выступившими до него «идеалистами» «Северного вестника», ни с «соловьевцами» начала XX в. (А. Белый, Вяч. Иванов), ни с «декадентами» (Брюсов, Бальмонт, Добролюбов). Апогей мистических настроений — лето 1901 г. — был пережит Блоком в «одиноких восторгах». Только в 1902 г. он знакомится с Мережковскими и через семью Соловьевых постепенно протягивается связь к Андрею Белому. Однако внутренне Блок уже с начала нового века рвал связи с «бекетовской» культурой, ощущая себя — все острее — с «новым искусством», постоянно погружаясь в его переживание. Новое — позитивное — отношение молодого Блока к искусству «конца века» было, конечно, не итогом его воспитания в «бекетовском доме», а более или менее осознанным противостоянием культуре этого дома. Правда, благодарно отмеченная Блоком постоянная поддержка матери и бесконечная любовь всех Бекетовых к «Сашуре» (см. VII, 12) смягчали конфликт, но внутренне, в сознании членов семьи, он, конечно, существовал. Коллизия «отцов и детей», бурно пережитая многими символистами, Блоком воспринималась как конфликт с «дедами» (со «старыми»), что указывает на личное, сквозь призму домашних впечатлений, его осмысление. Есть у Блока и более общее (для него, почти не знавшего отца) противопоставление «отцов и детей»: «Нет у нас гения отеческого, зато с современностью очень соприкасаемся. Отцы громили нас <...> Страшна родителей кара. Позднее будет раскаянье. А того и не будет» (VII, 20).

«Старые» действительно оказывали сопротивление, хотя и очень тактичное и мягкое, «новому искусству». Достаточно указать на «тайный» смысл позднейшего введения теткой Блока, М. А. Бекетовой, композитора Панченко в дом юного поэта. Человек талантливый, стоявший на грани «старых» и «новых» художественных вкусов, он должен был, по мысли Бекетовой, противостоять декадентским влияниям Андрея Белого и симпатиям матери, жены поэта к «новому искусству»¹⁰⁵. Напомним также о гораздо более прямом

и резком отвержении декадентства в семье Менделеевых, о горячих спорах невесты Блока с ее матерью, кузинами¹⁰⁶, о насмешках Д. И. Менделеева¹⁰⁷ и т. д.

Итак, уже в ранней юности, у истоков творчества, вырастает типичное для Блока антиномичное отношение к окружающей его культурной реальности. Самое дорогое, близкое поэт должен покинуть во имя того, что представляется более ценным; но этот «уход» имеет смысл лишь до тех пор, пока поэт пронзен трагической любовью к покидаемому. Именно разрыв, «уход» (пусть пока что пережитый в сознании ярче, чем в реальных столкновениях со «старыми»), а не сосуществование «бекетовской» и символистской культур стал одной из важных психологических предпосылок раннего блоковского творчества (особенно после 1900 г.). Этот шаг — не только «падение». Он имел важный творческий и нравственный смысл, стал для поэта «начальной школой пути». Так же смело — но гораздо более осознанно — будет Блок впоследствии (в 1907—1908 гг. и после Октября) уходить от символистской культуры к «бекетовской» традиции, к демократизму и гуманизму XIX в.

К началу века относится первая попытка Блока критически осмыслить и оценить символизм.

Незавершенная статья Блока о русской поэзии (декабрь 1901 — январь 1902 г.), дошедшая до нас в составе его юношеского дневника, по концепции и методу не очень оригинальна (особенно заметны воздействия взглядов Вл. Соловьева и их преломлений у Д. С. Мережковского, З. Гиппиус, Р. Иванова-Разумника). Но место ее в эволюции Блока значительно. Здесь — исходная точка блоковского пути, то, с чего он начинал, от чего потом уходил и к чему опять возвращался, чтобы уйти снова.

Статья написана в бурно эмоциональном ключе, в том осознанно импрессионистическом стиле, подчеркивающим недоверие к *ratio*, который высоко ценил и пытался ввести в русскую критику Д. С. Мережковский, но который даже в первых ученических пробах Блока выглядит более подлинным и ярким, чем в работах самого Мережковского.

«Следующий очерк не содержит в себе чего-нибудь стройно-цельного. Это критика от наболевшей души, которая стремится защитить от современников белые и чистые святыни» (VII, 21), — определяет свои цели Блок. «Лирическая» стихия статьи соединяется с пламенной апологией символизма.

Символы, писал Мережковский, не «вчера́шнее изобретение парижской моды», а «возвращение к древнему, *вечному*, никогда не умиравшему *началу*»¹⁰⁸. Блок также считает символизм начала XX в. «современным *видоизменением вечного и живого начала*» (VII, 27), пишет о «цветах символизма всех веков, стран и народов» (VII, 23).

Искусство рассматривается (тоже в русле названной критической традиции) как явление духовной культуры, тесно связанное с человеческой историей, но и «вознесенное» над ней. Подобно Вл. Соловьеву и Мережковскому, Блок равно отрицает и «лживое государство», и «грубый либерализм» — «либеральную жандармерию», и буржуазный мир «великого зла века» — «статичной денежности» (VII, 25; ср. у Мережковского о грубом насилии над искусством «денежного варварства <...> власти капитала»¹⁰⁹). Злым силам

противопоставляются животворные начала «метафизики и мистики» (VII, 23). Борьба этих начал мыслится Блоком (как и автором книги «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы») в двух планах: как вечное духовное единоборство «бога и дьявола» (у Мережковского — «художественного идеализма» и «художественного материализма»¹¹⁰) и как его проявление в XIX в., предшествующее рождению «нового искусства», — как битва шестидесятнического «позитивизма» и «аристохрат-ов чувства и мысли», рыцарей «Истины, Добра и Красоты» (VII, 23). «На великую философскую борьбу» (ср. в «О причинах упадка...» о «великой <...> борьбе <...> двух диаметрально противоположных мирозерцаний»¹¹¹) «вышел гигант — Соловьев» и вслед за ним — «новое искусство» (VII, 23). Искусство здесь — тоже в духе названной традиции — рассматривается как отражение целостных мирозерцаний, соотносенных с философией («позитивизм» — «мистика»).

Истоки блоковского понимания культуры (исторические коллизии как отображение вечной борьбы в мире «идей») видны и в решении вопроса о собственно литературном генезисе символизма. Тут, однако, яснее та двойственность отношения к истории и искусству, которая составляет сущность миропонимания «соловьевцев». Сочетание платонического и пантеистического подхода порождает (то в плане эволюции, то в форме внутренних антиномий взглядов) у Соловьева отношение к земному миру либо как к «тяжелому сну»¹¹² псевдобытия, «теньям» и «откликам искаженным» истинного мира идей¹¹³, либо как к знакам тех же сущностей, но исполненным высшего смысла, воплощающим идеи в истории, а потому играющим и собственную великую роль — пути к окончательному «синтезу»¹¹⁴. «Младшие» символисты будут стремиться утвердить этот второй подход как основной, но постоянное возрождение платоновско-романтической антитезы «земного» и «небесного» — характерный спутник истории русского символизма.

Это же видим и в статье Блока. Ряд ее положений (например, об извечном противостоянии гения и «толпы», которая «может лишь бесноваться перед глухой стеной, скрывающей вечное и неумолимое божество» искусства, — VII, 26) носит безусловно романтический характер. Опосредованные прозой Мережковского отзвуки Ницше видны и в том, что Блок ищет причины возникновения символизма в возросшей «утонченности» чувств «избранных» (ср. отрывок: «Человек, утончась...» — VII, 26 — и мысль в «О причинах упадка...» о «расширении художественной впечатлительности»¹¹⁵ как об одной из главных черт «нового искусства»¹¹⁶). Блок закономерно подходит к мыслям о генетической связи символизма с романтизмом (через Тютчева — «романтика» и предшественника символистов одновременно).

Однако Блок (хотя, видимо, стихийно) ближе к пантеистической стороне соловьевства, чем Мережковский. Поэтому рядом с первой — и не ощущаясь, видимо, как противоречащая ей — развивается и иная точка зрения на генезис «нового искусства». Символизм — не столько продолжение, сколько преодоление романтизма, который предстает у Блока как мироощущение наивное, «старинное». «Неисправимый романтик» Тютчев (VII, 33) не увидел всех глубин мира, несмотря на гениальность поэтических прозрений, так как «оставил себе теплый угол <...> романтически спокойного и довольно низкого парения» (VII, 34). Идеал символизма, в отличие от романтического, не связан

только с «парением», «небом» — он прославляет и «земное»: «Все было ясно. „Передо мной кружится мгла“ И боли мимолетной не чуял. Но странно — однажды *проснулось что-то земное*, лодка стукнулась о берег <...> Далеко поет земля — близко слышится песня — и подступает к горлу» (VII, 22). Автоцитата из более раннего (20 сентября 1901 г.) стихотворения «Смотри — я отступаю в тень...» («Но предо мной кружится мгла, / Не чуя мимолетней боли...» — I, 125) позволяет Блоку отчетливо противопоставить «староромантическую» позицию, с которой земля — «юдоля», «мгла», а свет Души мира виден лишь «в бессмертии», и «подлинно символистскую», для которой «песня земли» — высокая ценность.

Пантеизм Блока — особой природы. Для него, видимо, малозначимо прямое восхождение к философским истокам мирозерцания (античность, Спиноза, Шеллинг); важную (но не основную) роль играет обращение к преломлениям пантеизма в работах Вл. Соловьева, а «соловьевства» — в статье Мережковского. Главное же для Блока — это (воспринятая как пантеистическая) традиция русской природоописательной и интимной лирики середины XIX в.: Ф. Тютчева, Вл. Соловьева, А. Фета, Я. Полонского. Отношение к Фету особенно показательное. Утверждению Мережковского: «Значение Фета несколько преувеличено»¹¹⁷ — противопоставляется восторг перед фетовской лирикой, непосредственно образно воплощающей «земное». Фет в финальных набросках статьи приравнен к Соловьеву (см. VII, 37).

Блок (как и многие символисты начала XX в.), воспринимая пантеизм сквозь призму соловьевского «синтеза» и нищезанятия «Северного вестника», придает ему привкус «принятия мира» и «оправдания зла». Мережковский и своей трилогией, и важной для Блока монографией «Толстой и Достоевский», и работами по истории искусства истолковывал гегельянско-соловьевское принятие мира человеческой истории в духе «теодицеи» Лейбница: «дьявольское», «антихристово» начало мира — перевернутое божественное, тайный его двойник (родство же двойников обнаружит лишь полнота «синтеза»). Блок принимает этот подход, говоря о двойственности творчества: «Дьявол уносит его [поэта], — и в нем находит он опрокинутого, искалеченного, — но все милее, — бога», — и делает отсюда «принимающий мир» вывод: «А если так, есть Бог <...> не в одном небе <...> а и в „весенней неге“ и в „женской любви“» (VII, 22). Но тогда источником современного искусства, пронизанного «метафизикой и мистикой», оказывается не только культура, утверждающая «вitanie среди нас <...> Бога, Рока, Духа» (VII, 23), но и извечно враждебные ей силы. Борьба с мистикой «французских революционеров, а гораздо позже и наших шестидесятников» (V, 23) манифестирует не только противостояние, но и глубинное единство врагов: «Источник <...> и мистицизма, и реализма — один: имя ему — Бог» (VII, 32). Поэтому реализм оказывается одним из источников «нового искусства», а будущее культуры — это «море, где враги станут друзьями» и «протянут друг другу руки с разных берегов постигнутой бездны» (VII, 29).

Синтезирующий подход к истории культуры определяет и сложное отношение Блока к «декадентству». Блок то оценивает его как часть «нового искусства» (ср. VII, 30—31), то резко противопоставляет декадентов символистам.

Конспектируя 30 сентября 1901 г. во время работы над статьей какое-то (известное лишь в передаче Блока)¹¹⁸ выступление Р. В. Иванова-Разумника, который подхватывает настроения круга Мережковских, Блок выделяет мысль, что «декадентство — явление субъективно-индивидуальное» и что «новое искусство» уже прошло стадию «декадентства»: «Настоящее декадентство <...> обречено на гибель» (З. к. 23, 24. Курсив Блока). В статье о русской поэзии Блок присоединяется к этой точке зрения, призывая отделять художников-мистиков от декадентов — «настоящих упадочников, дегенератов» (VII, 26).

Декадентов Блок обвиняет (впрочем, что очень любопытно, ни разу не назвав имен) в самоценном эстетстве и формализме, при которых «произведение теряет характер произведения искусства» (VII, 26).

Подлинный символизм для Блока был всегда, неизменно связан с поисками объективного идеала. Мистический идеал его панэстетичен: это — типичная для «младшего» символизма «нетленная красота в окружении веры и вера в окружении красоты» (VII, 36). Она-то и воплощается в современной поэзии: «Одним из наиболее ярких мистических созвездий выкатилась на синие глубины неба поэзии — Вечная Женственность» (VII, 35).

Не менее важен и другой лик Прекрасного — «золотой век». Символика «золотого века», лишь скрыто присутствующая в «Стихах о Прекрасной Даме», очень существенна для символистов начала XX в., особенно для Вяч. Иванова, Андрея Белого, но и для Минского, Мережковского, З. Гиппиус, Ф. Сологуба (ср. античные мотивы в «Мелком бесе»). В ней наиболее прямо отразилась мистико-утопическая (и мистико-«общественная») природа «соловьевства». Идеал «золотого века» характерно указывает на античные истоки современной культуры. Но он связан у символистов и с эсхатологическими чаяниями и надеждами на грядущее «царство Божие на земле» (ср. концовки трилогии Мережковского а также его книги «Толстой и Достоевский»). У Блока этот идеал порой окрашивается субъективистски и романтически (ср. о «мечте Золотого Века, быть может, никогда не существовавшего <...> и вполне недоступного толпе» — VII, 31). Однако Блок стремится «заземлить» образ в истории («Греция») и утвердить его как грядущую прекрасную цель — «страну, в которой нет „болезней“, печали и воздыхания» (VII, 31)¹¹⁹

Блоковская статья, вершина его символистской «ортодоксальности», — удобная точка отсчета для изучающих путь поэта. Часть высказанных в ней мыслей, по мере усвоения поэтом настроений революционной эпохи, утратит актуальность, а затем исчезнет из мировоззрения Блока (элитаризм, романтическое третирование «толпы»); часть останется жить, сложно трансформируясь (ср. пантеизм 1901—1902 гг. и позднейшее прославление «человека природы», народа; мечты о «золотом веке» и надежды «Ямбов» на «новый век» и т. д.). Но кое-что из настроений, отразившихся в незавершенном юношеском наброске, окажется кардинально важным для всех этапов становления Блока. Таков блоковский панэстетизм; но такова же и вера поэта, что идеал истинного искусства должен быть не «игрой воображения», а всегда чем-то «объективным» и всемирно значимым.

Но, разумеется, неизмеримо важнее поэзия Блока 1901—1902 гг. «Стихи о Прекрасной Даме» — одно из самых глубоких явлений символистского искусства в России и вместе с тем — произведение удивительной самобытности, в отечественной традиции по существу уникальное.

В многочисленных исследованиях как первого сборника Блока, так и цикла, посвященного Прекрасной Даме¹²⁰, господствуют три точки зрения. В одних работах выделяется напряженное ожидание полного обновления мира и лирического героя «бессмертной» любовью нисшедшей на землю Вечной Женственности. Вторая точка зрения акцентирует внимание на биографических реалиях и психологических предпосылках настроений «Стихов о Прекрасной Даме»¹²¹. Наконец, в большинстве современных работ констатируется (конечно же, справедливо) наличие в тексте обоих планов: «мифологического», космически универсального — и «реального», но их отношения обычно рассматриваются как взаимное противоречие. Однако новаторство «Стихов о Прекрасной Даме» для истории русского символизма и определенное этим новаторством их место в истории русской поэзии — как раз в обратном: в полной нераздельности всех планов стихотворений сборника¹²². Блок воплотил в живой ткани поэтического языка многое из того, что теоретически утверждали или даже поэтически декларировали другие символисты: он создал реальное поэтическое единство многопланового и «многоликого» образа-символа.

И «Стихи о Прекрасной Даме» в целом, и каждое стихотворение в отдельности не только допускают, но и непременно, с авторской точки зрения, подразумевают множественное прочтение. Они должны быть одновременно осознаны и как художественно точное отображение вполне «земных», реальных (даже имеющих прототипов) героев, их взаимоотношений, переплетений страстных эмоций и т. д., и как символистическое разворачивание космически универсального мифа о путях земного воплощения Души мира. При первом прочтении «Стихи о Прекрасной Даме» предстанут как собрание вполне самостоятельных, хотя и отличающихся удивительным единством эмоций и стиля, лирических стихотворений, при втором — в них раскроется единое повествование, а каждое стихотворение окажется его частью, соотносенной с целым и получающей от него глубинные смыслы.

Конечно, в сборнике могут быть выделены тексты, где господствуют мистические интерпретации изображаемого. Таково, например, знаменитое «Предчувствую Тебя. Года проходят мимо...» (4 июня 1901 г.). Здесь и эпиграф из Вл. Соловьева, и написания «Ты», «Тебя», и вынесенность действия в пространства «неба», «закатов» подчеркивают тему страстного ожидания земных воплощений Вечной Женственности и боязни того, что в миг воплощения «Она» «изменит облик», окажется во власти земного Хаоса. В других стихотворениях — и их довольно много, — напротив, заметнее связь с породившими их реальными событиями и настроениями (ср. «Не поймут бескорбные люди... 10 февраля 1902 г., где упоминания «масок, смехов в окне» и лирического «я», ожидающего «всю ночь, всю ночь — у окна!» — I, 167, почти точно воспроизводят ситуацию ожидания поэтом своей невесты, ушедшей на маскарад к Боткиным)¹²³. Однако, во-первых, ни в одном из названных (и подобных им) стихотворений господствующее истолкование не

является единственным. Мы ярко ощущаем в «Предчувствую Тебя...» жажду земной любви и возможность обращения текста к земной женщине, а в «Не поймут бескорбные люди...» — мотив рыцарского преклонения перед вознесенной над героем Дамой. Во-вторых, многие стихотворения в равной мере отнесены и к мистическим, и к реальным переживаниям.

Весна ли за окнами — розовая сонная?

Или это Ясная мне улыбается?

Или только мое сердце влюбленное? (I, 272)

В этих вопросах заключен как бы набор ответов, каждый из которых — безусловная часть единой истины. То, что происходит, — это и радостное биение влюбленного сердца, и приход розовой весны, и явление Той, кто, по словам Вл. Соловьева, «весну <...> приведет». Наконец, в-третьих, смыслы отдельных стихотворений интерферируют, проникая из одних текстов в другие. В результате психологические, любовные, пейзажные, мистические и мистико-утопические планы повествования неразрывно связаны. Любые прямо названные лица, предметы, события неизбежно оказываются и символическими «ознаменованиями» происходящего в иных «мирах». Космическое «знаменует» пейзажное и интимное, интимное — символ мистического, и т. д.

Таким образом, «Стихи о Прекрасной Даме» нельзя рассматривать только как произведение, «перерастающее» символизм. Напротив, во многом это *наиболее художественно адекватное* воплощение творческих устремлений «нового искусства» начала XX в. Ни частые указания на то, что Блок уклоняется от прямых отображений соловьевской утопии (идей преображения мира, а не только «я»), ни еще более распространенная мысль, что в конце «Стихов о Прекрасной Даме» вера в обновляющую мистическую любовь сменяется скепсисом и отчаянием, не могут поколебать высказанного.

Так, характерная для Блока 1901—1902 гг. холодноватая отдаленность от идей «мистической общественности» имеет множество причин. Будем помнить и то, что поэт в эти годы полностью погружен в «лирическое» (личное) и вполне стихийное переживание преображающей любви, затмившее для него все остальные планы соловьевской мистики, и то, что Блок как человек и поэт всегда целомудренно боялся точных отображений самого для него святого, что именно «главное» и было для него психологически табуированным. Следует отметить и то, что Блок начала XX в. действительно отличается большим (а не меньшим, как иногда считают) общественным индифферентизмом, чем, например, «петербургские мистики» этих лет. Для понимания блоковского пути, его *масштабов* важно помнить, что слова Блока по поводу студенческих волнений в письме отцу от 2 мая 1901 г.: «Настроение мое <...> отвлеченно и противно всяким страстям толпы» (VIII, 15) — сказаны в то время, когда был создан роман «Петр и Алексей» с его острой постановкой вопроса об исторической роли петровских реформ, интересом к религиозно-бунтарским движениям народных масс и т. д. Любопытно, что черты «общественно» утопические (в частности, образ элитарного союза избранных, открывающего пути общего преображения) у Блока появляются лишь в последних стихах цикла, по мере назревания революционной ситуации.

Но главное — в ином. Адекватное авторскому, восприятие «Стихов о Прекрасной Даме» требовало умения ощущать универсальные соответствия, отраженность «всего во всем», символическое единство преображения личности, общества и мирового универсума. Поэтому если в каком-то смысле отсутствие прямых мотивов мистически-«общественной» утопии у Блока 1901—1902 гг. весьма показательно, то в другом — оно *не* разрушает многоплановой символичности (в том числе и мистической утопии) «Стихов о Прекрасной Даме». А отраженное в «Стихах...» смутное чувство, что сущность точнее всего выражается языком символического намека, было наиболее реальным художественным воплощением символистского панэстетизма.

Не ограничивают символистской «ортодоксальности» «Стихов о Прекрасной Даме» и господствующие в последних разделах настроения резиньяции и романтической иронии, распространяющиеся на основу основ цикла — на веру в подлинность переживания лирического героя, в действительную святость и «мистическую реальность» являвшегося ему «лучезарного виденья». (Ср., например, предвосхищающее трагический скепсис драмы «Балаганчик», 1906, стихотворение «Все кричали у круглых столов...», 25 декабря 1902 г., и др.). Такие настроения — типичные для всего русского символизма колебания между «декадентским» (субъективистским и скептическим) и «символистским» (мистико-утопическим) взглядом на возможность земного воплощения Красоты. Но и в другом смысле символизм *внутри себя* заключал мысль о собственной гибели. Слова Блока:

Когда мы воздвигали здание,
Его паденье снилось нам (I, 172) —

с внутрисимволистской точки зрения *не только* пессимистичны. Органически близкое Блоку ощущение времени как циклического, как «вечных возвратов», заставляло видеть в гибели залог и символ грядущего возрождения. Для «Стихов о Прекрасной Даме», как и для Андрея Белого или Мережковского, действительно важна идея лжевоплощения (или — более «исторично» — «воплощения прежде времени», когда воплощается «небытие», дьявольский «хаос», — V, 79). Однако идея эта, окрашивая «Стихи...» в тона трагические, не выводит произведение из круга типично символистских страхов и надежд.

И все же основания увидеть в «Стихах о Прекрасной Даме» нечто, в символизм начала века не укладывающееся, как и заключенную в них возможность отхода от «соловьевства», существуют. Но заключаются они в ином. Значительно более последовательно и талантливо, чем другие «младшие символисты», Блок реализует пантеистическую, а не платоновско-романтическую трактовку «земного». Но именно эта яркость и полнота изображения «земных» чувств и породивших их коллизий, которая предполагалась неизбежной, но реально (в творчестве, например, Андрея Белого) оттеснялась мистическими абстракциями на задний план, и подводила «Стихи о Прекрасной Даме» к границам возможного для «соловьевца». В образах и коллизиях первого сборника Блока прояснялась возможность их «отпадения» от символистского и мифологического целого. «Земные» планы повествования соблазняли осмыслить их как единственное или же главное содержание произведения. Действительно, в строках:

Ухожу в розовеющий лес...

Ты забудешь меня, как простила (I, 192) —

и им подобных не только «наивный», но и профессиональный взгляд неохотно узнает коллизии взаимоотношений лирического «я» и Души мира, зато ярко ощущает теплоту «розовеющего леса» и грусть разлуки. И Блок действительно в дальнейшем будет реализовывать эти — пока еще во многом скрытые — возможности «земной» интерпретации изображаемого.

Это же можно сказать и о пронизывающем цикл ощущении близости великих перемен, «невиданных мятежей». Для Блока оно субъективно связано с эсхатологией «петербургских мистиков» и московских «аргонавтов», с апокалипсическими чаяниями «конца мира» и созидания «новой земли» и «нового неба». Еще интимней соединено оно с лирическими надеждами поэта (ср., например, его письма этих лет к невесте или письмо к З. Н. Гиппиус от 21 июля 1902 г.).

Но «эсхатология» Блока, очевидно, питается и иным — надеждами пред-революционных лет. Конечно, это же можно сказать и о Белом, и о Брюсове, и даже об общем пафосе журнала «Новый путь», однако и здесь глубоко пронизывающее поэта чувство близости «несказанно» нового придает его стихотворениям простую человеческую убедительность. В них живет ощущение, а не отвлеченная мысль о том, что «новый мир уже при дверях»:

Настежь ворота тяжелые!
Ветром пахнуло в окно!
Песни такие веселые
Не раздавались давно! (I, 127)

К нам прольется в двери келий
Светлая лазурь.
И полны заветной дрожью
Долгожданных лет,
Мы помчимся к бездорожью
В несказанный свет (I, 169).

Более того. Порой именно логическая невыраженность, неопределенность образов этого нового, «несказанного» мира, при эмоциональной яркости, обеспечивала широту их возможного восприятия. Не случайно З. Гиппиус в 1902—1905 гг. постоянно призывает Блока к «мистической сознательности», а Блок упорно уклоняется от программности, отстаивая свое право чисто интуитивного вживания в реальные знаки «несказанного». Последовательный интуитивизм раннего Блока был не только спонтанным проявлением его поэтической сущности. Он оказался и средством самозащиты от узкосимволистской программности и главное — тем поэтическим путем, на котором создаются образы, поддающиеся широкой интерпретации и лишенные определенности мистического догматизма (столь свойственного, например, обоим Мережковским). Поэтому и «новый мир», надеждами на который пронизаны «Стихи о Прекрасной Даме», оказывается у Блока живым миром красоты, любви и счастья.

И еще одна существенная и во многом выходящая из рамок «младшего» символизма особенность цикла. «Стихи о Прекрасной Даме» ведут нас пока еще не в широкий мир «Нечаянной Радости», где так «много людей и богов»

(II, 104), а в уединенный райский сад «первой любви», где живут только двое: лирический герой, «я», и объект его высокой любви, «ты», «Дева, Заря, Купина». «Уединенность» ранней лирики будет затем вполне сознательно преодолеваться Блоком. Но важно и другое: «лирические персонажи» уже в творчестве Блока 1901—1903 гг. обретают яркость и определенность не только как выразители каких-то эмоций, но и как тонко охарактеризованные поэтические индивидуальности (это, кстати, одно из существенных отличий Блока от импрессионизма любимого им Фета). Если в одних планах образы «Стихов о Прекрасной Даме» мифологически универсальны (Душа мира и поклоняющийся ей «бедный, тленный» — I, 164 — человек), то в других — они поражают тонкой нюансировкой чувств, психологической мотивированностью и почти дневниковой искренностью, «исповедальностью». Можно сказать, что условность «окружений» героев, мифологическая всеобщность, зачастую условность или незаземленность места действия (она частично снимается обаятельными образами среднерусской природы или городскими пейзажами цикла, но полностью не преодолевается) компенсируется живостью чувств и психологических образов их носителей:

Я долго ждал — ты вышла поздно,
Но в ожиданьи ожил дух,
Ложился сумрак, но бесслезно
Я напрягал и взор и слух.

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

Ты в белой вьюге, в снежном стоне
Опять волшебницей всплыла,
И в вечном свете, в вечном звоне
Церквей смешались купола (I, 143).

Эпизод встречи изображен так, что может быть истолкован либо мифологически или фантастически («волшебницей всплыла»), либо как метафора чувств, либо, наконец, как нуждающийся в биографическом комментарии. Но сами эмоции напряженного ожидания и бурной, все «смешивающей», головокружительной радости встречи, как и возникающий на скрещении чувств образ «я», наделены полной художественно-психологической реальностью и ни в каком ученом комментировании не нуждаются.

И здесь мы подходим к тому основному, что кардинально отделяет художественную позицию Блока от Вл. Соловьева и «соловьевцев». При всей устремленности Соловьева к показу земных, реальных, «воплощенных» обликов Души мира, образы «царицы» и лирического «я» у него зачастую лишены именно психологической индивидуализированности (ср. в особенности ранние стихотворения: «Вся в сияньи сегодня явилась...», «Прометей», «У царицы моей есть высокий дворец...»). Освоенная и Блоком мифологическая всеобщность ситуации у Соловьева дополняется ярким эмоциональным переживанием, но не живым образом носителей эмоций. Образ «царицы» вообще слабо поддается «заземлению», а лирический герой либо оказывается только носителем эмоции, а не «лирическим характером» (в этом смысле

Вл. Соловьев ближе к Фету), либо раскрывается ярко, но через поэтические декларации в жанре философской лирики.

На втором этапе своей поэтической эволюции, в так называемом «мартыновском» цикле начала 1890-х гг., Вл. Соловьев склонен особенно подчеркивать «земной» облик героини («Смеялось солнце над нами... «Вижу очи твои изумрудные...»), однако искомой многопланности образа он почти никогда не достигает: в стихотворении либо полностью побеждает «земное» — создается произведение интимно-лирическое, либо земное заметно блекнет. Образ же лирического «я» по-прежнему дается средствами философской лирики и, по существу, внепсихологичен.

Наконец, поздний Соловьев (конец 1890-х гг.) сознательно отказывается от поисков ценного в индивидуально-человеческом: реальность — лишь «грубая кора вещества», под которой герой учится «...осознать нетленную порфиру / И узнавать сиянье Божества» («Три свидания»). В самом же герое, наконец, ярко выступает индивидуальное (даже автобиографическое), но лишь затем, чтобы подчеркнуть романтической иронией повествования его «земной», анекдотически сниженный облик. В «высоких» же декларациях герой, как и прежде, — носитель поэтической мысли или чувства, но не «лирический характер».

У Блока, как видим, дело обстояло иначе. Различные планы лирического повествования на протяжении всего текста органически совмещены. Противопоставление это, конечно, легко объясняется разным масштабом поэтического дарования: великий поэт легко воплощает то, что лишь задумано его единомышленниками. Но, думается, дело не только в этом. Концепция поэтической личности и у Соловьева, и у Блока создается на скрещении романтических традиций и стремления их преодолеть, показав ценность человеческих переживаний в герое. Но Вл. Соловьев при этом более всего ориентирован на традиции Ренессанса (ср. его переводы из Данте и Петрарки, а также темы ренессансной культуры в философских работах Соловьева). Поэтому его лирический герой — в первую очередь человек как таковой. Блок же, хотя субъективно стремится к широчайшему культурному синтезу, создает героя более исторически конкретного, так как поэтической родиной Блока, его, по словам О. Мандельштама, «барсучьей норой», остается русская лирика XIX в. Индивидуализация поэтического переживания ведет его не только к импрессионизму Фета, но и к «лирическому характеру» Некрасова и некрасовской школы, а возможно (хотя четко выявится эта тенденция лишь позже), и к «исповедальности» толстовской прозы. Так оттесняемый «новым искусством» гуманизм ушедшего века неожиданно воскресает в структуре «лирического персонажа». Эстетически ценным оказывается не «земное как такое», а реальная человеческая личность.

Разумеется, художественные находки такого рода характерны не только для Блока. Стремление к самовыражению зачастую делало образы лирического «я» и у других символистов (Белый, Ф. Сологуб, отчасти Инн. Анненский и др.) внутренне едиными, и не случайно само оформление понятия «лирический герой» относится к символистской и постсимволистской эпохе. Но и в этом ряду (здесь не случайно господствуют художники, так или иначе сохранявшие связь с демократической культурой XIX в.) художественная

позиция Блока своеобразна: большинство символистов создали лишь глубоко индивидуальный образ лирического «я», однако замкнутого в «голубой тюрьме» бытия. Блок уже в «Стихах о Прекрасной Даме» создает высокий лирический образ-персонаж, выводящий поэта из мира субъекта. Никто из символистов не мог так ярко, лирически ощутить другого, «не-я», будь то «Дева, Заря, Купина», Россия зрелого Блока или «Двенадцать» и «Скифы».

Итак, Блок «Стихов о Прекрасной Даме» субъективно еще во власти «высокой» мистики «соловьевства». «Соблазны» реальности и искусства, повествующего о реальном, проистекали в цикле зачастую не от «измен» и «разочарований», а, напротив, из субъективной верности Блока «соловьевству», из того совершенства, с которым в «Стихах о Прекрасной Даме» отобразились панэстетические идеалы воплощенной Красоты и последовательно образное, исключаящее все абстракции, символично-мифологическое поэтическое мышление. Но существенную роль в создании столь уникального цикла сыграли и *глубинные*, порой в эти годы не осознававшиеся связи Блока с русской культурой XIX в., которые возникли задолго до обращения поэта к «новому искусству».

Распутья (1903—1906)

Следующий период становления Блока и новый этап его отношения к символизму — 1903—1906 гг. В это время становится заметной парадоксальность и самобытность блоковского пути. С одной стороны, именно теперь, в годы написания стихотворений, позднее образовавших цикл «Распутья», формирования текстов второго сборника Блока — «Нечаянная радость» (1907), создания трилогии лирических драм (1906), начинается действительный отход поэта от мистико-эстетического утопизма «соловьевства» — первый, но решительный шаг к будущей попытке разрыва с символизмом. С другой стороны, в эти же годы для Блока кончается время «одиноких восторгов». Его вводят в свой круг «мэтры» символизма: весной 1902 г. он знакомится с Мережковскими, в 1903 г. становится сотрудником «Нового пути». Блок — посетитель Религиозно-философских собраний; он ходит на знаменитые «среды» Вяч. Иванова и в годы первой русской революции испытывает чувство близости к нему и увлечение идеями «мистического анархизма». Поездка Блока в Москву в январе 1904 г. приводит к бурному сближению его с московскими символистами: с Брюсовым и особенно с кружком молодых московских поэтов — «аргонавтов» (А. Белый, С. Соловьев и др.); на 1903—1906 гг. падают также переписка, знакомство, начало, апогей и спад «мистической дружбы» с Андреем Белым. Наконец, март 1903 г. — время первой публикации блоковских стихов в «Новом пути», а конец 1904 г. — время выхода сборника «Стихи о Прекрасной Даме», в целом тепло встреченного символистской критикой.

Таким образом, Блок был восторженным адептом «нового искусства» в годы, когда имя его оставалось почти неизвестным в символистских кругах и неведомым читателям, а время «затухания мистических зорь» совпало с тем, что все большее число людей начало воспринимать Блока как яркого

и подающего надежды поэта-символиста. Эта ситуация породила сложные идеологические и психологические коллизии: мучительность для Блока связей с ведущими писателями-символистами, колеблющиеся оценки большинства из них и вместе с тем постоянное недовольство собой, мысли о себе как о «лжепророке» и остропротиворечивое отношение к своему неудержимо растущему охлаждению к «соловьевству».

Внутренне неоднородны и творческие поиски Блока-художника. Просыпающийся интерес к революционной современности, к «людям» и социальным проблемам действительно ставил вопрос о соотношении действительности и поэтического идеала Блока. Медленно зревшие ответы на этот вопрос не укладывались в рамки «старо»-декадентского «неприятя мира», однако реальные воплощения революции были достаточно не похожи и на «лучезарный взор» «Девы, Зари, Купины».

Предреволюционная и революционная действительность настойчиво и с разных сторон врывается в жизнь и творчество Блока. Его современник С. Бобров пишет: «Блок гораздо глубже своих собратьев по символизму пережил 1905 год». Отрывок из дневника М. А. Бекетовой (см. ЛН. Т. 92. Кн. 1) позволяет уточнить вопрос о сдвигах в мировоззрении Блока этого времени: «Сашура говорит о величии социализма и о падении декадентства в смысле ненужности. За общественность, за любовь к ближним».

Университетские волнения, впечатления от одиноких прогулок по «дьявольскому», но одновременно и манящему Петербургу, особенно — от его окраин, события 9 января, потрясшие всю страну и усиленные для Блока семейной драмой — участием его отца в расправах над революционерами, — все это определило кардинальные сдвиги в мирозерцании поэта. Роль мощного катализатора сыграли и новые литературные впечатления — прежде всего, от сборника Брюсова «Urbi et orbi». Брюсов указал Блоку, особенно после 1903 г., совершенно новые поэтические пути к изображению реальности, современных городских будней, современного человека.

Разнонаправленность напряженных поисков нового целостного взгляда на мир и невозможность — пока — разрыва с символизмом как целым проявились в колебаниях Блока между двумя различными, во многом противоположными формами эстетизированного мироощущения — «соловьевством» и «декадентством».

«Соловьевство» и «петербургская мистика» Мережковских критикуются за удаленность от жизни, догматизм. Это — «теория», которая «в основании безукоризненна», но «рассудочна» (VII, 67, 68). Летом 1903 г. Блок пишет А. В. Гиппиусу: «Мы с Вами <...> страшно загромодились тревожными теориями <...> Ваш термин „жизненность“ <...> возбудил желание прильнуть к нему. Надо бы подраться с „теориями“» (VIII, 62). Мистические «теории» противопоставляются «жизни» и «счастью» («Я жил среди „петербургских мистиков“, не слыхал о *счастье* в теории <...> весны веяли на меня, а не они» — VIII, 92), а также деятельности и борьбе («Все „отсозерцались“ <...> Все порываются делать» — VIII, 36). Но вместе с тем отрицание мистических «теорий» оказывается — пока — отрицанием «теорий» вообще, любых «догм» и оценок. И оно неизбежно ведет к «декадентскому» скепсису и «чистому» эстетизму.

Однако Блок в те же годы резко критикует и «декадентство» — как в русском символизме, так и в себе самом. «Начинаю совсем НЕ выносить декадентов» (VIII, 119); «Ненавижу свое декадентство и бичую его в окружающих» (VIII, 156) и т. д., — неустанно повторяет он. Мыслям о том, что мистические «теории» отжили свой век, соответствуют почти такие же высказывания о «декадентстве»: «О „декадентстве“ в последнее время (и давно уже) как-то нет помину» (март 1905 г.; VIII, 123). Блок отстраняется от декадентского аморализма (ср. в том же письме ироническое упоминание «гимназистов, отслуживших черные мессы») и эстетства (ср. там же о гимназистах, «говорящих на собраниях много и скучно о черных лилиях»). Но в 1903—1906 гг., в отличие от последующих этапов блоковской эволюции, отрицание «декадентства» зачастую означает попытку вернуться к утопии о спасающей мир Красоте.

Те же противоречия поисков — и в творчестве Блока. Блок цикла «Распутья», сборник «Нечаянная радость» неуклонно отходит от веры в «Прекрасную Даму», которая «отошла без возврата» (II, 7). Но пути его пока — это демонические «распутья», и «действительность», «повседневность», к которым приходит Блок «Пузырей земли» и «Города», — это царство inferнального, хаотического, злого («Город») или этически нейтрального («Пузыри земли»). Блок по отношению к этому царству зла не становится в позу романтического отвержения мира (характерную и для многих символистов 1890-х гг., например для Ф. Сологуба, и для таких символистов 1900-х гг., как Эллис или, по-иному, «нигилист» Инн. Анненский). Подобно «принимающим мир» «декадентам» Брюсову и Бальмонту и символисту, соединявшему «соловьевство» и «мистический анархизм», Вяч. Иванову, Блок упивается миром «земли». В земном Блока неотразимо притягивают его динамизм («Город в красные пределы...») и страстность, — то солнечная:

Солнцу, дерзкому солнцу, пробившему путь, —
Наши гимны, и песни, и сны — без числа!..

Золотая игла!

Исполинским лучом пораженная мгла!

Опаленным, сметенным, сожженным дотла —

Хвала! (II, 152) —

то «дионисийские» восторги петербургских ночей:

Пускай невинность из угла

Протяжно молит о пощаде!

<...>

Бегите все на зов! на лов!

На перекрестки улиц лунных!

Весь город полон голосов

Мужских — крикливых, женских — струнных! (II, 141)

Даже революция с таких позиций первоначально представляла (в духе Брюсова и Бальмонта) как веселый праздник разрушения и смерти:

Ведь никто не встретит старость —

Смерть летит из уст в уста...

Высоко пылает ярость,
Даль кровавая пуста...

Что же! громче будет скрежет,
Слаще боль и ярче смерть!

(«Шли на приступ. Прямо в грудь...» — II, 59)

Такие «жизненность» и «примирение с действительностью» в пределе ведут, как понимал Блок, к декадентской безоценочности или эстетизации зла. Неудивительно, что в 1903—1906 гг. Блок, в противовес этим настроениям, то упрямо пытается вернуться к эмоциям 1901—1902 гг. (ср. особенно стихотворения 1903 г., где со скепсисом часто соседствует «соловьевская» мистика), то хочет верить в грядущее повторение «мистических зорь» и пробуждение «спящей царевны» («Дали слепы, дни безгневны... 1904; финал «Ночной фиалки», 1905—1906), то «синтезирует» идеалы Души мира и революции («Ее прибытие», 1904; «Дева-Революции», 1906)¹²⁴.

Стихотворения, где нисхождение в мир Красоты отождествляется с сотворением царства всеобщего счастья:

Мы все, как дети, слепнем от света,
И сердце встало в избытке счастья.
<...>
И Дева-Свобода в дали несказанной
Открылась всем — не одним пророкам!
Так все мы — равные дети вселенной,
Любовники Счастья... (II, 320—321) —

особенно интересны. В них Блок стремится преодолеть «декадентский» этический релятивизм, прославить будущее как мир не только Красоты, но и Добра, справедливости («мы — равные дети вселенной»), Истины. Но попытки вернуться через опыт революции в непротиворечивый, «детский» мир «соловьевской» гармонии оказались несостоятельными. Процессы, происходившие в блоковском творчестве, были необратимыми, и если каждый «декадентский» ход поэтической мысли Блока вызывает у него рефлексии раскаяния, ощущения своей измены и неизбежности «возмездия», то каждая попытка «возврата» вызывает вспышки автоиронии.

Создается впечатление замкнутого круга колебаний между «соловьевством» как целостной системой взглядов («теорией») и декадентски импрессионистическим отрицанием любых «теорий» (или, что то же самое, брюсовским «всеприятием», «протеизмом»), между этической нормативностью эстетизированной веры и декадентской «безоценочностью» и даже апологией зла, между требованием «петербургских мистиков» и Андрея Белого создать искусство «теургическое» и апологией полной свободы творчества. Однако за кажущейся бесперспективностью колебаний вырисовывается основная линия пути.

Д. Е. Максимов убедительно показал, что эволюция Блока может быть представлена как смена целостных и имеющих символический характер «картин мира», в центре каждой из которых — образ, воплощающий представление об основном, субстанциональном начале мира. Для раннего Блока такое начало мира воплощалось в Вечной Женственности, для Блока «второго

тома» (периода первой русской революции) — в «символе-категории» «стихия»¹²⁵. Следует напомнить, что сама структура подобной картины мира отражала не только глубокую лиричность мировосприятия Блока, но и была проявлением типичной для символистского панэстетизма экспансии художественного в область мировоззрения.

Пафос «стихий» — основного начала бытия — свойствен был, конечно, не одному Блоку; это существенная черта символизма эпохи революции 1905 г., а для многих художников — и на протяжении всего творческого пути. В типично блоковском воплощении «стихий» — это начало внерассудочное, постигаемое интуитивно, повышено эмоциональное, связанное с предельным напряжением «страстей бытия», с красотой и неотрывным от нее динамизмом, энергией. Энергия эта обычно проявляется в разрушении, но и силы разрушающие, и возникающий от их действия «стихийный» мир — прекрасны (что определяет сущность революционной темы в творчестве Блока). Впрочем, «стихий» (особенно в первых произведениях о городе 1903—1904 гг.) живет и в городе (в мире истории), составляя его глубинную сущность, прорывающуюся сквозь внешнюю мертвую кору («Петр» — «Он спит, пока закат румян...»). Что касается такого важного для Блока вопроса, как оценка «стихий», то в течение 1903—1906 гг. заметно, как апология «стихий» (или — реже — отказ от оценок) вначале легко сочетается с показом ее нравственной релятивности и безжалостности по отношению к человеку («Обман» и др.), а затем все чаще основывается на представлении о «стихий» как универсальной (в том числе и нравственной) норме.

Среди стихотворений о «стихий» выделяются произведения революционной темы. «Стихия» здесь — образ более историчный, чем в интимной лирике Блока, но родственный ей. Это народные массы, вышедшие на улицы «из тьмы погребов» (II, 153), загадочные и непонятные (их речи — «слова незнакомых наречий» — II, 153). С ними у Блока сразу же связывается поэтическое представление о будущем: мир «стихий» — грядущее, быть может уже стучащееся в дверь:

Пусть заменят нас новые люди! (II, 153)

Вместе с тем «стихия» — *историческая* сила, которая должна прийти на смену современному миру; в «стихийничестве» революционной лирики закладываются идеи статей о народе и интеллигенции и «Песни Судьбы»:

Затопили нас волны времен,
И была наша участь — мгновенна (II, 154).

В стихотворении «Подымались из тьмы погребов...», написанном 10 сентября 1904 г., смена настоящего мира будущим, «стихийным» представлена как мирная, без борьбы:

Не стерг исступленный дракон,
Не пылала под нами геенна (II, 154).

Такой подход характерен для Блока кануна революции. Он виден и в «Барке жизни» (декабрь 1904 г.), и в революционной, но одновременно и мистико-утопической неоконченной поэме «Ее прибытие» (декабрь 1904 г.).

Однако с 1905 г. (вскоре после «кровавого воскресенья») образ «стихий» как народа существенно меняется. Теперь со «стихийей» связываются образы социальных катаклизмов, радостного разрушения, борьбы и гибели:

Шли на приступ. Прямо в грудь
Штык наточенный направлен.
<...>
Рядом пал, всплеснув руками,
И над ним сомкнулась рать.
Кто-то бьется под ногами,
Кто — не время вспоминать...
<...>
Что же ! громче будет скрежет,
Слаще боль и ярче смерть! (II, 59)

Соотношение современного «интеллигентского» и народного мира мыслится теперь как непримиримая борьба («Митинг», 10 октября 1906 г.). Революционная драма «Король на площади» (1906) резко противопоставляет иллюзиям созидания, «безумной», но «высокой мечте» (IV, 32) о строительстве как пути к счастью, единственно реальный путь в будущее — разрушение, гибель цивилизации. Предсказанная в начале драмы в разговоре трех «неизвестных» (революционеров-анархистов), эта гибель завершает произведение: «За картиной разрушения нет больше ни одного огня <...> *Ропот толпы усиливается и сливается с ропотом моря*» (VI, 60)¹²⁶. Одновременно с изживанием иллюзий мирного прихода нового образ «стихий» получает и свой законченный поэтический облик: стихийные катаклизмы природы (бури, вьюги, грозы) и катаклизмы социальные объединяются единой символикой (ср.: «ропот толпы» и «ропот моря»).

Блок не был, конечно, единственным поэтом-символистом, вырвавшимся на просторы реальности и революции. Революцию приветствовали и В. Брюсов, и К. Бальмонт, и Ф. Сологуб, и Вяч. Иванов, и — отчасти — Белый, и многие другие. Однако бурная импрессионистически-декламационная манера Бальмонта Блоку была чужда. Довольно далек он и от лирики высоко ценимого им (но в основном как прозаика) Ф. Сологуба — как в ее высоком, национально-патриотическом варианте, так и — особенно — в варианте сатирическом. Ближе всего ему стихотворения Андрея Белого. Но существенное воздействие на революционную поэзию Блока оказали лишь два поэта: Брюсов и после 1905 г. Вяч. Иванов. Здесь, при наличии известных точек соприкосновения, можно особенно легко заметить черты все растущей самобытности поэта.

Брюсов (в основном Брюсов «Tertia vigilia» и «Urbi et orbi») первоначально «заворожил» Блока широким введением в поэзию современной темы, урбанизмом, образами будничной реальности, быта, «простых людей». Именно в прошедшем «под знаком Брюсова» 1903 г. соответствующие образы все чаще появляются и у Блока¹²⁷. Революционная тема тоже первоначально является в «брюсовском» облике городской эсхатологии («Последний день»), мотивов грядущего разрушения современного общества. Убедительные параллели: «Конь Блед» — «Последний день», «Довольным» — «Сытые» и др. — не раз проводились исследователями. Д. Е. Максимов обратил внимание и на существенное отличие революционной лирики Блока: поэзия

Блока менее радикальна (уточняя эту мысль, скажем, что она правильна в основном для блоковского творчества 1903—1904 гг.), но более гуманна и человечна, чем брюсовская¹²⁸.

Брюсовские воздействия существенно изменили структуру лирики Блока — они помогли дополнить исконно блоковскую индивидуализированность «лирических персонажей» конкретностью, историзмом фона. Действие из Вечности и Бесконечности перенеслось в современный город (позже, уже вне тесных связей с Брюсовым, оно, не утрачивая исторической четкости, перенесется на просторы России). Появился и сразу стал играть активную художественную роль реальный бытовой «антураж». В дальнейшем — опять же уже безотносительно к Брюсову — лирический фон и «лирические персонажи» встанут в новую — причинно-следственную — связь, которая позволит говорить о сближении поэтики Блока с реалистической.

Родство с Вяч. Ивановым Блок ощущает особенно ярко в 1905 — начале 1907 г.

<...> наши души спели
В те дни один и тот же стих (III, 141), —

скажет он об этом чувстве позже. Блоку оказывается на какое-то время глубоко созвучным «дионисийство» Иванова, представление о ценности «страстей» — состояний, где утрачиваются границы между «я» и «не-я», личностью и миром, страданием и наслаждением, смертью и воскресением. «Дионисийские» представления Иванова были и для него самого, и для Блока ответом на вопрос о месте личного начала в революции, о «я» и народе. Пафос самоотдачи господствует в «солнечном цикле» Вяч. Иванова, где добровольное самосожжение — поэтический синоним распятия — символизирует эту новую связь личности и мира. Образы революции как очищающего огня прочно войдут в поэтическое сознание Блока («Пожар», статья «Михаил Александрович Бакунин» и др.), а жертвующий собой юный царь отзовется в стихотворении «Угар» и особенно — в судьбах лирического героя цикла (в первом издании — поэмы) «Снежная маска» (начало 1907 г.). Герой этот, как известно, сгорает «на снежном костре», одновременно оказываясь и «распятым на кресте» (II, 252).

Столь же существенным был для Блока 1905—1907 гг. интерес Вяч. Иванова к мифологии, отразившейся в блоковском творчестве обращением к русскому фольклору, архаическому мироощущению «языческой» Руси («Русь», «Поэзия заговоров и заклинаний»).

Но, разумеется, все эти воздействия на Блока 1903—1906 гг., зрелого поэта огромной силы, лишь способствовали становлению индивидуального облика его поэзии. Блок в эти годы подходит к наиболее органической особенности своей поздней лирики — созданию образов, одновременно отделенных от «я» и глубоко лирических, широко обобщенных и сохраняющих всю теплоту индивидуального бытия. Это особенно заметно в эволюции революционной и народной тем его творчества.

Образ народа как массы в стихотворениях 1904—1905 гг. сосуществует с образами людей из народа. Последние чаще всего связаны с социальной проблематикой, с мотивами бедности, униженности, страдания и гибели

(«Обман», «Легенда», «Повесть»). В этих стихотворениях гуманистическая традиция, прежде скрытая в глубинной структуре образа, выходит на поверхность, становится темой произведения. Здесь же особенно заметно и то, что Блок в годы первой русской революции все чаще обращается к традициям русской литературы XIX в.: Достоевского, Гоголя, позже — Л. Толстого. Под влиянием этих традиций образы «стихий» претерпевают еще одно существенное изменение: первоначально «стихия» наделялась по преимуществу эстетическими характеристиками (красота, динамизм, сила, героика народной массы или прекрасной «дочери народа») — теперь «стихийный мир» и его герои выступают и как объект сострадания, и как носители чувств человечности («Повесть», «Чердачный цикл» и др.).

Такая эволюция образов «стихий» связана с пониманием онтологии «стихий». В начале изучаемого периода, но сохраняясь даже до 1907 г., господствует «декадентское», субъективистское представление о «стихий» как «страстях души» или игре ума («Балаганчик»). Впрочем, чисто субъективистские решения чаще заменяются скептико-агностическими, иронией (лирическому герою «стихийно», но какова природа этого состояния — неясно; ср. знаменитую «Незнакомку», где Прекрасное, явившееся герою, — то пьяное видение, то подлинный идеал, зовущий в «очарованную даль» от пошлой реальности, то двусмысленный эпизод ресторанной жизни, и все эти восприятия «сквозят» одно в другом, не складываясь ни в какое окончательное истолкование происходящего). К концу 1906 г. стихийное начало понимается как объективно идеальное по природе, но, в отличие от Души мира, *уже теперь воплощенное* в действительности, яснее всего проявляющееся в природе, в исполненных страстей (в том числе и жертвенных страстей) «людях природы» («Прискакала дикой степью...») ¹²⁹, в катаклизмах социальной жизни (бунт в стихотворении «Пожар» и др.). В стихотворениях о революции и в финале драмы «Король на площади» ясно видна общая для символистов начала XX в. черта — «принятие мира» как принятие его динамизма, бунтарства, постоянного обновления.

Возврат в конце 1906 г. к ощущению объективности мира существенно меняет творчество Блока и его взгляды на искусство. В последних еще нет почти ничего, что выходило бы из рамок либо «соловьевства», либо «декадентства». Однако уже теперь прорезывается кардинальная черта воззрений позднего Блока: в каждой из этих систем он все настоятельнее выделяет то, что в той или иной степени может быть понято как «созвучное» реализму или по крайней мере не враждебное ему. В «соловьевстве» это объективность поэтического идеала, этическая нормативность (ср. так называемый чердачный цикл 1906 г., с его сочувствием голодной и холодной жизни бедняков, их униженности и горю, с его ориентацией на «Бедных людей» Достоевского и социальную прозу XIX в.). В «декадентстве» же Блока притягивает «реабилитация плоти» как мира не только природы и любви, но и исторической реальности, обыденной жизни, быта. Отсюда — осознанное смягчение оценок материализма (ср. запись от конца апреля 1904 г.: «Примирение с позитивистами? Всякие возможности» — 3. к. 63), позитивистской этики (запись от 14 августа 1903 г.: «Я не боюсь больше слов. Даже — „польза“ не страшна!» — 3. к., 54). В статьях «Поэзия заговоров и заклинаний» (октябрь 1906 г.) и

«Девушка розовой калитки и муравьиный царь» (ноябрь 1906 г.) идеал «земного» и «полезного» утверждается в первом случае как присущий народной культуре, во втором — как национально русский. Именно в народном искусстве осуществлен чаемый «синтез» красоты и пользы (V, 51). При всей связи этой точки зрения с традицией национально-романтического идеала, понятия «пользы» и нравственности (особенно во второй статье) слиты так тесно и рассмотрены так подробно, как никогда не рассматривались в символистской критике.

Меняется и отношение к реализму. Новый подход к искусству, формирующийся в эпоху «Нечаянной Радости», Блок уже в 1912 г. склонен называть «фантастическим (или мистическим) реализмом» (см.: VIII, 40, 46 и др.). Этот термин, восходящий, как известно, к Достоевскому, для Блока 1902—1904 гг. связан с отчетливым стремлением «синтезировать» искусство реальности и мистицизм, осознав первое как дающее тему (предмет изображения), а второй — указание на способ ее интерпретации. Стремление к «синтезу» разнообразных культурных традиций — черта эпохи, присущая значительно более широкому кругу явлений, чем поэтика символизма. Оно есть и у Л. Андреева, и у А. Толстого, и даже у И. Бунина и в конечном счете отображает характерную для искусства революционных эпох тенденцию выступить наследником всего, достигнутого человечеством. Предтечами этого метода Блок 1903—1906 гг. считал Гоголя и Достоевского. И хотя интерес к этим художникам не отделяет Блока от его окружения, Блоком-лириком более, чем другими символистами, Гоголь и Достоевский воспринимаются как учителя виденья реальности. Таким образом, начало критического отношения к обоим основным типам символистского сознания («чисто» эстетическому и эстетической утопии) у Блока совпадает с ростом тяготения к реализму XIX в. Не следует, однако, упрощать и опережать блоковский путь. Колебания и «синтезы» Блока в 1903—1906 гг. еще не противопоставляют его символизму. Они лишь подводят поэта к наиболее динамичным движениям внутри символизма — тем, которым суждено будет его разрушить.

1903—1906 годы — один из самых динамических периодов блоковской эволюции. Блок начинает путь пламенным приверженцем символизма, испытывает и преодолевает воздействия «петербургских мистиков» — круга Мережковских (1902—1903), Андрея Белого и «аргонавтов» (1903—1904), затем обращается к тем символистским произведениям, которые наиболее отчетливо связаны с настроениями предреволюционных лет — с «реальностью» (В. Брюсов) и с героическим пафосом жертвы (Вяч. Иванов). К концу периода Блок как бы «завершает круг» исканий *внутри символизма*. По крайней мере, после «Снежной маски» он никогда больше не находится «под знаком» творчества каких-то «мэтров» символизма. Его искания теперь связываются с устремлением от символизма — к Достоевскому, Л. Толстому, А. Стриндбергу и — в конце концов — к Пушкину. На этом пути и формируется Блок «третьего тома», художник, выявивший все лучшие творческие потенции символизма, выведший его на магистральные дороги русской культуры и в то же время решительно отказавшийся от всего, что мешало другим символистам выйти на эти дороги (элитарность, отвлеченность или камерность тематики, декадентский аморализм).

*«Новое искусство» и демократические традиции
(Блок и символизм в 1907—1909 годах)*

Следующий шаг в эволюции Блока, резко изменивший его отношение к символизму, — 1907-й — начало 1909 г., время создания статей о народе и интеллигенции, циклов «Вольные мысли» (лето 1907 г.), «Фаина» (1906—1908), драмы «Песня Судьбы» (1908). Новый взгляд Блока на мир исторически определен замедленной, но тем более глубокой и органичной реакцией на события революции 1905 г., внутренне же связан с интенсивным влиянием на поэта демократических идей и реалистической культурной традиции.

Так, хорошо известны и не раз привлекали внимание советских ученых высокая оценка Блоком ряда современных ему писателей-реалистов, особенно одиозного для символизма Горького¹³⁰, полемика из-за этой оценки с Д. С. Мережковским и Д. В. Filosoфовым, характерное стремление сотрудничать с писателями-«знаньевцами» и т. д. Но центральной все же оказывается ориентация на реализм XIX в.: на Гоголя¹³¹, Л. Толстого¹³², Достоевского¹³³ и других и на широкую традицию демократической и «народолюбивой» публицистики прошлого столетия — от толстовства, шестидесятничества и народничества до славянофилов и «почвенничества» (см.: [в наст. изд.]: «Блок и традиции русской демократической литературы»). Демократизм и реализм прошлого становятся для Блока той внешней по отношению к символизму точкой зрения, с которой он оценивает «новое искусство». «Для меня, — пишет он в статье «Вопросы, вопросы и вопросы» (ноябрь 1908 г.), — <...> гораздо вкуснее старая русская жвачка, чем новая, я думаю, что она гораздо питательнее; я совсем не „модернист“, чтобы питаться „воздухом и обещаниями“ современной литературы» (V, 339).

Вместе с тем позиция Блока сложна — и он сам это чувствует. Культура XIX в. для него — родная «по крови» «бекетовская» культура, культура «дедов». Но Блок постоянно ощущает (а возможно, и полемически преувеличивает) также свое родство с символистской культурой, свою «зараженность» ею. И потому точка зрения «старого» реализма, с которой поэт стремится сблизиться, — это для него именно «чужая», но *тем более ценная* социально-культурная позиция.

Более всего привлекает Блока в демократической и реалистической культуре XIX в. пафос «человека». Романтическая элитарность 1898—1902 гг. и живой интерес к национальным началам культуры в 1903—1906 гг. сменяются к концу 1906 г. напряженным вглядыванием в образ «маленького человека», завещанный реализмом XIX в. Блок пронзен демократическим ощущением исконно прекрасного в человеке. В статье «Горький о Мессине» (октябрь 1909 г.) и других он упоенно пишет, «как живуч, силен и благороден человек» (V, 381). Отсюда — размышления о необходимости самому стать человеком (ср. VIII, 161, 197 и др.) и столь важные образы «человека» в «Песне Судьбы» и позднейшей лирике.

Пафос «человека», чуждый, как правило, «самоценному» эстетизму «декадентов» (ср., впрочем, брюсовское: «Я люблю идеал Человека»¹³⁴), привле-

кал многих символистов 1900-х гг., воспринимаясь как завещанный Вл. Соловьевым:

Здесь, с природой в вечном споре,
Человека дух растет
И с бушующего моря
Небесам свой вызов шлет¹³⁵, —

и оказал влияние на Бальмонта (испытавшего также бесспорное воздействие М. Горького), Ю. Балтрушайтиса, В. Брюсова, А. Белого и др. Но апология Человека у символистов носила романтический характер: Человек, нищезанесенный герой-индивидуалист (Брюсов, Бальмонт) или жертвенный Агнец (Белый, Балтрушайтис), всегда был более или менее отчетливо противопоставлен мещанской массе. С другой стороны, попытки поставить на место Человека народ, дионисийски страстного носителя национальных «стихий», «хаоса» (Брюсов, особенно Вяч. Иванов), всегда отодвигали на задний план интерес к человеку из народа.

Блоковский пафос в 1907—1908 годах иной. Образ «маленького человека» в литературе XIX в. (и соответствующий термин демократической публицистики) включал для Блока две тенденции, символизму в целом чуждые: интерес к социальным проблемам и представление о «человечески прекрасном» как *присущем каждому*. В статье «О драме» (август — сентябрь 1907 г.) Блок как высокую заслугу Л. Андреева выделяет стремление подчеркнуть в герое «Жизни Человека» «заурядно-человеческое с тем же упорством, с каким Чернышевский подчеркивает заурядность Лопухова, Кирсанова, Веры Павловны» (V, 189). Живой, «теплый» демократизм «чердачного цикла» и многих позднейших произведений Блока внутри символизма сопоставим, пожалуй, лишь с трагическим гуманизмом Инн. Анненского и Ф. Сологуба. С этих позиций понятны горькие упреки символизму в отсутствии интереса к «маленькому человеку» и его красоте: «Реалисты исходят из думы, что мир огромен и что в нем цветет лицо человека — маленького и могучего <...> Мистики и символисты не любят этого — они плюют на „проклятые вопросы“, к сожалению» (20 апреля 1907 г.; З. к. 94).

Для Блока важна и демократическая «руссоистско-толстовская» антитеза исконного («естественного») в жизни и человеке как высокой нормы — и «цивилизации», истории как искажения естественно-прекрасного. Такое представление лежит в основе центральных антиномий блоковской публицистики этих лет: «стихия — культура», «народ — интеллигенция». Оно же определило в цикле «Вольные мысли» и поэтичность образов «людей из народа» (жокея, рабочих, «небранных и зеленоглазых финнов» (II, 306), матросов, финской девушки), и иронический показ мещанской интеллигенции («дачников», «гуляющих модников и франтов»), а также тему народа и интеллигенции в «Песне Судьбы».

Осознанная ориентация на реалистическую эстетику подводит поэта к поискам смысла и целей искусства *вне чисто эстетических*. Сама по себе такая постановка вопроса не была для символизма новой: с начала 1900-х гг. говорилось, как мы видели, о «сверхэстетических» (мистических, религиозно-«теургических», творчески пересоздающих мир и даже общественных) задачах искусства. Блок, однако, ставит вопрос так, как он «новым искус-

ством» еще не ставился. Статья «Три вопроса» (февраль 1908 г.) задает современным писателям «вопрос о необходимости и полезности художественных произведений» (V, 236). «Полезность», в терминологии, принятой в символистской публицистике, отождествлялась с позитивистской эстетикой и более или менее последовательно, явно или тайно, отвергалась. Блок сам с полной определенностью связывает свой пафос «полезности» с Л. Толстым и с писаревским «разрушением эстетики» (V, 261) — то есть с тем, что с первых дней становления «нового искусства» было главным объектом полемики. «Полезность» вызывает представление о долге писателя, его общественном «деле» и о национальной специфике русской культуры: «Для <...> нового дела есть богатая почва во всех областях русской жизни, русской общественности, русского искусства» (V, 259). Реализуется «полезность» искусства в его общественно важном содержании, в его правдивости («Всякую правду <...> мы примем с распростертыми объятиями <...> Правда никогда не забывается, она существенно нужна» — V, 278) и этическом пафосе (искусство не имеет права терять «критерии добра и зла» — V, 259). Наконец, в 1908 г., находясь в апогее демократических настроений, Блок объявляет, что подлинное искусство — искусство для народа («О театре»).

С этих позиций движение от XIX в. к символизму естественно представляется Блоку спадом, рядом невосполнимых духовных потерь, причем, в отличие от предшествующих лет, он отвергает не отдельные тенденции внутри «нового искусства» («декадентство», «мистический анархизм»), а символизм в целом. 25 сентября 1908 г. он пишет: «Не могу принять: ни двух бездн, Бога и дьявола, двух путей добра¹³⁶, — „две нити вместе свиты“ <...> ни теории познания (Белый), ни иронии (интеллигентский мистический анархизм), ни „всех гаваней“ (декадентство)» (З. к. 114—115). Но, отрицая и брюсовское «декадентство», прославляющее «все гавани», «и Господа, и дьявола»¹³⁷, и романтическую иронию, и «неприятие мира» у декадентов 1890-х гг. и у «мистических анархистов» (Вяч. Иванов, Г. Чулков), и неокантианский методологизм Белого («теория познания»), и чаяния синтеза у Мережковского («две бездны») и З. Гиппиус¹³⁸, Блок, по существу, критикует и себя, свое прошлое. Его критика стремится стать формой «исповедального искусства» (в смысле Л. Толстого) и тем самым, разрывая цепи направления, сблизиться с реалистической традицией.

Критика символизма начинается отвержением его философских основ — субъективизма и порожденного им этического релятивизма, «иронии» (отождествленной, как уже говорилось, с «мистическим анархизмом»), для которой «все равно <...> добро и зло, ясное небо и вонючая яма, Беатриче Данте и Недотыкомка Сологуба» («Ирония», ноябрь 1908 г.; V, 346). Но критика субъективизма имела в творчестве Блока давнюю традицию, восходя к неприятию «декадентства» начала 1900-х гг. Интереснее то, что религиозно-мистические направления символизма, органически связанные с традициями Вл. Соловьева, теперь решительно не удовлетворяют Блока. В статье «Литературные итоги 1907 года» (ноябрь — декабрь 1907 г.) Блок, говоря о посетителях «религиозно-философских собраний», этого детища Мережковских, иронически пишет об «образованных и ехидных интеллигентах, посевших в спорах о Христе и антихристе» (V, 210; намек на тематику Рели-

гиозно-философского общества и на трилогию Мережковского). Слово «мистик» уже в «Балаганчике» звучало для Блока иронически, отражая его острое разочарование в утопиях «соловьевства». Теперь Блок или отклоняется от размышлений о «воплощении идеала», или переводит их на практическую почву (ср. идеи театра для народа). Взгляд его устремлен не на «конец мира», а на драматические коллизии современной истории и ближайшего будущего.

Резко упрекает Блок символистов в антидемократичности и индивидуализме («Им нипочем, что столько нищих <...> Они под крылышком собственного „я“ — 3. к., 94), в эстетстве («У них свои цветники („Ор“»)»¹³⁹ — там же), устремлении к форме и чистой Красоте, игнорирующем пользу, долг. У символистов, пишет он в статье «Вечера искусств» (октябрь 1908 г.), «нет ореола общестственности», потому они «еще не имеют права считать себя потомками священной русской литературы» (V, 308). Итоговая мысль Блока — в том, что символизм в целом — синоним «интеллигентской» культуры, а реализм — народной: символисты «слишком культурны», реалисты же — «варвары» (3. к. 94). И Блок беспощадно объявляет символизм, независимо от субъективных намерений отдельных художников, реакционным: «Вечера нового искусства <...> становятся как бы ячейками общественной реакции» (V, 308).

Однако позиция, с которой Блок критикует «новое искусство», конечно, не может полностью отождествляться ни со «старым» демократизмом, ни с реалистической эстетикой. Многие в этой критике имеют иные истоки — славянофильские, «почвеннические» — и восходит к романтической эстетике. Так, Блок и в 1907—1908 гг. стоит на позициях антирационализма и интуитивизма: русская литература, считает он, «всегда <...> питала некоторую инстинктивную ненависть к сухому и строгому мышлению, стремилась переплеснуться через логику» («Народ и интеллигенция», ноябрь 1908 г. V, 320). Парадоксальность блоковской критики символизма (объективно всегда связанного с интуитивизмом) в том, что он упрекает «новое искусство» именно в «мистическом рационализме» и схоластике: «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! <...> Губителен яд этой правильности; тот, кто испробовал его, знает, как разлагающе действует он на живую жизнь.

Настоящий поэт не может помириться с этой ядовитой симметрией» («Письма о поэзии», август 1908 г.; V, 283). Истоки этой мысли — в критике Блоком «симметричности» идей Мережковского в 1903—1906 гг. Теперь, однако, она обернулась против символизма в целом.

С критикой символизма связаны и ведущие к культуре XIX в. представления Блока об искусстве как хранителе национальных начал жизни. Противопоставляя духовные начала России и Европы как начала цельности («синтеза») и раздробленности (аналитичности), интуитивизма и рационализма, веры и науки, героики и буржуазности (быт, практицизм и т. д.) и находя в модернизме рационалистическую «симметрию», «безгеройность», пассивность, Блок объявляет «новое искусство» чуждым духу русской культуры. Исходя во многом из идеалов и критериев романтической и постромантической эстетики, Блок приходит к критике «модернизма» как «западниче-

ского» искусства и апологии реализма как искусства подлинно национального: «Мечты о журнале с традициями добролюбовского „Современника“ <...> Дряньность „западнических“ кампаний („Весы“, мистический анархизм и т. п.) <...> Распроститься с „Весами“ Бойкот новой западной литературы» (12. IX. 1908; 3. к., 113).

Столь же сложно с точки зрения генезиса и соединения Блоком идеалов национальной самобытности и «пользы»: «Вопрос „зачем?“ — особенно русский вопрос» (V, 239); для «нового дела» в России есть «такая благодарная почва, как ни в одной стране» (II, 259). То же — в блоковских призывах к созданию героического искусства: мы на грани рождения новой национальной литературы «больших страстей и потрясающих событий» (V, 270), в которой «могут ближайшим образом возникнуть подлинные черты искомого героизма» (V, 273) и которая сменит «западный» по духу русский «модернизм», откуда «Метерлинк украл <...> героя» (V, 195). При этом искусство героическое сам Блок с полным основанием связывает с традициями романтизма, как пример его приводит *реалистическую* «Грозу» Островского, а аргументы в пользу искусства «больших страстей» зачастую черпает из *революционной литературы начала XX в.* (особенно горьковского типа).

Парадоксальность взглядов Блока особенно заметна там, где он критикует «новое искусство» с позиций символизма же. Так, на блоковские статьи 1907—1908 гг. (особенно о театре) оказали воздействие работы А. Белого и Вяч. Иванова об активной, «жизнетворческой», пересоздающей мир силе искусства. Именно искусство способно «превратить нашу жизнь в сплошной и никогда не бывалый праздник» (V, 254). Эти и аналогичные высказывания созвучны эстетическим утопиям символизма начала XX в.

Как видим, идеалы Блока генетически неоднородны: он критикует символизм то с позиций демократической публицистики и реалистической эстетики, то с романтически-славянофильских, а зачастую, покидая «точку зрения прошлого», и с позиций горьковских идеалов героического искусства или символистского «жизнестроения». Эта особенность мироощущения Блока 1907—1908 гг. определена стремительностью движения от «нового искусства» к освоению демократической культуры «дедов». В таких случаях внутри единой системы представлений зачастую оказываются сосуществующими идеи и вкусы, восходящие к разным этапам эволюции художника. Но дело и в другом — в том качественном своеобразии пути Блока, на которое обратил внимание Д. Е. Максимов и которое сам поэт определил как верность себе «через всю <...> неверность» (VIII, 201). Ряд основных, исходных предпосылок блоковской «картины мира», сформировавшихся в самом начале XX в. сохранили для него значение на всю жизнь. Оттесненные на задний план иронией и скепсисом 1903—1906 гг., но никогда полностью не исчезавшие, эти представления оживают всякий раз, когда Блок стремится подчеркнуть позитивную сторону своих воззрений. Это представления платоновского «двоемирия» о реальности «иных миров», восприятие любых явлений действительности как символов, мысли об объективном (вне «я» лежащем) поэтическом идеале как единственно ценном, об интуитивном постижении «иных миров» как наиболее глубоком, соловьевский идеал искомого бытия как «синтеза Истины, Добра и Красоты», символистское представление о Пре-

красном (или «вечно-женственном») как основе бытия. Блок и в 1907—1908 гг. считает, что «вера и воля <...> всякого художника покоится в лоне „вечно-женственного“» (V, 313), что природа искусства — платоновский «анамнесис»; он свободно истолковывает наиболее близкие ему реалистические образы, от гоголевских до толстовских, как символы, подчеркивает, что «жизнь — красота», и т. д.

В итоге блоковская «картина мира» в 1907—1908 гг., несмотря на крайнюю резкость критики символизма, в своих глубинных основах во многом остается символистской. Символизм же дает Блоку и способы соединения самых разнородных идей в единое целое. Это, с одной стороны, «синтезирующие» тенденции, вообще свойственные русской культуре начала XX в., с другой — высоко развитая символизмом культура нахождения глубинных «соответствий» между, казалось бы, совершенно различными жизненными и культурными явлениями. Чуждый рационалистическому оперированию мистическими схемами, характерному для Мережковского и З. Гиппиус, или риккертIANскому «методологизму» Андрея Белого, не обладая эрудицией Вяч. Иванова, Инн. Анненского или Брюсова и даже, видимо, не всегда точно помня близкие ему по духу высказывания Вл. Соловьева о «синтезе», Блок удивительно тонко выделяет то общее, что объективно присуще культуре позднего романтизма, реализму и «соловьевской» разновидности «нового искусства», — представление об искусстве как отображении внеличностных, объективных ценностей и идеалов. Это общее и становится основанием для сближения во многом противоположных традиций и идеалов («польза» и героика, гуманизм толстовского толка и требование национальных начал в искусстве, и т. д.). В 1907—1908 гг. Блоку-критику удалось избежать и мозаичности оценок, и обычной для символистской публицистики камерной и порой тяжеловесной учености. То, что казалось Андрею Белому или Мережковским «инфантильной» наивностью, оказалось внутренне спаянной, органической, хотя и весьма сложной по истокам системой.

Стройность воззрениям Блока придавало, в частности, то, что реалистические и символистские компоненты несли различные функции. Реалистические (и демократические) представления об искусстве отразились в требованиях к его *тематике* (социальность, быт, образ народа и «маленького человека» с соответствующей их оценкой) и *прагматике* (отрицание элитарности, ориентация на широкого, в идеале — народного читателя и зрителя, «полезность» искусства). Воздействия позднеромантических представлений и эстетики заметнее всего в размышлениях о необходимом для русского искусства *пафосе* и *стиле* (героика, отображение национальных начал в литературе). Наконец, символизму во взглядах Блока отводится, по существу, единственная, хотя и первостепенно важная, функция — быть «ключом» к многоплановому символическому истолкованию изображаемой действительности. Но в этом случае искусство, утверждаемое Блоком, оставаясь символистским, оказалось бы способным впитывать любые внесимволистские (в том числе реалистические) представления о мире и задачах художника.

Именно за такое искусство Блок и борется — в критике, лирике («Вольные мысли», «чердачный цикл») и драме («Песня Судьбы»). Не забудем, что резкая критика «интеллигенции» и «нового искусства» адресовалась той же

интеллигенции и художникам-символистам. Однако за два года борьбы с индивидуализмом и «модернизмом» пафос блоковских статей существенно изменился.

В начале размышлений о «народе и интеллигенции» (статья «О современной критике», конец 1907 г.) Блок надеется на «одно из очень характерных явлений нашей эпохи <...> — «встречу „реалистов“ и „символистов“» (V, 205). «Встреча» эта — путь к искомому культурному «синтезу»: «Реалисты тянутся к символизму, потому что они стосковались на равнинах русской действительности и жаждут тайны и красоты <...>

Символисты идут к реализму, потому что им опостылел спертый воздух „келий“, им хочется вольного воздуха, широкой деятельности, здоровой работы» (V, 206). «Синтез» понят как «встреча» интеллигенции и народа («В этом есть что-то родственное „хождению в народ“ русских интеллигентов») и явление специфически русское («движение русского символизма к реализму» обнажает «полное несходство его в этом отношении с западным» — V, 206—207). В его русле осмысливается Блоком и «уход» А. М. Добролюбова, и эволюция Мережковского, Минского, Бальмонта и Брюсова. И хотя Блок ясно видит, что «встреча» получается какая-то безрадостная, «холодная, вечерняя», он надеется, что «если это теперь так, то, может быть, потом будет иначе» (V, 206).

Первые же мечты о движении символизма к реализму встретили резкий отпор символистской и близкой к символизму критики, особенно Андрея Белого. Белый не без известных оснований упрекал Блока в упрощенном понимании путей «встречи»: «Слияние символизма с реализмом объясняет он [Блок], так сказать, по-домашнему: реалисты-де тянутся к символизму, потому что они возжаждали тайны, а символисты идут к реализму, потому что им опостылел „спертый воздух келий“ Просто и ясно»¹⁴⁰. Однако позиция самого Белого — чисто направленческая, внутрисимволистская, и он упрекает Блока, по существу, не в наивности веры в «синтез» реалистической и символистской культуры, а в желании преодолеть духовную и эстетическую ограниченность русского символизма.

В статье «Три вопроса» (февраль 1908 г.) Блок вновь, на этот раз более тонко, ставит вопрос о необходимости для символизма выйти из рамок «школы», обогатившись опытом реалистического искусства (любопытно, что вопрос о движении реалистов к символизму здесь больше не ставится). Определяя 1890-е гг., эпоху «старших символистов», как эпоху ответов на первый вопрос искусства — «как», «на вопрос о формах искусства» (V, 233), Блок оценивает эту ступень развития символизма в целом высоко (критерием оценки характерно становится непризнание «нового искусства» мещанским читателем). Постепенно, однако, новые формы искусства стали «общедоступными» штампами, и тогда (речь идет о «младосимволистском» периоде — начале 1900-х гг.) в борьбе с эпигонами символисты были вынуждены ответить на второй исконный вопрос искусства — «о содержании», о том, «что» имеется за душой у новейших художников» (V, 234). Однако и решение этого вопроса не спасло символизм от эпигонства и опошления. И тогда возник «третий, самый соблазнительный, самый опасный, но и самый русский вопрос: „зачем?“» (V, 236). «Вопрос пользы» может погубить слабого художника: он

ведет назад, к публицистической «идейности» Михайловского. Но истинный художник не убоится «синтеза»: «Он твердо пойдет по этому пути к той вершине, на которой <...> подают друг другу руки заклятые враги: *красота* и *польза*» (V, 237). Как видим, Блок еще надеется на внутреннее перерождение символизма: на преодоление элитарности, служение общенародному «делу», однако обновление «нового искусства» здесь отнесено в будущее.

Наконец, в статьях осени 1908 г. («Вечера „искусств“», «Вопросы, вопросы и вопросы») видно полное разочарование в символизме, мысли о его изжитости, «ненужности» (V, 305) и даже реакционности. Хотя «в декадентском общении было некогда много юношески (скорей — отрочески) трогательного» и «члены группы <...> были действительно когда-то связаны единством нежных утренних мечтаний», но, считает теперь Блок, все значение символизма было внутрикультурным и не имело для широкого читателя «ничего ни интересного, ни поучительного» (V, 341, 342), то есть он не был большим русским искусством. Во второй из этих статей Блок резко объявляет все «новое искусство» несуществующим: «Настоящей школы не было никогда. Это так же ясно, как то, что ее не будет» (V, 342).

Таков итог оценки символизма Блоком 1907—1908 гг., знаменательно напоминающий его оценку русской интеллигенции (ср.: «Стихия и культура», декабрь 1908 г.). Итог трагический — ибо Блок произносил приговор и себе, «интеллигенту» и «символисту», но и обращенный к будущему — ибо позиция Блока подготовила его творчество 1910-х гг. и периода Октября. Следует прибавить, что Блок оказывается в 1908 г. и в почти полной человеческой изоляции от большинства символистов (ожесточенная и субъективная критика Блока Белым, отход Блока от «мистических анархистов» и Вяч. Иванова). Только одобрительные рецензии лично далекого Блоку В. Брюсова да возобновление осенью 1908 г. (после более трех лет длившегося разрыва) контактов с Мережковскими (творчески поэту уже давно чуждыми) остаются тонкими нитями, соединяющими Блока с художниками «нового искусства». Эта психологическая ситуация также становится как бы «репетицией» той, которая сложится в послеоктябрьские годы. Перед этим, однако, Блоку было суждено пройти эпоху «возвратов» к символизму.

Литературная позиция Блока 1909—1911 годов

1909—1911 годы редко выделяются как особый этап эволюции Блока, однако для этого выделения есть и творческие, и идеологические, и биографические причины. Изменяются вновь и отношения Блока с символистами, и его оценка символизма.

Все более острое ощущение глухой реакции подготовило резкий слом настроений Блока¹⁴¹. К весне 1909 г. испытанные поэтом в 1907—1908 гг. подъем, вера в близость революции, стремление к общественной деятельности сменяются апатией, чувством безнадежности борьбы («Или надо совсем не жить в России, плюнуть в ее пьяную харю, или — изолироваться от *унижения* — политики, да и „общественности“ (партийности) <...> Пусть вешают, подлещы, и околевают в своих помоях» — 13 апреля 1909 г.; VIII, 281—282).

Ощущение «непробиваемости» ненавистной поэту реакции, максималистское разочарование в известных ему формах «общественности» (прежде всего символистских) и незнание иных ее форм породили новое умонастроение: миру реакции, капитализма, мещанства противопоставима лишь одна ценность — красота природы и искусства. 13 апреля 1909 г. Блок пишет матери о постановке «Трех сестер»: «Это — угол великого русского искусства, один из случайно сохранившихся, каким-то чудом не заплыванных углов моей пакостной, грязной, тупой и кровавой родины» (VIII, 281). Путешествие по Италии, «обжегшей» Блока искусством (VI, 134), усилило эту мысль: «Я теперь ничего и не могу воспринять, кроме искусства, неба и иногда моря <...> Европейская жизнь так же мерзка, как и русская» (VIII, 288). Отсюда — убеждение в праве художника служить лишь творчеству: «Я считаю теперь себя вправе умыть руки и заняться искусством» (VIII, 282).

Противопоставление реальности искусству:

Лишь в легком челноке искусства
От скуки мира уплывешь (III, 108) —

вновь сближает Блока в годы реакции с символистской эстетикой. «Эстетизм» Блока в 1909—1911 гг. противопоставлен не только идеям «нового „уничтожения эстетики“», развивавшимся им в 1907—1908 гг., но и эстетизированной мистике «Стихов о Прекрасной Даме» (теперь Блок по преимуществу говорит о земной красоте: природы, искусства, любви) и эстетизации «стихий» в годы революции (теперь апология хаоса сменяется пафосом гармонии). Новый ключевой символ бытия у Блока — возникающее в начале 1910-х гг. представление о мировой субстанции как «духе музыки» — прямо подчеркивает *эстетическую природу бытия* и мысль об искусстве как ее наиболее адекватном и глубоком отражении.

В статьях 1909—1911 гг. детально раскрывается та глубинная картина мира, которая в основах своих остается неизменной для Блока 1910-х годов, но в касающихся символизма выводах будет затем резко переосмыслена. Пока что «символизм» блоковского мироощущения совпадает с высокой оценкой русского символизма — позже вновь, как и в 1907—1908 гг., свяжется с его критикой.

В 1909—1911 гг. Блок постоянно возвращается к идее платоновского «двоемирия», превращенного в символистское «многомирие»: «Существует раскол между этим миром и „мирами иными“» (V, 427). «Те» миры «совершенно не похожи на этот мир», в них «нет причин и следствий, времени и пространства, плотского и бесплотного, и мирам этим нет числа» (V, 433). Реальность этих миров — духовная, и именно потому это «действительно реальные миры». Но мы живем «в полном соответствии мире» (V, 426): первичные, духовные «миры искусства», трансцендентные нашей земной действительности, не только «страшно влияют» на нее (V, 433), но и глубинно родственны ей («наши души — причастны Мировой» — V, 454).

Сущность бытия — Прекрасное. В несколько более поздней (конец 1912 г.) статье «Искусство и газета» Блок противопоставляет «красивое» как принадлежащее миру явлений (оно — «только блестящий покров, раскинутый над чем-то иным» — V, 473) и Прекрасное как «мир <...> сущностей» (V, 474).

Отношение красивого к Прекрасному эстетично по природе: это отношение «условного знака» (V, 473), символа к символизируемой субстанции.

Мир не просто прекрасен — он подобен искусству (точнее, конечно, земное искусство — глубинный аналог космического). Сущность и первооснову мира Блок — в духе романтиков, Ницше и статьи Андрея Белого «Формы искусства» — определяет как «самое совершенное из искусств» — музыку: «Музыка творит мир. Она есть духовное тело мира — *мысль* (текучая) мира», она «предшествует всему, что обуславливает» (З. к., 150). «Дух музыки» («мировой оркестр») определим и в терминах других искусств: мифа (см. статью «Рыцарь-монах», 13 декабря 1910 г.: V, 451, 454), поэзии, зодчества (ср. отождествление Бога и Зодчего — З. к., 150), хотя музыка и «трансцендентная», и как земное искусство обладает все же наивысшей ценностью. Признавая диалектическую («текущую») природу мира, Блок и ее определяет эстетически как *ритм* (см. V, 370—371).

«Музыкальность» — свойство не только мира сущностей, но и «соответственной» ему земной действительности. Здесь «музыкальность» оказывается главным критерием ценности явлений («Я <...> в конце концов должен *оглохнуть* *вовсе* ко всему, что не сопровождается музыкой» — З. к., 150—151). Высшее обвинение современной буржуазной цивилизации — обвинение в ее безмузыкальности (она характеризуется «полной потерей ритма» — З. к., 132; «музыка» покинула современный мир), высшие надежды тоже возлагаются на музыку («Те, кто исполнен музыкой, услышат вздох всеобщей души если не сегодня, то завтра» — V, 371).

Наиболее совершенное орудие познания мира, самый точный отзвук мировой «музыки» — искусство: для проникновения в сущность бытия «иных средств, кроме искусства, мы пока не имеем» (V, 424). Истинное искусство — голос в «мировом хоре»: «Художник — это тот, для кого мир прозрачен, кто <...> видит не один только первый план мира, но и то, что скрыто за ним <...> кто слушает мировой оркестр и вторит ему, не фальшивя» (V, 418). Поэтому художник для Блока всегда выше ученого и публициста (ср. статью «Мережковский»).

Искусство, считает Блок 1909—1910 гг., не только познает, но и организует мир: «Музыка (речь идет о музыке как «земном» искусстве. — З. М.) творит мир»: при ее слушанье в «ночное небытие начинает втекать и принимать свои формы — становиться космосом — дотоле бесформенный <...> хаос» (З. к., 150), причем «оформляет» мир искусство в целом, в том числе и его «формы» («Форма искусства есть образующий дух, творческий порядок» — З. к., 160). Отсюда — поэтические мифы об искусстве как нисхождении (в ад) и восхождении (к вершинам жизни): «Нисхождение под землю и восхождение на гору имеет много общих черт» с искусством (V, 404). Художник идет «по бесчисленным кругам Ада» — земной современной жизни, но, зная и «помня» (в смысле платоновского «анамнесиса») о Прекрасной сущности мира, он «может пройти, не погибнув», и привести других к «новому, чудесному», к «обетованной весне» (V, 433, 416, 420) будущего. Искусство преобразует мир, внося в него свою, более высокую, чем жизненная, гармонию: «Хорошим художником я признаю лишь того, кто из данного хаоса (а не в

нем и не *на* нем) (данное: психология — бесконечна, душа — безумна, воздух — черный) творит космос» (З. к. 160).

Такое осмысление природы и задач искусства — глубоко символистское. Построения Блока носят как бы обобщенно-«общесимволистский» характер — принадлежат «младшему» символизму как целому, а не тем или иным его ответвлениям. Блок перекликается в ценностной градации искусств с ранним Андреем Белым («Формы искусства»), в платоновском «двоемирии» — со всеми «младшими символистами», особенно с Вяч. Ивановым, в идеях об «оформлении» жизни искусством — с Вяч. Ивановым (искусство как средство пересоздания мира) и даже с «эстетом» Брюсовым (искусство как придание форм бесформенной действительности; роль формальных компонентов в поэзии).

Блок в 1909—1911 гг., как и в ранней молодости, наиболее значительным из направлений современного искусства объявляет символизм, противопоставляя его «наивному» реализму: «Солнце наивного реализма закатилось; 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). Сопоставляя современных «бытовиков», вроде П. П. Гнедича, и символистов, Блок убежденно утверждает преимущество последних («Противоречия» — январь 1910 г.). В известной статье «О современном состоянии русского символизма» (март — апрель 1910 г.) Блок, солидаризируясь с докладом Вяч. Иванова «Заветы символизма», детально описывает историю направления, безоговорочно причисляя к нему и себя. Символизм для Блока — опять «школа» (V, 426), история которой представляется ему культурно значимой и отнюдь не исчерпанной: «Мы <...> прошли известную часть своего пути и стоим перед новыми задачами» (V, 425). История символизма мифологизируется Блоком в духе формирующегося в его поэтическом сознании «мифа о пути».

Рассматривая, как и Вяч. Иванов (а Иванов следовал мифопоэтическим представлениям Вл. Соловьева), путь русских символистов в образах-категориях «триады», Блок утверждал изначальность пророческой миссии символизма: «В первой юности нам было дано неложное обетование» (V, 435). Символист периода «тезы» — «обладатель клада», «теург», наделенный «тайным знанием» о мире (V, 426, 427). Он связан с самой сущностью «иных», «еще неизвестных миров» — с Душой мира и «пребывает» «в лазури Чьего-то лучезарного взора», получая из «иных» миров средство борьбы с земным хаосом — «золотой меч».

Но русские символисты не вынесли своего одинокого счастья, встречи с небесной Лучезарностью. Они возжелали немедленного *воплощения идеала в мире*, «преждевременно потребовав чуда» (V, 435). В «период антитезы» они сошли в мир, — но не предсказывать подлинное чудо грядущего перевоплощения земного в Прекрасное, как «пророки», а лишь воспевать земное, «данное», красивое — как «поэты» (V, 433). Измена Прекрасному не прошла даром: «воплощение» оказалось ложным, воплощенный преждевременно идеал «изменил облик». Он — не Душа мира, а лишь напоминающая ее «мертвая кукла», «незнакомка» — творение авторской (а не высшей!) воли, «создание искусства» (V, 428—430). Искусство своей волей дало жизнь этому

«призраку», но сущность его осталась призрачной — земной, а не истинной — небесной. «Иные миры» отомстили за преждевременность воплощения «мятежом лиловых миров» — земных стихий, страстей, «только красивых» и губительных (V, 431, 433).

Выход из душевной опустошенности символистов, променявших небесный идеал на «куклу» наличной действительности, — в возврате к высоким внеличностным ценностям: «При таком положении дела и возникают вопросы о проклятии искусства, о „возвращении к жизни“, об „общественном служении“, о церкви, о „народе и интеллигенции“ Это <...> явление, конечно лежащее в пределах символизма, ибо это искание утраченного золотого меча, который вновь пронзит хаос, организует и усмирит бушующие лиловые миры» (V, 431). «Синтез», однако, не в простом возвращении к «первой любви» (V, 435). Символисты должны вернуться к идеалу обогащенными в Аду земных скитаний, отвергнув прежнее одиночество, поняв, что «тайна», данная художнику, — не его личная, а «всемирная» (V, 427). Цель такого искусства будущего прежняя: борьба с земным злом, искание утраченного «золотого меча», долженствующего «пронзить хаос»; но теперь ясны и опасности пути: воплотиться должен подлинный (а не «измененный», подменный) и «всемирный» (а не индивидуально-субъективный) идеал. Соотнося свои идеи «жизнестроения» с Вяч. Ивановым, Блок предупреждает против «декадентского» (характерного для периода «антитезы») их истолкования. Образы искусства опасно «преждевременно» воплощать в жизнь. Необходимо отделять искусство, как средство воплощения идеала, и художника, как воплощающего идеал в искусстве, от длительного и мучительного пути *воплощения Прекрасного в жизнь*. Художник должен знать, «чего стоит смешение искусства с жизнью, и оставаться в жизни простым человеком» (V, 436). Искусство — «подвиг», долг, «ученичество», цель которых — служение людям: «Нам должно быть памятно и дорого паломничество Синьорелли, который, придя на склоне лет в чужое скалистое Орвьето, смиренно попросил у граждан позволить ему расписать новую капеллу» (V, 436).

Несмотря на отразившийся в статье отчетливо символистский характер блоковской «картины мира», она сильно отличается от миропонимания раннего Блока. Один из основных мотивов статьи — преодоление «одиночества», элитарности, индивидуализма. Творчество художника, по Блоку, не определено эпохой (как было бы в реалистической концепции искусства), но обусловлено теми же космически универсальными законами бытия, что и история его Родины: «В период этих исканий оценивается по существу русская революция <...> и ее все исторические, экономические и т. п. частичные причины получают свою высшую санкцию <...> революция совершилась 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. Как сорвалось что-то в нас, так сорвалось оно и в России <...> И сама Россия в лучах этой новой <...> гражданственности оказалась нашей собственной душой» (V, 431). Заключительная формула этого отрывка могла быть истолкована как субъективистское уподобление истории душе художника, что и сделал Мережковский в фельетоне «Балаган и трагедия»¹⁴².

Отвечая на упреки в «сатанинской гордости», Блок подчеркнул, что речь идет именно о единстве судеб писателя и Родины: «Что особенно самоуверенного в том, что писатель, верующий в свое призвание <...> сопоставляет себя со своей родиной, полагая, что болеет ее болезнями, страдает ее страданиями» (V, 443). Мысли о связи писателя с жизненной «почвой» («писатель может жить, только питаясь брожением своей среды», — V, 370), Родиной, историей очень важны. Утверждая противопоставленность бездушной цивилизации искусству («Современная жизнь есть кощунство перед искусством, современное искусство — кощунство перед жизнью» — З. к. 132), Блок вместе с тем говорит о служении людям как конечной цели искусства.

При сопоставлении взглядов Блока 1909—1911 гг. и периода статей о народе и интеллигенции выявляется любопытная закономерность. Общее понимание природы мира («платонизирующее» и эстетизированное), отношений искусства и действительности у Блока остается почти неизменным. Меняются представления о теме искусства, о способах постижения «миров иных» и земного воплощения идеала. В 1909—1911 гг. понимание темы символизма у Блока одновременно и сужается (из него исключаются «политика», «быт», «современность»), и частично расширяется (входят темы истории, искусства, диалектической сложности жизни и т. д.). Сужаются и представления о путях воплощения эстетического идеала. Однако как целостная система блоковская «картина мира» даже и в годы столыпинской реакции сохраняет потенциальную готовность вновь наполниться духом «современности», «социальности» и борьбы. Эта возможность реализуется в его творчестве периода общественного подъема — в 1910-х гг.

Блок и кризис русского символизма (1912—1917 годы)

К концу 1911 г. взгляды Блока вновь существенно изменяются. Ощущение начавшегося общественного подъема («В прошлом году, — отмечает он 1 января 1913 г., — рабочее движение усилилось в восемь раз сравнительно с 1911-м. Общие размеры движения достигают <...> 1906 г. и всё растут» — VII, 201) возрождает — отныне не покидающую поэта — уверенность в близости «неслыханных перемен» (III, 306): «Были в России „кровь, топор и красный петух“ <...> а потом опять будут <...> Есть Россия, которая, вырвавшись из одной революции, жадно смотрит в глаза другой, может быть, более страшной» (V, 486). Это чувство, сочетаясь с полным отвержением современного государственного и социального строя, формирует мироощущение, которое приведет Блока к Октябрю.

Во взглядах Блока по-прежнему выделяются пласты относительно стабильные и бурно меняющиеся. Наиболее устойчивы общие контуры миропонимания: сочетание «двоемирия», мыслей о земном мире как «условном знаке» «иных миров» (V, 473) с символистской идеей эстетической природы бытия (земное — «только покров, и за этим покровом сквозит Прекрасное» — V, 474).

Вместе с тем начиная с 1909—1910 гг. у Блока, как мы видели, возникает — однако завершает формирование в 1910-х гг. — диалектическое представление о мировом универсуме. Соловьевскому: «Все, кружась, исчезает во мгле, /

Неподвижно лишь солнце любви», столь важному для Блока «Стихов о Прекрасной Даме», а также хаосу «стихий» в творчестве периода «антитезы» теперь противопоставляется мысль поэта о «духе музыки», как начале не только подвижном, но и *вечно создающем новые формы*. Теперь, таким образом, история человечества (как и «соответственный» ей «путь» отдельного человека) не антитеза, а аналог общего «пути мира», точнее — и космические «взрывы страстей», и человечество, и нация, и личность отображают в своем становлении общее движение «духа музыки». *Все* в действительности — даже самое «безмузыкальное» — «тайно» соответствует каким-то сторонам или фазам становления «духа музыки». В итоге идеи эстетизированного платонизма и пантеизма у Блока 1910-х гг. соединяются с особым образом понятым историзмом, с представлением о нерасторжимой связи личности и эпохи. Это делает мироощущение позднего Блока типологически близким гегельянству¹⁴³, его диалектике и тому особому историзму, который предполагает «примирение с действительностью» как особую форму «умаления» личности перед объективными законами Истории, воплощающими становящийся Мировой дух.

Разумеется, сходство это — лишь частичное. Рационализму Гегеля у Блока противопоставляется интуитивизм: История — не становление Идеи, а развертывание «мифа о мире»; носитель идеала — не государство, а те или иные стихийные и массовые силы, сам же идеал — абсолютное воплощение не разума, а Прекрасного. Гегельянское: «Все действительное разумно, все разумное действительно» — в «вольном переводе» на язык блоковских представлений могло бы звучать только как: «Все действительное прекрасно, все Прекрасное — действительно» (ср.: «Да, знаю я, что в тайне — мир прекрасен» — III, 140; «Мир — прекрасен, как всегда» — III, 344; и т. д.).

Такое мировосприятие определяет поэтику позднего творчества Блока и его взгляды. «В сущности, Блок, — пишет Д. Е. Максимов, — <...> *теоретически* оставлял для себя из всей сложной конкретной поэтики символистской литературы главным образом лишь общий принцип — символизацию, проектирование в малые объемы больших смыслов». Этот принцип, по мнению Блока, в такой же мере лежал в основе всякого искусства, в том числе и реалистического¹⁴⁴.

У Блока 1910-х гг. выявлена национально-русская традиция *истолкования гегельянства как основы реалистической эстетики*. Конечно, речь идет лишь об отдельных точках соприкосновения блоковского творчества и реалистической традиции. Понимание реального как символа духовной субстанции, интуитивизм, панэстетизм, универсальный символизм и «мифологизм» — все это реализму XIX в. чуждо. Однако представления Блока 1910-х гг. о том, что «ubi vita, ibi poesia» (то есть признание *всех* тем человеческой истории, быта, психологии и т. д. достойными искусства), что «реальные», жизненные воплощения «духа музыки», его беспрестанное обновление в Истории перво-степенно важны для искусства и отражаются в нем, — глубоко родственны реалистической эстетике. Блок стремится создавать произведения, связанные с символизмом, но свободно варьирующие, «синтезирующие» разнообразные традиции и в значительной степени опирающиеся на реализм. Таково все его творчество 1910-х гг.

Признание действительности эстетически ценной (ибо она играет свою ничем не заменимую роль в «мировом мифе») ведет к важному выводу: на нынешнем этапе пути «духа музыки» главные черты его воплощаются именно в человеческом — историческом, социальном, психологическом. Поэтому «мистические» образы в современном искусстве могут даже извратить подлинно мистический смысл изображаемого. «Нет, в теперешнем моем состоянии <...> я не умею и не имею права говорить *больше*, чем о человеческом. Моя тема — совсем не „Крест и Роза“ — этим я не овладею», а «судьба человеческая», — записывает Блок 1 декабря 1912 г., работая над драмой «Роза и Крест» (VII, 186). Символическое миропонимание для него теперь — углубленное понимание смысла реальных событий. «Одним из главных моих „вдохновений“ была *честность*, т. е. желание не провратиться „*мистически*“ Так, чтобы все можно было объяснить психологически, „просто“ События идут как в жизни, и если они приобретают *иной* смысл, символический, значит, я сумел углубиться в них», — пишет Блок в 1916 г. о поэтике «Розы и Креста» (З. к., 285).

«Человеческое» господствует и в «Розе и Кресте», и в поэмах «Соловьиный сад» и «Возмездие», и в грандиозной «трилогии лирики», под знаком которой Блок стремится осмыслить и оформить все свое поэтическое наследие в трехтомном «Собрании стихотворений» («Мусaget», 1911—1912). И если глубинный смысл земного мифологичен, то это — «миф о человеке», «трилогия вочеловечения».

«Трилогия лирики» Блока, как он назвал свое «Собрание стихотворений» (I, 559), — это, конечно, не просто собрание наиболее, с авторской позиции, значимых стихов, создающих картину его творческого пути. Нет, это единое произведение, где творческий путь осмыслен как история лирического «я», а в ней постоянно подчеркиваются «соответствия» с «обычной» историей «современного человека», современного мира, России, человечества, наконец, «мирового духа».

Поэтическая генерализация значений образов в «трилогии» идет по двум линиям. С одной стороны, лирический герой и «ты» в лирике Блока живут «как все», в их неповторимо-личном отражено социально, исторически и национально характерное — «типическое», в терминах реалистической эстетики. С другой стороны, история «я» и «ты» «соответственна» истории мира в целом и в каких-то его частях, то есть оказывается их символом. Блок, осмысливая все свое поэтическое творчество как единый символический текст (миф) и воплощая это осмысление в структуре «лирической трилогии», выступает не только как символист, но, пожалуй, и как художник, наиболее полно воплотивший задачи, которые лишь теоретически ставил перед собой «реалистический символизм» (Вяч. Иванов). Никто из символистов не смог создать из своей лирики такого грандиозного «мифа о пути», выйти из мира индивидуального во всеобщий, пройти «от символа к мифу». Вместе с тем блоковская «трилогия вочеловечения» включает реалистический (типизирующий) способ художественной генерализации лишь как один из таких способов, соседствующий с символистской (универсализирующей и мифологизирующей) интерпретацией.

Ставил ли подобные задачи символизм в целом? В критике и теоретических работах, особенно 1900—1910-х гг., — безусловно да. (Здесь в первую очередь

отметим как наиболее объективно близкие Блоку концепции Вяч. Иванова.) Однако позиция Блока-художника совершенно особая. Не говоря уже о символистской лирике, насквозь пронзенной романтической идеей неповторимости «я», даже проза и драма символизма, порой ориентированные на отображение целостного «мифа о мире», *существенно отличаются* и общей «картиной мира», и своим строением от зрелого творчества Блока. Проследим основные из этих различий.

Символизм давал одну из двух интерпретаций «земли» и «человека». Это, с одной стороны, типично романтическое осмысление «земного» как антитезы «небесного» или (в субъективистско-солипсическом варианте) как антипода мира лирического «я». Эта линия реализуется либо как полное игнорирование «суецильных дел мирских» («Стихи о Прекрасной Даме», первые сборники стихов Вяч. Иванова, лирика Ю. Балтрушайтиса и др.), либо как «бодлерианское» изображение земных «цветов зла», — то исполненное своеобразного трагического гуманизма (Изн. Анненский, Ф. Сологуб), то связанное с эстетизацией зла (ранний Брюсов). В таких произведениях роль «земного» резко ограничена, четко и однозначно предопределена, чего совсем нет у Блока 1910-х гг.

Вторая, младосимволистская поэтическая концепция земного вырасталала из идей «синтеза», превращенных в оправдание не только «земли», но — особенно у «петербургских мистиков» — и земного зла. Хотя, в отличие от «декадентов», «петербургские мистики» принимали зло не как таковое, а как стадию становления мира и ипостась добра, «исторически» и ограничительно, однако, как мы знаем, отношение к ним Блока уже в начале века было сложным. В целом «реабилитация плоти» близка пафосу блоковского творчества 1910-х гг. (о чем еще придется говорить), однако отличается от него ослабленностью или почти полным отсутствием нравственных критериев оценки «земного». Д. Мережковский эпохи «Христа и Антихриста» склонен *все* земное «принять» (ср. у Бальмонта: «Мир должен быть оправдан весь, / Чтоб можно было жить!»¹⁴⁵), как З. Гиппиус или Ф. Сологуб в своей поэзии 1890-х гг. отвергали *все* «злое земное житье» (Ф. Сологуб), принимая лишь то, «чего нет на свете» (З. Гиппиус). Для Блока *этический* критерий оценки изображаемого приобретет в 1910-х гг. особое значение.

«Сюжет» блоковской «трилогии вочеловечения» (то есть трехтомного «Собрания стихотворений», рассмотренного как единый квазиповествовательный текст) сам поэт определил как путь лирического героя от изначальной гармонии, «мгновения слишком яркого света» — через «болотистый лес» земной действительности с ее «отчаянием, проклятьями, „возмездием“», но и с «земной красотой», с «первыми восторгами книги Бытия» — к «рождению человека „общественного“, художника, мужественно глядящего в лицо миру» (VIII, 344).

Роль «земного» в обобщенно-«мифологическом» аспекте «лирической трилогии» двойная. Во-первых, «земное», «человеческое» — этап становления лирического «я» (и «мирового духа»), связанный с утратой изначальной гармонии, «синего берега рая» (III, 55) и «низвержением» лирического «я» (и «героини» блоковской лирики) на землю. Здесь «земное» — наличная, сегодняшняя действительность, во всем ее «зле» — но и в красоте, силе, воплощенности. Так воспринимал земной мир Блок «Нечаянной радости» и «Снежной маски» (1907). Это восприятие, близкое к символистской «реабии-

литации плоти», с позиции «трилогии» как целого (то есть с позиций Блока 1910-х гг.) не отрицается, но существенно дополняется: упоение таким бытием — измена «Высокому», которое герой променял на «просто красивое» и демонически-злое.

Был я беден, слаб и мал.
Но Великий неких тайна
Мне до времени открылась,
Я Высокое познал.

Недостойный раб, сокровищ,
Мне врученных, не храня

<...>

Я пошел во вражий стан

<...>

Ослепительные очи

Повлекли меня в туман (III, 83) —

так изображает «путь на землю» Блок 1912 г. Герой, идущий этим путем, — «падший ангел» (III, 83), отступник Прекрасного.

Но трилогия знает и иное, собственно блоковское, «земное», иное «человеческое», связанное с воплощением идеала в любви и природе («Арфы и скрипки», 1908—1916), искусстве («Итальянские стихи», получившие в контексте «трилогии» новое звучание), в жизни Родины («Родина», 1907—1916), в полнокровном разливе страстей («Кармен», 1914; позже присоединено к «третьему тому» лирики), наконец, в героике «боя» за будущее («На поле Куликовом», «Ямбы», 1907—1914).

«Воплощенное» для символизма соловьевской ориентации чаще всего было (как и у раннего Блока) либо ипостасью нисшедшего в мир Божественного (Прекрасная Дама, «Райская мать» Вяч. Иванова, Богородица Сологуба и т. д.), либо условным знаком воплощения как такового (Земной храм Ю. Балтрушайтиса — абстрактный символ сотворения «Божьего мира» на земле), либо «псевдовоплощением небытия», «дьявольского», «падшего» («Ты — иная, немая, безлика» Блока, «Лжехристос» Белого, «Не знаю, Кто» Вл. Пяста — и т. д. и т. п.). Во всех этих случаях собственно человеческое в образах фактически почти не подчеркнуто, или же оно оказывается лишь внешней оболочкой, сквозь которую сквозит подлинная («небесная» или «инфернальная») сущность изображаемого. Для показа же собственно человеческого не как злого или страдающего решающую роль играют образы неоднозначные, двойственные, связанные с неполным воплощением идеала. Таков, например, светлый мир «Мелкого беса» — «странная» любовь Людмилы Рутимовой и мальчика-гимназиста Саши Пыльникова. «Воплощение» здесь (как, например, и в «Петре и Алексее» Мережковского) еще не окончательное, а опять-таки лишь его «предвестие» и символ. Один из самых тонких и ранимых «романтиков символизма», Сологуб спешит отделить авторской иронией то воплощение светлого, которое может произойти «здесь и теперь» — «над буднями уездной крапивы» (Блок, V, 127), — от Окончательного и вряд ли «здесь» возможного.

Иначе решается эта тема у Блока 1910-х гг. Генерализирующий, мифологический пласт его творчества (особенно лирики и поэмы «Возмездие»)

говорит о *подлинном*, имеющем универсальный и окончательный смысл воплощении Прекрасного в мире, причем это Прекрасное — именно Человеческое (трехтомник лирики — «трилогия вочеловечения»). Человеческое и Человек в трилогии поэтому не символы «чего-то иного», не знаки (или знаки лишь в силу словесной природы образов) и не «личины», а, напротив, глубинное, «тайное» значение таких образов, как «я», «мы», «рыцарь» и даже «Христос», то, что сквозит за буднями повседневности: не земная «маска», а сущность, «Лик». Это — поневоле условное название одного из главных действующих лиц «мирового мифа» (то есть поэтической картины мира позднего Блока), такой же универсальной, но «живой» сущности, как Вечная Женственность или Хаос.

Блок 1910-х гг. существенно видоизменяет концепции «богочеловечества», создавая собственный «миф о Человеке», «миф о человеческой истории». Человеку здесь отводится особая, несоизмеримая с философией и лирикой Вл. Соловьева¹⁴⁶, роль.

«Миф о Человеке» у Блока имеет сложнейший генезис. Он осмыслен в образах фольклора («царевич», спасающий «царевну»), Ветхого Завета (путь к Земле Обетованной), Евангелия (поэтическая синонимичность образов лирического «я», Человека и Христа, опирающаяся на евангельское: «Ессе homo»), Апокалипсиса, средневековой рыцарской литературы («рыцарь»), Вагнера, но и в образах «маленького человека» и в героической традиции романтизма XIX и начала XX в. «Падший ангел» — Человек, который когда-то «небо знал» (II, 183), но «пал» на землю, — оказывается в «страшном мире» земного «*inferno*». Познав земные «восторги» и падения, подойдя к краю «унижения», «обнищания» и гибели, герой «лирической трилогии» должен стать мужественным — активным действующим лицом «мифа об Истории». Именно Человек — участник героического «вечного боя» за Россию — «Новую Америку», «рыцарь», освобождающий «пленную царевну» (Душу мира, «тоскующую в объятиях Хаоса» — земного зла), тот, кто должен победить «страшный мир», принести в жизнь новую Радость — не «счастье» «уединенного сознания», пережитое когда-то «в раю», а «творческий восторг» (III, 144) Новой Жизни — жизни всеобщей.

Сочетание конкретно-исторического и мифологического пластов повествования, их объединенность «мифом о человеке», «мифом об истории» еще заметнее в драме «Роза и Крест» и поэме «Возмездие», где преодоление «лиризма» (субъективизма, индивидуализма) подсказано и закреплено жанром. Работая над «Розой и Крестом», Блок, как показывают его собственные письма, дневники и записные книжки и подтверждает скрупулезное исследование В. М. Жирмунского¹⁴⁷, детально изучал быт и культуру изображаемой эпохи, ее социальные отношения; стремился он и к углубленно-психологическим характеристикам героев. Значения «реальных» пластов произведения, соотнесенных с историей, не равнозначны. Одни (быт, политика) связываются только с первым планом повествования, с его *color locale*, другие (социальные отношения, психология героев) воспринимаются как более стабильные, имеющие отношение к человеку и к человеческому обществу как таковому. Они легко мифологизируются, становятся обобщающими символами человеческого бытия. Поясняя в связи с предполагавшейся постановкой драмы в МХТ

смысл пьесы, Блок постоянно соотносит социальные коллизии эпохи и кризиса феодализма и крестьянских войн с современностью (см. IV, 195; так же анализирует Блок социальные коллизии пьесы Грильпарцера «Праматерь» в предисловии к переводу пьесы). Как вечные рассматривает Блок и характеры персонажей. Таким образом, для пьесы оказывается необходимым воспроизведение разных сторон действительности, но одни играют роль «индивидуализации» повествования, подчеркивая его неповторимость, другие выделяют в нем общее, одновременно выступающее и как «типическое» и как «мифологическое», вечное в изображаемом.

На фоне так понятой действительности и разворачивается важнейший для Блока «миф о человеке» (Блок не раз подчеркивал, что тема драмы — не мистическая, а связанная с «судьбой *человеческой*», — см. VII, 186). Все персонажи характеризуются относительно главного критерия — человечности. Гаэтан, гениальный лирик, обреченный, однако, на эстетическое созерцание, в чем-то, может быть, и «больше человека» (его песни имеют огромную власть над людьми), но он — не человек (в блоковском значении слова), ибо не герой, не тот, кто может совершить подвиг. «Приземленные» персонажи пьесы (Арчимбаут, Алиса, Алискан), а также не реализовавшая дремлющих в ней высоких потенциалов Изора — это те, кто по тем или иным причинам «меньше человека». «Человек» — и он же «герой» — Бертран, как неоднократно подчеркивал Блок. В понятия «человек» и «человечность» входят неудачливость, страдание и одновременно высокое мужество, спокойная жертвенность, готовность к гибели. Человек — *носитель этического и героического начала*.

Эта поэтическая концепция во многом полемична. Она противостоит ницшеанскому идеалу *сверхчеловека* (герой — тот, кто совершает подвиг, — у Блока в первую очередь Человек, его отношение к миру — нравственно, хотя именно поэтому он стихийно оказывается ближе всего к Прекрасному — к пониманию того Зова, который слышен в песне Гаэтана). Блоковское мироощущение оказывается в известном плане и антисимволистским: понимая Прекрасное как основу мироустройства, пьеса утверждает в человеческой, социальной жизни, пока лишь нащупывающей пути к Красоте, главенство этики.

Полемичен (в чем-то здесь можно говорить об автополемике) и образ Изоры. Красавица, в порывах которой сквозят черты «вечно женственного», она не в состоянии не только «мир спасти», но и понять смысл песни Гаэтана: всем своим мечтам она предпочла пошлую реальность ухаживаний Алискана. В реальном, сегодняшнем мире красота Изоры — не Прекрасное, а «только красивое» (ср. V, 473), путь же к Прекрасному (и к будущему) связан не с «женским», а с «мужским» — этико-героическим — началом.

Близкую концепцию человеческого и структуру образов находим и в «полной революционных предчувствий» (III, 295) поэме «Возмездие». Здесь еще больше конкретно-исторического, бытового, автобиографически точного. Первая глава в особенности строится так, что позволяет истолковать характеры героев как реалистические — определенные эпохой и историей: повествование о «дворянской семье», живущей «под петербургским небом», не может быть понято вне эпохи, ее механических (путь пехоты) и героических (собрание народовольцев) проявлений.

Но такое истолкование будет и правильным, и неполным. «Эпоха», по Блоку, — не примарное начало жизни. Она, как и персонажи, сама производна от высших, «музыкальных» начал бытия. Чем меньше «музыки» в ходе истории, тем больше «среды», «быта», «нравов». Чем громче звучит мазурка исторического «возмездия», тем эфемернее быт. «Сын» гибнет, уйдя из мира «уютов» и так и не увидев Нового. А сын Сына (о котором Блок пишет во вступлении к неоконченной поэме) вообще дан вне «быта»: дитя дворянина и польской крестьянки, он живет, заброшенный в «широких польских клеверных полях» (III, 299), слушая «музыку» Природы и Истории. Ему-то, быть может, и суждено совершить подвиг Возмездия за искалеченные «страшным миром» судьбы людей.

Такое понимание Человеческого, резко отличаясь от концепций Вл. Соловьева и тем более от символистского «соловьевства», во многом ведет к известным нам традициям — демократическому («руссонистско-толстовскому») утверждению исконной ценности человека, дополненному героической тональностью русской культуры начала XX в. — ее верой в мощь и силу Человека. Сложность генезиса отражена и в типично блоковской попытке объединить генерализирующе символистское и конкретно-историческое понимание действительности, создав «миф — об Истории», мифопоэтическую картину не неподвижного или циклически повторяющегося, а меняющегося, «растущего» мира¹⁴⁸.

Мифопоэтический облик блоковской «картины мира», ее неполная переводимость на язык логики, научных концепций человека и истории — черта символистского художественного метода с его представлением об искусстве (символе, мифе) как наиболее глубоком отображении действительности. Но на языке символизма Блок говорит о том, о чем символизм никогда не говорил с такой ясностью.

К столь же чуждым символистской практике последствиям вело Блока типичное для символизма представление о безграничности значений символа и мифа. В блоковском творчестве 1910-х гг. действительно (а не декларативно) активны все аспекты изображаемого — от универсально мифологического до исторически и национально «типического» и лирически-неповторимого. Мифологический аспект изображаемого подчеркивается многочисленными отсылками к фольклору и «мифам» мировой культуры (цитатами, мифологемами, уподоблениями и т. д. и т. п.), а также включением в «трилогию» текстов нарративного типа, повествующих о пути героя («Идут часы, и дни, и годы... «Как свершилось, как случилось?...»). Но этот план значений возникает как бы *за текстом* большинства стихотворений, за их непосредственным лиризмом и завораживающей музыкальностью. неповторимое личное звучание блоковской лирики поддерживается и его установкой на «дневниковость» и «исповедальность» — под явным влиянием Л. Толстого (ср. такие подциклы, так «Черная кровь», «Жизнь моего приятеля» и др.). Эти личные аспекты блоковской лирики настолько самоочевидны, что порой заслоняют и от читателей, и от исследователей другие ее поэтические смыслы. Разумеется, при создании лирических произведений за каждым из них стояло свое живое переживание. «Мифологическое», как и в «Стихах о Прекрасной Даме», возникает в силу уникальной (даже для лирики) верности Блока

определенному кругу чувств и объективной логики его эволюции, осознаваемой позже — при формировании циклов и затем «трилогии лирики». Конечно, осмысление своего пути как имеющего *общее значение* оказывает влияние на позднее блоковское творчество, но столь же очевидно, что не стихи подготавливаются под художественно конструируемую «идею пути», а «идея» вырастает из самоосмысления стихийной эволюции.

Но если переход от уникального к всеобщему — характерная черта символистской поэтики, то роль «среднего» пласта значений — исторических, социальных и национальных аспектов блоковского творчества — резко отделяет Блока от большинства символистов. Пожалуй, только у Ф. Сологуба, Инн. Анненского и Ал. Ремизова ощущение реального, способность оценить его роль в искусстве хоть частично близки Блоку. Но и у этих авторов «реальное» не пронизано столь последовательно токами историзма и социальности.

В поэтике зрелого Блока существенную роль играют разнообразные реалии. Реалии не только делают творчество исторически и социально конкретным («Город» Блока — всегда Петербург начала XX в., в его природоописаниях дышит Россия, «страшный мир» неотделим от ощущения духа столыпинской реакции, и т. д.). Блока 1910-х гг. не покидает ощущение, что быт, история и современность, именно во всей их конкретности, отображают становление «мирового мифа» и что *вне знания исторически конкретного, как и вне всякой «первой реальности»*, невозможно проникнуть в тайны бытия. Отсюда постоянные мысли о роли конкретных и живых деталей в искусстве: «Люблю в „Онегине“, чтоб сжалось сердце от крепостного права¹⁴⁹. Люблю деревянный квадратный чан для собирания дождевой воды на крыше над аптечкой возле Plaza de Toros в Севилье (Музыкальная драма — «Кармен»). Меня не развлекают, а мне помогают мелочи (кресла, уюты, вещи) в чеховских пьесах <...>

Очень люблю *психологию* — в театре. И вообще чтобы было питательно» (З. к., 214). «Питательны», жизненно важны для искусства, конечно, не разрозненные «самоценные» детали. Блок по-прежнему полностью отрицает натурализм: он «вне искусства» (там же). Но подлинное углубление в смысл бытия возможно *только как осмысление реально данного*: лишь так в искусстве «может мелькнуть кому-нибудь <...> большее» (VII, 186). Отличия позднего блоковского творчества от символизма в смысле отношения к «первой реальности» кардинальны. И дело не только в том новом качестве, которое придает этому творчеству обилие исторических, бытовых, психологических и других «заземляющих» деталей, но и в их функции. Для большинства символистов преодоление мировоззренческого «лиризма» (индивидуализма) и отход от лирики к прозе и драме в той или иной степени всегда обнажали «конструктивность» замысла (творческий процесс представлял как движение от общей идеи к ярко расцветивающим ее «игровым» и зачастую условным деталям). У Блока 1910-х гг. движение *от* факта к его обобщенному восприятию шло в том же направлении, что у реалистов XIX в., хотя носило иной, символистский характер (не логического обобщения, а мифологизации действительности). В итоге если ряд критических высказываний Блока (в статьях, письмах, дневниках и т. д.) совпадал с положениями символистской критики, а творческий метод прозы, поэмы и драмы мог — в той или иной степени,

но никогда полностью — сближаться с символистским (ср. исторические произведения Мережковского, прозу Белого 1910-х гг., «Мелкий бес», автобиографические поэмы: «Старинные октавы» Мережковского, «Поэму в тонах» Вл. Пяста, позднее «Младенчество» Вяч. Иванова, отчасти — «Первое свидание» Андрея Белого и др.), то лирики, столь глубоко пронизанной историзмом, символизм никогда не создавал.

Еще дальше блоковское творчество 1910-х гг. от символизма в понимании целей искусства. Исходя из общесимволистской панэстетической картины мира, Блок приходит к двойственной оценке соотношения искусства и действительности. С одной стороны, одноприродность мировой субстанции («музыки») и искусства делает искусство, в глазах Блока, более близким к Прекрасной сущности бытия, чем внеэстетическая действительность. «Жизнь, — пишет он матери из Бретани 2 августа (н. ст.) 1911 г., — разумеется, как везде, убога и жалка настолько же, насколько пышно ее можно описать и нарисовать (то есть — вечное торжество искусства)» (VIII, 357). Однако такое торжество не кажется теперь Блоку полным и естественно — в порядке символистского «жизнестроения» — переносимым на жизнь. Оно лишь намек и предвестие торжества Прекрасного в *реальном мире*. Потому воплощение идеала в искусстве не является его конечной целью. Подлинное искусство *помогает* пересозданию жизни, а не *замещает* его. Это понимание активности искусства, в плане мотивировок оставаясь символистским, в конечных выводах весьма близко реализму.

Но Блоку свойствен и другой ход мысли, более прямо ведущий к сходным выводам. Если по отношению к духовной субстанции бытия и искусство, и жизнь вторичны, то их отношения друг к другу выявляют первичность и большую значимость «жизни», мира объективного, сравнительно с субъективным, личностным миром поэтической «мечты»: «Я ведь никогда не любил „мечты“, а в лучшие свои времена <...> я даже ненавижу „мечту“, предпочитаю ей самую серую действительность» (VIII, 451). Поэтому Блок все время считает, что Человеческое, даваемое жизнью, для поэта важнее, чем привносимое искусством. «Хочу ли я повторить или вернуть те минуты, когда искусство открывало передо мной бесконечность? Нет, не могу хотеть» (VII, 163). Блока и в глубоко интимных размышлениях томит жажда «питаться» жизнью, а не искусством: «Надоели театры, книги, искусство. Жить хочется мне, если бы было чем, если бы уметь» (VII, 248; запись от 4 мая 1913 г.). Эта устремленность к «жизни» совсем уже близка реалистическому решению вопроса об отношении искусства к действительности. Таким образом, и исходя из символистских посылок, и стихийно сближаясь с «наивно» реалистическим подходом к жизни, Блок приходит к сходным выводам о задачах искусства.

Крайняя точка расхождения Блока с символизмом — вопрос о способах воздействия искусства на жизнь. Полностью отказавшись от утопий «жизнестроения», Блок, поэт революционно активной эпохи, не оставил мыслей о высокой миссии искусства. Однако теперь он видит эту миссию, во-первых, в познании глубинных основ жизни и главное — путей истории. «При всей нашей слабости и безмолвии, *подкрадыванье* двенадцатого года к событиям отмечается *опять-таки в литературе*», — с гордостью пишет он в дневнике (VII, 131). Связь искусства с ощущением подземного хода истории для Блока

особенно важна: «Мы на стенах читаем сроки» (III, 90). В 1910-х гг. Блок, резко отрицая «мистическое шарлатанство» символистов начала века, претендовавших на роль «теургов», избегает ответственного слова «пророк» («Не называйте поэтов пророками, потому что этим вы обесцените великое слово» — VIII, 462). Зато он охотно подчеркивает то, что отличает его понимание «пророка» от символистского, — необходимость для художника учиться у жизни.

Но высокий смысл искусства Блок, совсем отходя от символистской эстетики, находит и в ином. Размышляя о «не искусстве», без которого искусство невозможно (З. к. 214), Блок не случайно называет «тенденции». Из других записей выясняется, что для искусства необходимы прежде всего «тенденции» нравственные: «Вот эсotericическое, чего нельзя говорить людям <...> искусство связано с *нравственностью*. Это и есть „фраза“, проникающая произведение („Розу и Крест“, так думаю иногда я)» (VII, 224). Это «тайное» знание, целомудренно хранимое и от символистов («заклюют»), и от «массовой» буржуазной литературы («используют для своих *позорных* публицистических целей» — VII, 224), «проникает» не только «Розу и Крест», но и все творчество Блока 1910-х гг. Его мысли о необходимости для каждого современника «знания о социальном неравенстве», о «позорности» буржуазного строя («Ямбы»), об исторической необходимости «возмездия» (цикл и поэма «Возмездие») ¹⁵⁰, о долге («Соловьиный сад», «Роза и Крест») и высокой героике подвига («На поле Куликовом», «Ямбы», «Роза и Крест») не только еще и еще раз свидетельствуют о воздействии на Блока «этического» мировоззрения — демократизма XIX в. В одном из звеньев — притом наиболее существенном для поэтической практики — Блок вообще разрывает «магический круг» панэстетизма. Впервые в истории символизма речь идет не об экспансии эстетического в еще одну область духа (как это было, например, в «мистическом анархизме» и вообще в «неонароднических» произведениях, тонко определенных М. Пришвиным как «эстетическое народничество»), а о том, что «радий» искусства — *средство* для служения *жизненным* целям.

Конец символизма и будущее искусства (Блок после октября. 1918—1921 годы)

Октябрь разделил людей русской культуры отнюдь не по их принадлежности к «школам» искусства. Блок в 1918 г. не случайно называет ответственным для него словом «товарищ» футуриста Маяковского (см. VII, 350), а имя одного из своих первых учителей в «новом искусстве», Мережковского, делает символом позорной реакции («Это ватерклозет <...> старуха в автомобиле, *Мережковский в Таврическом саду*, собака подняла ногу на тумбу, m-lle Врангель тренькает на рояле...» — VII, 315).

Сюжет «Блок и русские символисты» символически же завершается серией полных и окончательных разрывов. Первым и, видимо, самым неожиданным и горьким ударом был «бойкот» со стороны Мережковских после опубликования «Интеллигенции и революции». 22 января Блок, со слов Есенина, записывает: ...в Тенишевском зале. Гизетти и толпа кричали по адресу его,

А. Белого и моему: „изменники“ Не подают руки. Кадеты и Мережковские злятся на меня страшно» (З. к. 385). З. Гиппиус адресует Блоку уже не поучающие, а надменно-презрительные статьи «Люди и нелюди»¹⁵¹ и «Неприличия»¹⁵², а затем стихотворение «Все это было, кажется, в последний...»¹⁵³ На получение его (вместе со сборником «Последние стихи») Блок сначала пробует ответить письмом от 31 (18) мая 1918 г., так как хочет сказать Гиппиус «больше, чем лирическое» (VII, 335). Здесь, как известно, он пишет о давних и серьезных расхождениях с Мережковскими («В наших отношениях всегда было замалчиванье чего-то; узел этого замалчиванья завязывался все туже <...> Великий октябрь их [узлы] и разрубил» — VII, 336), упрекает Гиппиус в пристрастной оценке событий («Не знаю <...> почему Вы не увидели октябрьского величия за октябрьскими гримасами, которых было очень мало»), в непонимании их всемирного «апокалипсического» смысла («Неужели Вы не знаете, что „России не будет“ <...> Что мир уже перестроился? Что „старый мир“ уже расплавился?» — VII, 336). Однако, не отправив письма, он перешел на предложенный ему язык лирики, ответив стихотворением «З. Гиппиус. (При получении „Последних стихов“»)» (1—6 июня 1918 г.). Здесь, отделяя в отношениях личное (его Блок подает в «галантных» и условно-жанровых образах:

<...>
Ядом напоенного кинжала
Лезвеё целую, глядя в даль —

от принципиального, он пытается показать «всемирность» своей и узколичной («антимузыкальный») характер позиции Гиппиус:

Но в дали я вижу — море, море,
Исполинский очерк новых стран,
Голос ваш не слышу в грозном хоре,
Все гудит и воет ураган!

<...>
Высоко — над нами — над волнами, —
Как заря над черными скалами —
Веет знамя — Интернационал! (III, 372)

Последнее письмо, завершающее шестнадцатилетнюю переписку Гиппиус и Блока, — вложенное в конверт без адреса стихотворение «<Бывшему> рыцарю Прекрасной Дамы», переданное Блоку, согласно его приписке, 7 мая 1919 г. Мережковским. По-видимому, это воспоминание о случайной встрече с Блоком в трамвае 3 октября 1918 г.¹⁵⁴ Стихотворение менее злобно по тону, чем первое, но позиция Гиппиус та же.

Впереди 12-ти не шел Христос:
Так мне сказали сами хамы.
Но зато в Кронштадте пьяный матрос
Танцевал польку с Прекрасной Дамой.
Говорят — он умер. А если и нет?
Вам не жаль Дамы, бедный поэт?¹⁵⁵

Блок в мае же ответил стихотворением «Вы жизнь по-прежнему нисколько...», где за грустным и почти дружеским тоном, за характерными для Блока 1919 г. мыслями о временном спаде революционной войны:

<...> Сменилась полька
У них печальным кикану... (III, 373) —

чувствуется неизменность отношения к революции и народу и прежнее отвержение антиреволюционной позиции З. Гиппиус:

И что Вам, умной, за охота
Швырять в них солью анекдота,
В них видеть только шантрапу?

На этом все связи Блока и Гиппиус обрываются.

Резче Блок реагировал на отношение к нему Мережковского (и «Мережковских», как существенного для Блока целого). Дело было отнюдь не в личных обидах (через них Блок, как никто другой, умел переступать). За несколько дней до начала нападков Мережковских (то есть до выхода «Интеллигенции и революции») Блок писал, имея в виду газетные и публичные выступления Мережковского: «Я долго (слишком долго) относился к литераторам как-то особенно, <полагая>, что они отмеченные. Вот моя отвлеченность. Что же, автор „Юлиана“, „Толстого и Достоевского“ и пр. теперь ничем не отличается от „Петербургской газеты“

Это простой усталостью не объяснить. На деле вся их революция была кукишем в кармане царскому правительству.

После этого приходится переоценить не только их „Старые годы“ <...> но и „Мир искусства“, и пр., и пр.

Так это называлось, что они боялись „мракобесия“? Оказывается, они мечтают теперь об учреждении собственного мракобесия на незыблемых началах своей трусости, своих патриотизмов.

Несчастную Россию еще могут продать» (VII, 318—319).

Связь этой ответственной записи об интеллигенции вообще и о символистской «общественности» в частности с именем Мережковского не случайна (ср. упоминание «эстетского» «Мира искусства», где печатались первые части трилогии Мережковского). Позиция Мережковского с его колебаниями после 1905 г. между кадетством и эсерами уже давно представлялась Блоку «интеллигентской», нечуткой к истории, порой поверхностной и всегда отвлеченной. Однако в ее последовательно антиправительственном, антимещанском характере, в ее субъективном порыве к народу Блок не сомневался. Более того, как видно из его полемики с Мережковским в 1910-х гг. и из записей личного характера, Блок какой-то стороной своего «я» (хотя и не самой внутренней и «тайной») верил в большую последовательность «прогрессизма» Мережковского, чем собственных, «лирических» и меняющихся, взглядов¹⁵⁶. Поэтому так больно задело поэта злобное отвержение революции Мережковскими.

Почти постоянное для записей начала 1918 г. соединение имени Мережковского с размышлениями об интеллигенции и революции, своеобразная символичность самого его имени объясняет смысл одного важного для статьи «Катилина» (1918), а отчасти и для всей послеоктябрьской публицистики

Блока «символа-понятия». «Катилина» — произведение, исполненное пафоса революции и революционного искусства, отрицания старого мира, — дышит ненавистью к «профессорам» и «филологам». Мировоззренчески это можно объяснить, поняв образы «филологов» как метонимическое обозначение «интеллигенции»; философски — связав с блоковским интуитивизмом и всегдашним предпочтением искусства науке; генетически — вспомнив филиппики Ницше против «филологов» — жрецов мертвой науки, убивающей все живое. Но есть и еще один конкретный адресат у этого по-блоковски многослойного образа. Говоря об отличии привлекающих его широких исторических параллелей от «мертвых схем», Блок пишет: «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» (VI, 76). Установление «тайного» родства язычества и христианства, Венеры и Богородицы — мысль, пронизывающая трилогию «Христос и антихрист». «Книжник» и «мертвец» — это, таким образом, слова о Мережковском (о его отвлеченной «филологичности») Блок писал уже в начале века). Конечно, образы «филологов» и «профессоров» в статье — обобщенные и многогранные. Но живой персонификацией идей отвлеченных и «соблазнительных» для Блока стало творчество Мережковского.

С другой стороны, и вся проблематика «Катилины» может быть теперь рассмотрена как полемически соотнесенная с историософией раннего Мережковского. Действительно, Блок, подобно Мережковскому в «Смерти богов (Юлиане Отступнике)» и «Воскресших богах (Леонардо да Винчи)», обращается к эпохе резких культурных сломов, борьбы христианского и языческого миров. Однако романам Мережковского с их романтико-ницшеанским пафосом сильной личности как движущей историю силы Блок противопоставляет личность, *стихийно* «сеющую ветер» грядущих бурь («римский большевик» Катилина далек от каких бы то ни было идей социального равенства и ничего не знает о грядущем в мир Христе). Одновременно типичному для Мережковского эстетизированному уравниванию «тела» и «духа», «Христа и антихриста» Блок противопоставляет ярко оценочное деление культур на старые, агонизирующие — и новые, историческая победа которых неизбежна.

Блок встречается в 1919 г. с Мережковским на заседаниях Союза деятелей художественной литературы, в бюро Репертуарной секции ТОО НКП, в издательстве «Всемирная литература» (см.: З. к., 451, 454, 459), где 7 мая 1919 г. произошло (по инициативе Мережковского) его «объяснение» с Блоком и где, как уже говорилось, Блок получил конверт со стихами З. Гиппиус и т. д. С обычной для Блока объективностью он принимает участие в подготовке к постановке в Большом Драматическом театре пьесы Мережковского «Царевич Алексей» (З. к., 489, 503 и др.). Тем не менее ни о какой близости или доверии к Мережковскому — человеку и писателю — теперь не может быть и речи. 27 апреля 1919 г., размышляя в письме М. Ф. Андреевой о необходимости для Большого Драматического театра пьесы «того <...> духа, который <...> больше всего сближает театр с современностью», то есть пьесы революционной, Блок выводит из этого ряда «Царевича Алексея»: «Об

„Алексее“ не говорю, потому что не прочитал его, но заранее могу сказать, что пьеса — *другой породы*» (VIII, 522). 18 июня 1921 г., в начале предсмертной болезни, приводя в порядок остающиеся после него документы, Блок «предает огню» часть материалов, которые ранее «собирал в своих „архивах“» и к которым, возможно, собирался впоследствии вернуться в «мемуарах» (VII, 421—422). В этих ненужных теперь документах чаще других (семь раз — один без называния фамилии)¹⁵⁷ упоминается Мережковский. После бегства Мережковских из Петрограда за границу Блок мог относиться к ним только как к остальным эмигрантам — полностью отвергая их путь (ср. набросок статьи об эмигрантской прессе — VI, 491—492).

Завершение связей с Мережковскими — не исключение, а скорее знак того, как отнеслось к «Интеллигенции и революции» и «Двенадцати» большинство некогда близких Блоку символистов. Так же резко оборвались отношения с Вл. Пястом, одним из самых близких друзей Блока в первой половине 1910-х гг.¹⁵⁸ Приятель и пламенный почитатель Блока эпохи «Факелов» и «Вольных мыслей», Г. Чулков громит Блока в статье «Красный призрак»¹⁵⁹; близкий в 1900-х гг. к символизму М. Пришвин, с которым у Блока 1907—1908 гг. связывались мысли о поездке в глубину России (ср. З. к., 131), в статье «Большевик из Балаганчика» утверждает, что «скучающий» индивидуализм, отсутствие идеалов и ирония — основные качества личности и творчества Блока¹⁶⁰. Ф. Сологуб в публичной речи «упоминал <...> что А. А. Блок, которого „мы любили“, печатает свой фельетон против попов в тот день, когда громят Александро-Невскую лавру» (VII, 321; запись от 26 января 1918 г.), а в мае вместе с Вл. Пястом и А. Ахматовой Сологуб отказывается участвовать в вечере, где должна была исполняться поэма «Двенадцать». Отношения с Ф. Сологубом, всегда высоко ценимым Блоком и ценившим его, по сути дела, после 1918 г. не возобновлялись, хотя некоторые формальные контакты не были прерваны.

Разумеется, и в 1918—1921 гг. Блок встречается в Петрограде с рядом писателей-символистов (В. А. Зоргенфреем, Сюннербергом <К. Эрбергом>, реже — с Ал. Ремизовым) или с людьми, в той или иной степени к символизму когда-то близкими (это переводчица и критик, пропагандист западного «нового искусства» в конце XIX — начале XX в. З. А. Венгерова, бывший редактор «Северного вестника» А. Л. Волинский, К. И. Чуковский и др.). Все это интеллигенты, принимавшие активное участие в культурной жизни послеоктябрьского Петрограда. Связи с ними у Блока довольно интенсивные и не всегда, даже при внешней официальности, чисто «служебные». Они пронизаны для Блока пафосом революции, стремлением привлечь интеллигенцию к строительству новой жизни. Даже такое будничное занятие, как поиски квалифицированных переводчиков для издательства «Всемирная литература», для Блока 1918 г. окрашивается «музыкальным духом» борьбы за новую культуру.

В этом смысле показательна динамика отношений с приятелем Блока 1910-х гг. поэтом-символистом В. Зоргенфреем, которому Блок в 1912 г. посвятил «Шаги командора»¹⁶¹ 22 февраля 1918 г. Зоргенфрей в телефонном разговоре с Блоком, «конечно, отказался» от какого-то блоковского предложения (вероятно, о вхождении в Комиссию по изданию классиков) и завершил

разговор многозначительными «последними словами»: «Будьте здоровы, теперь, вероятно, долго не увидимся» (З. к. 389), то есть, хотя и мягче, чем «пламенный» Пяст, присоединился к бойкоту Блока символистами. В дальнейшем они, однако, изредка и случайно, но не враждебно встречаются (21 апреля, 24 августа 1918 г. — З. к., 401, 422). 7 декабря 1918 г. Блок обращается к В. А. Зоргенфрею с полуофициальным (знак возобновляющихся отношений!) письмом, в котором просит его принять постоянное участие в переводах Гейне для горьковского издательства «Всемирная литература», поясняя общественные перспективы замысла: «Предстоит дать Гейне нашей эпохи — труд большой и ответственный», так как «русского Гейне <...> не существует, есть только либеральный суррогат» (VIII, 517). Встречи и беседы Блока и Зоргенфрея становятся значительно более частыми, хотя в основном связаны с переводческой деятельностью Зоргенфрея, ее мягким руководством со стороны Блока и с высокой оценкой переводов (ср.: З. к. 433, 434, 439, 442, 470—472, 509). Записи Блока о Зоргенфрее исполнены забот о защите его материальных интересов (гонорарных — З. к. 439; о пайке — З. к., 484; ср. — 506); писатели довольно часто встречаются (ср. о визитах к Зоргенфрею — З. к. 477, 509) и т. д. В 1920—1921 гг. интенсивность и этих связей ослабевает (зимой — весной 1921 г. В. Зоргенфрей был у Блока всего один раз)...

Примерно таков же «рисунок» отношений Блока с Р. В. Ивановым-Разумником и Сюннербергом¹⁶², с тем отличием, что Блок особенно часто встречается с ними в конце 1917 — первой половине 1918 г. в редакции «Знамени труда» и у Иванова-Разумника, что объясняется «скифскими» притяжениями писателей (ср.: З. к., 389, 404, 416, 419, 434 и др.). Быстро спавший, но яркий интерес Блока к группе «Скифы» был связан с его несбывшимися надеждами объединить символизм и революцию. С этими настроениями связаны и приглашения Сюннербергом Блока в «Наш путь» (З. к. 424) и на «заседание об образовании Скифской Академии» (З. к., 429 — речь идет о будущей Вольфиле), встречи в Вольфиле (З. к. 445—447, 479), в связи с организацией «Алконоста» (З. к. 451, 478, 485) и т. п. Интерес к Иванову-Разумнику и Сюннербергу у Блока спадает, когда надежды на «скифство» обнаруживают иллюзорность.

Что касается одного из некогда самых близких Блоку людей — Евг. Иванова¹⁶³, то связи их окончательно переходят из сфер духовных в бытовые и сводятся к разнообразным попыткам Блока помочь предельно не приспособленному к жизни «Жене». Так, 7 марта 1919 г. «Женя Иванов звонил: погибают, просит спасти»; 10 марта Блок заезжает к нему («опухший, ноги в ранах» и тут же придумывает планы спасения: «Пристроить к отделу (Театральному отделу НКП. — З. М.), вроде синекуры — 930 руб. (пьесы на дому из Публичной библиотеки)»; 22 марта он получает «письмо от Жени, с грехом пополам поправившегося» (З. к., 451—453). 23 мая — новая беда: «Телефон от Жени (его забрили!!!)» (З. к., 461). Несмотря на собственную болезнь (в тот же день Блок записывает: «Очень дурно чувствую себя, и глаза плохи»), Блок сразу же начинает хлопоты (27 мая: «Утром — Женя. Зайти к М. Ф. Андреевой по поводу его воинской повинности» — З. к. 461) — и, по-видимому, успешно. Хотя «Женя» сравнительно часто заходит

к Блокам (ср.: З. к., 496, 499, 501, 508), тепло встречаемый и поэтом, и его матерью¹⁶⁴, ничего глубинно важного для себя Блок в этих встречах не находит. Зачастую он не в силах беседовать с не изменившимся духовно с 1903—1905 гг. и абсолютно «внежизненным» Ивановым, раздражается на него и просит его «не принимать» (см. З. к., 423) или «почти не говорит» с ним (VIII, 538). Так уходит и эта когда-то очень важная связь...

Правда, порой люди, когда-то не очень близкие Блоку, в послеоктябрьские годы, напротив, вызывают у него интерес (А. Волынский) и даже чувства дружбы, искренней приязни (К. Чуковский). Но в этих случаях бросается в глаза, что новые интересы Блока, по существу, никак не связаны с символистским прошлым его и его знакомых, не определены им. Все связи целиком вытекают из послеоктябрьских ситуаций и интересов, даже если эти новые интересы вызывают обращение к каким-то этапам прошлого «пути», воспоминания о нем (сближение с Чуковским во время создания им книги о Блоке¹⁶⁵ — см.: VII, 421) или же круг новых вопросов только генетически связан с символизмом (споры с А. Волынским о Гейне, об исторических корнях «гуманизма»).

В ряде случаев ослабление интереса Блока к современникам-символистам ничем внешним не «спровоцировано». Здесь особенно явно выступает на первый план общая полная отчужденность поэта от символизма как безнадежно далекого и малоинтересного прошлого. Таково, например, отношение Блока к К. Д. Бальмонту, уже в середине 1900-х гг. глубоко его разочаровавшему эпигонским графоманством¹⁶⁶. Блок принимает предложение Горького составить и редактировать сборник стихотворений Бальмонта (для издательства Гржебина) с большой неохотой (4 мая 1920 г. он записывает: «Горький всучил мне Бальмонта» — З. к., 492); работа над этим невышедшим сборником не вызывает у Блока никакого интереса¹⁶⁷.

Ценимый Блоком как художник, но всегда далекий ему своим эстетством и тонкими «ядами» декадентской извращенности М. Кузмин дважды упомянут Блоком¹⁶⁸. В речи по поводу 45-летнего юбилея Кузмина Блок говорит о нем тепло, как о большом поэте, чье творчество не умрет: «Как это чудесно, что, когда все мы уйдем, родятся новые люди и для них опять зазвучат ваши „Александрийские песни“ и ваши „Куранты любви“, ибо «многое пройдет, что нам кажется незбылемым, а ритмы не пройдут» (VI, 439—440). Отсюда следуют важные для Блока 1920—1921 гг. мысли о значении поэта и поэзии и о долге общества — «уберечь» поэта: «Потерять поэта очень легко, но приобрести поэта очень трудно» (VI, 439). Все эти размышления — органично блоковские, в них легко угадать первый абрис концепций «О назначении поэта» (февраль 1921 г.). Однако, несмотря на чрезвычайно высокую оценку Кузмина-поэта («поэтов, как Вы, на свете сейчас очень немного» — VI, 439), бросается в глаза, что Блок его ценит именно как «поэта вообще»; ничего специфически символистского в его творчестве и позиции Блок не выделяет: упоминание «башни Вячеслава Иванова» (VI, 440) носит не концепционный, а биографически-интимный характер и вполне в жанре «юбилейного» приветствия. Когда же Блок говорит о символизме Кузмина, в голосе его звучат иные ноты. Характеризуя в рецензии на «китайскую драму» М. Кузмина «Два брата, или Счастливый день» (1918) содержание его произведений как

выраженное через адекватную ему «форму», Блок пишет: «Форма эта — обычная для автора: легкий яд, пленительное лукавство, дыхание артистичности, веселость под едва приметной дымкой грусти, но и... невыносимая грубость и тривиальность <...> *все это было и во многих прежних произведениях Кузмина*» (VI, 314). И здесь причастность к символизму, к его «ядам», скорее отводит Блока от Кузмина, чем сближает с ним.

Более сложны, противоречивы и не совсем относятся только к памяти о прошлом чувства Блока к Андрею Белому и Вяч. Иванову. Белый 1918 г., близкий к «стихийнической» стороне блоковского принятия Октября, явно ищет новых связей с Блоком. Его письмо от 17 марта полно прежнего «трепета» в отношении к блоковскому творчеству. «Скифы», по его мнению, «огромны и эпохальны»¹⁶⁹. Вместе с тем Белый не скрывает и своей растерянности перед революционным максимализмом блоковского творчества и зачастую ему «не сочувствует», хотя и поражается «отвагой и мужеством»¹⁷⁰ Блока. В ответном письме от 5 апреля¹⁷¹ Блок пишет: «Твое письмо очень поддержало меня» — и заранее просит Белого «не пугаться» «Двенадцати», «как одиннадцать лет назад — „Снежной маски“ (тоже — январь и снег)» (VIII, 512). Указывая на свою новую апологию «стихий», Блок, конечно, имеет в виду выяснить отношение Белого к революции. На этот раз оно было у обоих художников более близким.

И в советском, и в зарубежном литературоведении не раз проводились параллели между «Двенадцатью» Блока и «Христос воскрес» Андрея Белого (прославление революции; «космические» аспекты революции в сочетании с ироническими бытовыми зарисовками людей старого мира и т. д.)¹⁷². Не менее интересно было бы сопоставить и другие произведения Блока и Белого 1918—1921 гг.: автобиографические поэмы «Возмездие» и «Первая любовь» с их стремлением понять единство личного и мирового, а также найти в прошлом истоки настоящего; автобиографическую прозу («Исповедь язычника» Блока, «Я» и другие произведения Белого), а также их публицистику. Роднит художников и святость памяти о «первой любви» — мыслях и чувствах начала XX в. (ср. блоковскую попытку автокомментария к «Стихам о Прекрасной Даме» в дневнике 1918 г. и поэму Белого «Первое свидание»).

Близость позиций художников определит и их многочисленные организационные «встречи»: участие в сборниках «Скифы», в работе Вольфины, сотрудничество в издательстве «Алконост»¹⁷³ и в «Записках мечтателей». Это привело к оживлению переписки, к ряду свиданий в Петрограде и Москве (см. З. к., 446—448, 488, 491, 492, 496: приезд Блока 26 января 1919 г. в Царское село на заседание Вольфины и свидание с «Борей (больным)»; проводы Белого; посещение 1 марта 1920 г. лекции А. Белого о современной поэзии: «Он такой же, как всегда: гениальный, странный»; встреча с Белым и Алянским 1 мая 1920 г.; посещение лекции Белого о Кампанелле 2 мая и вечерняя встреча с ним и членами Вольфины; 6 мая — Белый в гостях у Блока; посещение 7 июля вместе с матерью вечера, устроенного Белому «Алконостом» в Вольфиле). В отличие от других символистских связей Блока, отношения с Белым не идут на убыль (сравнительно с 1918—1919 гг.) в последние два года жизни Блока.

И все же пропасть между Блоком и Белым, которую вырыли их личные конфликты и особенно полемика 1917—1918 гг., а также прохладноватые отношения второго десятилетия оказались непреодолимыми. Пути художников разошлись слишком далеко. Начиная с периода антропософских увлечений Белого Блок без большого интереса следит за бурной сменой его философских и эстетических поисков, хотя по-прежнему считает Белого художником сумбурным, но порой гениальным. Творческие пути поэтов, по существу, тоже далеки: нарастанию «конструктивных» и формальных черт поэтики Белого в 1910-х — начале 1920-х гг. у зрелого Блока соответствуют поиски искусства «жизненного», органического. Да и их отношение к символизму почти противоположно. Блок, верный многим исходным представлениям о мире, символизм как литературное течение считает *прошлым*, безвозвратно ушедшим, хотя во многом и священным (ср. воспоминания о периоде «Стихов о Прекрасной Даме»). Белый эпохи антропософских увлечений (и последовавшего за ними идейного краха) от «соловьевства» объективно весьма далек (элементы «магизма» и волюнтаризма в его творчестве 1910-х — начала 1920-х гг. зачастую побеждают мистику в традиции Вл. Соловьева), но по-прежнему расценивает символизм начала века как высшую сегодняшнюю (и вечную) ценность.

В итоге Блок и Белый оказываются слишком далекими друг от друга, чтобы воскресла хоть тень прежних отношений. Так, во время одного из приездов Белого в Петроград (начало 1921 г.) Блок заходил к нему в отель «по делу». «Дела и ничего не вышло», — констатирует Блок (VII, 421). В каком-то смысле это можно сказать и о попытках возродить «символистские» отношения Блока и Белого в годы революции. Лишь воспоминания об утре русского «младшего символизма» и о «мистических восторгах» начала века для Блока по-прежнему неотделимы от Белого (ср.: VII, 346).

С Вяч. Ивановым духовные пути Блока в эти годы тоже перекрещиваются¹⁷⁴. В начале 1918 г. Иванов порвал отношения с Блоком. Но постепенный отход его от антибольшевистских позиций «Народоправства» к культурническому пафосу «Переписки из двух углов», осмысленному как «созвучный» современности («То, что именуется сознательным пролетариатом, стоит всецело на почве культурной преемственности»)¹⁷⁵, сблизил позиции художников. Не случайно С. М. Алянский говорит о взаимной заинтересованности поэтов в восстановлении отношений, об их высокой оценке друг друга¹⁷⁶. Блок чувствует близость своих настроений и мыслей к Вяч. Иванову. Ср. запись от 1 апреля 1919 г.: «Я получил корректуру статьи Вяч. Иванова о „кризисе гуманизма“ („Кручи“ — З. М.)¹⁷⁷ и боюсь читать ее» (VII, 363). Причина «боязни» в том, что накануне, 31 марта, Блок занес в дневник один из важных вариантов своего «Крушения гуманизма» (9 апреля 1919 г. статья будет прочтена во «Всемирной литературе»). «Боязнь» читать чужую статью на тему, сходную с собственной, — свидетельство, что Блок считает возможным увидеть в ней дорогие ему, «свои» мысли. Напомним, что и название статьи Блока — перефразировка, безусловно, не забытого им доклада Вяч. Иванова «Кризис индивидуализма»¹⁷⁸.

Блоку безусловно были близки некоторые идеи Вяч. Иванова: пафос истории, культуры, памяти. Поэма Вяч. Иванова «Младенчество» (1918)

типологически (хотя, конечно, не по художественным масштабам) в каком-то смысле ближе к «Возмездию», чем «Первое свидание» Белого: оба поэта обращаются к духовному миру «отцов», к «кризису позитивизма», из борьбы с которым выросло «новое искусство».

И все же сильно преувеличивает биограф Вяч. Иванова О. Дешарт, говоря о «новой дружбе» художников¹⁷⁹ Блок, еще в 1910-х гг. резко отошедший от мира Вяч. Иванова, остается и теперь далеким от Иванова-человека и почти не стремится к личным контактам, хотя 23 апреля 1919 г. слушает во «Всемирной литературе» «доклад В. И. Иванова о гибели гуманизма», а во время предпоследней поездки в Москву, 13 мая 1920 г., встречается с Ивановым у Коганов (З. к. 457, 492). Очевидно, что даже сходные настроения у Блока и Иванова выражались совершенно по-разному. Блоку чужда в Иванове и отстраненность от живой повседневности, культуртрегерство, и возрождающаяся тяга к академической науке, и путь от символистского мистицизма к религии. Никаких впечатлений от этих встреч Блок не фиксирует и никаких шагов к дальнейшим встречам не предпринимает.

Итак, послеоктябрьские годы — это время с каждым днем углублявшегося разрыва всех личных духовных связей Блока с символистами — от окончательных разрывов (З. Гиппиус, «Мережковские») или постепенного охлаждения (Р. В. Иванов-Разумник, Сюннерберг) до превращения контактов в чисто бытовые (Евг. Иванов), деловые (В. Зоргенфрей) или ничего «специфически символистского» в себе не заключающие (К. Чуковский, А. Волынский и др.). Даже в случае сохранения известной объективной общности позиции (Андрей Белый, Вяч. Иванов), она уже не может стать основой для сколько-нибудь серьезных и важных контактов. Символизм и символисты для Блока революционных лет — только прошлое. Это видим и в эволюции блоковского мировоззрения и творчества.

Бурное принятие Октября и последующая напряженная духовная жизнь Блока лишь резче выявили ранее отмеченные черты его эволюции: верность глубинным основам сформировавшегося в 1910-х гг. миропонимания при резких сдвигах в понимании действительности и социально определенных задач искусства. Сформировавшиеся в конце 1900-х гг. идеи «духа музыки» как мировой субстанции, ее диалектически текучей, внеличной и эстетической природы, остаются неизменными, хотя выполняют новую функцию — оправдания революции, ее неизбежности. Мир гераклитовски текуч (мысли о мире как «потоке» Блок выделяет в дни наибольшего подъема революционных настроений — в январе 1918 г. см. VII, 313). Развитие «духа музыки» протекает «в упругих ритмах» — катастрофическими взрывами («Интеллигенция и революция», 1918; «Катилина», 1919; «Крушение гуманизма», 1919), и революции — неизбежное следствие «музыкальности» вселенной. «Мировой оркестр» формирует облик всех явлений природной, исторической и личной жизни; отсюда — особая роль художника, лучше других воспринимающего и воссоздающего его ритмы («Искусство и революция», 1918; «О назначении поэта», 1921).

Для взглядов Блока 1918—1921 гг. существен рост их диалектичности. С одной стороны, Блок начала 1918 г. исполнен яркого ощущения небуд-

ничности, необыкновенности происходящего, максималистского характера событий («Что же задумано? *Переделать все*. Устроить так, чтобы все стало новым» — VI, 12). Мир он воспринимает предельно напряженно, героически, в полной готовности к élan и гибели во имя революции, в полной вырванности из «будней», из «обычного» пространства и времени. Отсюда — рост героико-романтических черт мировосприятия. Если для Блока 1907—1908 гг. рост радикальных настроений шел параллельно с нарастанием интереса к русской демократической и *реалистической* культуре и ее «позитивистским» истокам, то для Блока 1918—1921 гг. не менее показательно преимущественное обращение к национально-романтическим, славянофильским и «почвенническим» традициям, увлеченность романтической героикой Карлейля. Это способствует активизации символистски-«мифологических» пластов сознания, поисков «всемирного», универсально-«надысторического» смысла событий.

Отсюда, например, развиваемые в «Катилине» и других статьях этих лет мысли о двух типах пространства и времени (восходящие к Канту — VI, 101 — к кантианству Белого, но истолкованные не в духе агностицизма и скепсиса, а в плане романтического и «соловьевского» двоемирия). «Есть как бы два времени, два пространства; одно — историческое, календарное, другое — нечислимое, музыкальное. Только первое время и первое пространство неизменно присутствуют в цивилизованном сознании; во втором мы живем лишь тогда, когда чувствуем свою близость к природе, когда отдаемся музыкальной волне, исходящей из мирового оркестра» (VI, 101). Отсюда — основная романтическая антитеза «земного» и универсального вселенского (времени и пространства). Выпад «из дней» в «нечислимое» время революции привлекает внимание Блока к космически универсальным законам бытия, к мифологическому, циклическому движению. Эпохи «спящей» природы и народов ритмически сменяются природными и социальными катаклизмами (ср.: VI, 103 и др.). Эта мысль, живо напоминающая когда-то важные для Блока идеи Ницше о «вечном возвращении», лишена, однако, пессимизма, который окрашивал «циклическое» переживание жизни в «Страшном мире», «Возмездии» и др. По-видимому, теперь речь идет о неполной повторяемости исторических событий, о том, что повторы подразумевают непрерывное творение новых, невиданных прежде и исторически конкретных форм жизни. Но все же перефразированная пушкинская формула: «Узоры человеческой жизни расшиваются по вечной канве» (VI, 76) — активизирует у Блока романтический (история — аллюзия на современность) и символистский (различные события истории тайно «соответственны» друг другу) взгляд на мир. Его Катилина — «римский большевик», который «отрекся от старого мира» и «отряс прах» Рима от своих ног» (VI, 86, 84), Цицерон — «интеллигент», «либерал», Катулл — «латинский Пушкин» (VI, 80), Рим эпохи упадка — «громадное, расплывшееся отечество» (VI, 73), погрязшее в войнах и обреченное на гибель, — символ предреволюционной России, и т. д.

С другой стороны, однако, в послереволюционном творчестве Блока, по словам Д. Е. Максимова, видно «сближение с мышлением революционной эпохи»¹⁸⁰ — рост историзма. Оба эти утверждения о мировоззрении Блока 1918—1921 гг. справедливы, как и вывод о том, что сам рост внутренней

антиномичности взглядов не случаен. Блок не раз повторял, что «яд» «творческих противоречий» спасителен: только он помогает постичь дух революции.

Если в молодости Блок испытал влияние идей «синтеза», высшего духовного единства как снимающего, претворяющего противоречия, то теперь мировой универсум ему скорее представляется в виде космической «полифонии», где противоположные друг другу «голоса» не заглушаются «мировым оркестром», а мощно звучат в его гармонически-дисгармоничном целом. Так сочетаются в мировоззрении Блока этих лет романтическое «карлейлианство» и апология народной «стихии» как главной действующей силы истории, мессианские надежды на грядущую роль России и пафос «Интернационала» и т. д. и т. п.

Такие же противоречия свойственны и блоковской эстетике. Отмеченный выше героико-романтический пафос соединяется с ростом своеобразной тяги к «реализму». Так, Блок весной 1918 г. заканчивает работу над документальной книгой «Последние дни императорской власти»; тогда же он завершает начатую в 1912 г. статью «Дневник женщины, которую никто не любил» — прославление «ценности всякого искреннего „человеческого документа“», документальной литературы, ее места «в венце новой культуры» (VI, 37). В это же время (апрель 1918 г.) создается «Исповедь язычника» — автобиографическое произведение, содержащее одну из главных для Блока «правд» — правду о себе. Документальность в той или иной форме присуща почти всей его прозе 1918—1921 гг. В поэзии («Двенадцать») ей соответствует плотное насыщение текста реалиями и намеками на жизнь Петрограда конца 1917 — начала 1918 г., на которые обратил внимание В. Н. Орлов¹⁸¹.

«Двенадцать» — яркое свидетельство того, что в послеоктябрьском творчестве Блока усиливается и приобретает новое качество стремление, сформулированное еще в 1910-х гг., — стремление проникать во «что-то большее, чем человеческое», *только через человеческое*: историческое, сегодняшнее, психологическое. Действительно, и известная «Записка о „Двенадцати“», и блоковская проза эпохи создания поэмы («Интеллигенция и революция»), как и позднейшие статьи «Катилина», «Крушение гуманизма» и др.), определенно свидетельствуют, что для Блока Октябрь был отражением той универсально-космической ситуации, когда «проносящийся революционный циклон производит бурю во всех морях — природы, жизни и искусства» (III, 474). В самом тексте поэмы этот космически-универсальный аспект отображен, кроме эпилога, в символических образах ветра «на всем Божьем свете» (III, 347) и т. п., имеющих не только «бытовой» смысл, но и оказывающихся, как уже говорилось, символами-реалиями. К своим общим осмыслениям жизни Блок идет через всматривание и вслушивание в дух событий эпохи — и иных путей не признает.

Блок по-прежнему считает, что основной смысл изображаемых в поэме событий — «музыкальный». Понятия «стихия» и «музыка» теперь отождествлены: носители «музыкального» начала бытия, глубинно друг другу «соответственные», — «ветер», природные катаклизмы и революционный народ, свершитель исторического возмездия. Пронизывающие поэму разнообразные ритмы (от ритмов «ветра» до стройности «державного шага» «Двенадцати» в конце поэмы и ритмической организации стиха) составляют сложнейшую

полифонию, которая, в свою очередь, отображает космическую полифонию «мирового вихря». В этом (и только в этом) смысле глубинное значение происходящего — эстетическое. Но все «человеческие» планы поэмы еще дальше от «эстетики», чем в произведениях 1910-х гг. В человеческой истории «музыка» связана не с Красотой (ср. пассивную, «медиумическую» роль Катки; Блок подчеркивал, говоря о рисунках к «Двенадцати», что Катка, молодая, «свежая, простая, добрая», должна вызывать симпатию читателя, — VIII, 514; но «мировой вихрь» несет не она; она даже не колеблется, как Изора, между путями высокими и низменными; она — объект, а не субъект творящейся Истории). «Музыка» звучит в героике «державного шага», в той «демократии, которая приходит, опоясанная бурей», по любимому Блоком выражению Карлейля, «музыка» пронизывает новую этику (этику «человека-артиста», прекрасного человека будущего), — этику массовую, муки рождения которой так ярко описаны в «Двенадцати» (особенно в истории Петрухи, трагического убийства Катки и последующего приобщения героя «коллективной морали» борьбы за новый мир). Наконец, — этого не знало дореволюционное творчество Блока — музыка связывается с политикой и звучит в разухабистых мотивах частушки («Пальнем-ка пулей в Святую Русь!» — III, 350) и лозунга («Революционный держите шаг!» — там же).

Отсюда — новое понимание задач искусства, которое свидетельствует о дальнейшем росте, условно говоря, диалектических тенденций Блока и — через них — о сближении с реалистической эстетикой и полном разрыве с рядом основополагающих тезисов символизма.

Исходя из символистских представлений о художнике как наиболее совершенном улавливателе объективных «музыкальных волн» (отсюда старая мысль о преимуществах художника перед ученым — «Искусство и революция»), Блок приходит к выводам во многом антисимволистским. Таково прежде всего утверждение, что стихийно сложившаяся у художника картина мира значительно важнее любых попыток оценить изображаемое. «Увиденное», «услышанное» — объективная и наиболее ценная сторона произведения; оценка, отношение — субъективная и малозначимая его сторона. Ср.: «Гейне и народолобец. Несмотря на физическое отвращение, Гейне чувствует, в чем дело („Силезские ткачи“). Он артист. Народолобец — при любви — не чувствует» (VII, 365). Существенным для искусства оказывается не эмоциональное отношение к объекту («отвращение» — «любовь»), а его понимание («чувствует, в чем дело», — «не чувствует»). Это делает понятной и художественно осознанной такую не раз отмечавшуюся, но неожиданную для Блока черту поэтики «Двенадцати», как полное исключение «лирики» — «голоса» автора (в «Скифах» этому соответствует появление «голоса» коллективного героя — «мы»). Хотя в истоках этого представления можно разглядеть символистское предпочтение «стихийного» «сознательному», по сути, речь идет совсем об ином. Символистской апологии личного, индивидуального (как наиболее прямо отражающего «мировое») Блок противопоставляет отказ от личного.

В связи с этим резко меняется концепция личности художника (продолжая линию 1910-х гг.). Художник прежде всего свидетель происходящего. Величие художника в том, что он лучший свидетель, но перед «событиями» и перед

«стихиями» (то есть перед объективным миром) художник должен «умалиться»: «Художнику надлежит готовиться встретить еще более великие события, имеющие наступить, и, встретив, суметь склониться перед ними» (VI, 59). Такое понимание полностью отрицает символистское жизнестроение; в жизни художник только «свидетель». Даже создавая портрет гения — Пушкина, Блок подчеркивает, что самые важные черты его личности «бледнеют перед одним: Пушкин — поэт» (VI, 160).

Полностью отрицая «жизнестроение» в символистском понимании, Блок, конечно, очень далек от того, чтобы свести задачи искусства к простому отображению реальных событий. Он по-прежнему признает «пророческое» в искусстве и высоко его ценит: «Великие художники русские — Пушкин, Гоголь, Достоевский, Толстой — погружались во мрак, но <...> они верили в свет <...> Они знали, что рано или поздно *все будет по-новому*, потому что *жизнь прекрасна*» (VI, 13). Однако «пророческое» теперь понимается не как «магизм», силой слова изменяющий реальность, а как постижение ее глубинной объективной сущности.

Блок значительно яснее, чем прежде, видит и преобразующую силу искусства, но опять-таки понимает ее не так, как символисты. Правда, поэт пронес сквозь всю жизнь воспринятую в молодости через символизм ненависть к мещанской морали (ср. о Цицероне, который руководствовался «старой, провинциальной, мещанской, позитивной моралью <...> накануне того времени, когда в мир пришла новая мораль — мораль как „огонь поедающий“» — VI, 78). Он равно резко отрицает и откровенно старую мораль (ср.: VI, 309), и старую мораль, притворяющуюся новой, скрытую за «культурно-просветительными» задачами (VI, 278), за примитивной агитационностью и ненавистными Блоку «популяризациями» великих идей и образов. Однако Блок 1918—1921 гг. далек и от декадентского этического релятивизма. В упоминавшейся рецензии на пьесу М. Кузмина «Два брата, или Счастливый день» Блок хотя и подчеркивает, что он «не педагог» и видит в «Двух братьях» прежде всего произведение искусства, однако приходит к самым энергичным и именно «педагогическим» выводам. К пьесе, пишет он, «я бы детей и близко не подпустил», ибо в ней «все пропитано пряностью», ее истинный зритель — это не ребенок, а «умудренный художественными и другими опытами эстет, впадающий в рамолиссмент» (VI, 315). Как глубоко трагические явления современной культуры воспринимает Блок и «не нужные никому» (VI, 55) произведения современных «дэнди» («Русские дэнди», 1918), и тяготение к традициям «искусства для искусства» и «всяческому формализму» у акмеистов («Без Божества, без вдохновенья», 1921; VI, 176, 183).

Как же должна вне «морализаторства» и в противодействии «старой морали» реализовываться активно-преобразующая сила искусства? По Блоку, великие возможности искусства определены тем, что сами цели истории *глубинно эстетичны*. На развалинах «гуманистической» цивилизации возникает «новая человеческая порода <...> человек-художник» (VI, 115). Поэтому искусство *самой своей природой* гармонизирует мир. В речи «О назначении поэта» (10 февраля 1921 г.) говорится: «Похищенные у стихии и приведенные в гармонию звуки, внесенные в мир, сами начинают творить свое дело» —

создание «новых людей»: звуки «испытывают человеческие сердца и производят какой-то отбор в горах человеческого шлака; может быть, они собирают какие-то части старой породы' <...> годные для создания новых пород» (VI, 162).

И в этой — последней для Блока — мифопоэтической концепции искусства легко выделяется символистская основа (понимание природы мира и человека), как и мощный пласт ницшеанско-вагнеровских представлений («новый человек», «человек-артист»). Но теперь еще яснее, чем в 1910-х гг., отличие блоковского понимания преобразующей силы искусства: «гармония, внесенная в мир поэтом», *не создана* им, а «улавливает», *отображает* изначальный «порядок мира» (VI, 162, 161). Элемент субъективизма из эстетических представлений Блока 1918—1921 гг. исчез полностью.

Сложное соотношение взглядов Блока 1918—1921 гг. на искусство и «заветов символизма» отразилось и в его итоговой оценке направления. О символизме он пишет теперь довольно мало. Но за разрозненными и порой противоречивыми (в блоковском смысле слова) высказываниями встает то, чем представлялся Блоку символизм в «дыму пожара» революции, когда «все наше прошлое представляется на суд поколениям, следующим за нами людям, очень отличающимся от нас» (VI, 136).

В дни Октября Блок, как известно, сблизившийся с группой «Скифы», ощущал свое «музыкальное» отношение к революции как *символистское по существу*. Повторилась, но в гораздо более динамичном темпе, ситуация 1907—1908 гг. Первоначально (в ответе на анкету «Может ли интеллигенция работать с большевиками?», 14 января 1918 г.; в статьях «Интеллигенция и революция», 9 января; «Искусство и революция», 12 марта; и др.) Блок внутренне отождествляет понятия «интеллигент» и «художник» со своим ближайшим окружением, с интеллигенцией, так или иначе с символизмом связанной. Он рисует портрет интеллигентов, которые «переоценили» все <...> ценности, которые «пили <...> из источников прозрачных и головокружительно бездонных <...> где вода поет неслыханные для непосвященных песни», и всегда были «бездомны, бессемейны, бесчинны, нищи» (VI, 16, 18). Эти и подобные определения пестрят перефразировками и «осколками» из языка символистской публицистики («переоценка ценностей», искусство «для посвященных»), из блоковских поэтических портретов современных художников (ср.: «<...> смотрим, / Как рушатся наши дома!» — III, 125) и автохарактеристик («А я печальный, нищий, жесткий» — III, 142). И он уверен, что именно эта художественная интеллигенция должна «пылать гневом против всего, что пытается гальванизировать труп», и жить только будущим (см. VI, 59). Сознание именно этой интеллигенции для Блока противостоит ненавистному ему «либерализму» (см. VI, 58 и др.) и обреченному старому «гуманизму»: ведь именно символизм подхватил «антигуманистические» призывы к созданию «нового человека», «человека-артиста», был первым распространителем «музыкального» мироотношения. Не случайно первый художник, о котором Блок пишет после Октября, — Рихард Вагнер, а первый далекий друг, о котором он в эти дни вспоминает, — Андрей Белый, поразивший юного Блока в начале века статьей о музыке.

«Бойкот», объявленный интеллигенцией Октябрю, потряс Блока. Однако он все же полагал, что хоть часть символистов (Андрей Белый, «Скифы») останется верной «заветам символизма». Именно так понимал он символизм, создавая при помощи С. М. Алянского издательство «Алконост» и журнал «Записки мечтателей». Символизм, который Блок вслед за символистской и околосимволистской критикой еще в 1910-х гг. сопоставил с Ренессансом — расцветом искусства и «художнического» взгляда на мир, — символизм с его апофеозом музыки должен был бы стать искусством революции. Должен был — но не стал.

Отсюда новый взгляд Блока на символизм (середина 1918-го—1921 г.). Это было направление действительно «музыкальное» и потому рано уловившее природные и иные «знаки» приближающихся великих катаклизмов. В статье «Владимир Соловьев и наши дни» (13 августа 1920 г.) Блок называет идейного учителя символистов 1900-х гг. «духовным носителем и провозвестником тех событий, которым надлежало развернуться в мире», пророком революции. Ученики Соловьева унаследовали от него это чувство будущего, и Блок считает себя обязанным от лица «соловьевцев» 1900-х гг. «указать на то <...> что самое начало столетия было исполнено существенно новых знамений и предчувствий». Поэтому главное, что подчеркивает Блок во Вл. Соловьеве и его учениках, — это «страшная тревога, беспокойство, способное довести до безумия» (VI, 155). Впрочем, безумная «порубежная тревога» была не только предчувствием будущего. И Соловьев, и символисты *сами носили в себе «человека-артиста»* будущего.

Однако Блок горько и решительно сознается, что русский символизм не исполнил задуманного. В своей последней статье — «Без Божества, без вдохновенья», выдвигая идеи органичности русской культуры, Блок решительно восстает против убеждения Н. Гумилева, «что русский и французский символизм имеют между собой что-то общее». Как и в юности, отделив символизм от «декадентства» с его ориентацией на европейское искусство «fin de siècle», Блок подчеркивает, что «литературное направление, которое по случайному совпадению носило то же греческое имя „символизм“, что и французское <...> было неразрывно связано с вопросами религии, философии и общественности» (VI, 177). Эта связь с «общественностью», к которой молодой Блок относился (признавая ее!) с некоторой настороженностью, теперь представляется ему сущностью символизма, его единственным «рациональным зерном». Освобожденная от имен и всего личного (Блок не случайно не вспоминает о том, что формула «религиозная общественность» восходит к Мережковским и «Новому пути»), идея «общественности» вписывает символизм в национально-русскую традицию «синтетического искусства». Распад символизма, решительно относимый теперь к сравнительно далекому прошлому (конец 1900-х — начало 1910-х гг.), Блок объясняет причинами идейными: «Писатели, соединившиеся под знаком „символизма“, в то время разошлись между собою во взглядах и мирозерцаниях». Это — известная ситуация «кризиса символизма», когда «виднейшие деятели символизма, как В. Брюсов и его соратники, пытались вдвинуть философское и религиозное течение в какие-то школьные рамки». Таким образом, причина «кризиса» — обострившаяся борьба собственно символистских тенденций и эволюциони-

ровавших к формализму «декадентов» (а также — старая блоковская мысль — засилие «эпигонов, пытавшихся спустить на рынке драгоценную утварь и разменять ее на мелкую монету»). В итоге «храм „символизма“ опустел, сокровища его (отнюдь не „чисто литературные“) бережно унесли с собой немногие: они и разошлись молчаливо и печально по своим одиноким путям» (VI, 178). Это в каком-то смысле объективное объяснение причин «кризиса символизма» дано, конечно, «изнутри», с позиций «соловьевского» идеализма. Блок, очевидно, причисляет себя к тем, кто «бережно унес» и «продолжает хранить» «не чисто литературное» наследие символизма начала XX в. Но крах символизма как целого для него самоочевиден.

Блок не оставил целостных размышлений о причинах гибели направления, но в его статьях и рецензиях разбросаны важные замечания о том, что именно в наследии символизма губительно. Это и «яды» индивидуализма, который, попавив «кое-что на пустошах „филантропии“, „прогрессивности“, „гуманности“ и „полезностей“ <...> перекинулся за недозволенную черту» (VI, 56—57) и создал «роковую пустоту» (III, 278) в душах людей блоковского поколения, отцов современных «дэнди» — эстетов и эпигонов символизма. Это и недосказанность, невыраженность многих важнейших сторон символистского видения мира, из-за которой их образы, таившие «возможность вырасти в символы, в *ens reale*, по выражению Вяч. Иванова, были превращены стихотворцами <...> в расхожую монету» (VI, 334—335). Это и язык символизма. Его Блок считает, с одной стороны, могучим средством познания мира (ср. в рецензии на пьесу Тверского «Город» о способности символизма «показать единую сущность» внешне различных людей и сторон жизни), с другой стороны, однако, он подчеркивает, что язык этот «условен и непитателен, как сахарин»: отвлекаясь от реального, он представляет «не людей, а некие собирательные существа» (VI, 330).

И здесь, вероятно, мы вступаем в область самых глубинных представлений поэта о причинах краха символизма. Блок, при всей вере в то, что именно символизм был предвестником «гармонизации» мира, видит его коренной порок в «непитательности» — «внежизненности и отвлеченности». «Современный художник, к какому бы цеху и направлению он ни принадлежал, — неустанно повторяет Блок в 1918—1921 гг., — в работе своей — „натуралист“ <...> таскает на плечах грузы психологии, истории, быта» (VI, 321). Символизм, предвестник новой «музыки» жизни, сам слушал эту музыку только через культуру, пренебрегая «психологией, историей, бытом». Он келейно, комнатно замкнулся в себе, его художники сделали «филологами», «профессорами». И символизм «оглох к музыке», распался сначала внешне, а затем — в лице Мережковского и других символистов — и глубоко, изменив «духу музыки».

Эта концепция «кризиса символизма» имеет у Блока и еще одну сторону. Известно, что Блок послеоктябрьского периода много думает и пишет о романтизме. Новую, значительно более высокую, чем в 1900-х гг., оценку романтизма Д. Е. Максимов справедливо связывает с настроениями революционной эпохи. Менее известно (хотя и отмечено комментаторами 6-го тома Собрания сочинений Блока), что Блок во многом пересказывает концепцию книги В. М. Жирмунского «Немецкий романтизм и современная мистика»¹⁸².

И если Жирмунский прямо «опрокидывает» в прошлое, на романтизм, свое понимание русского символизма, то Блок, напротив, осмысляет символизм через характеристику немецких (по преимуществу) романтиков. Впрочем, и В. М. Жирмунский, и Блок понимают романтизм не только исторически, но и типологически. Такой подход давно и органически близок поэту: еще в юности, мы помним, он писал о «новом искусстве» как «видоизменении вечного и живого начала». В романтизме Блок видит то, что так хочет увидеть в символизме: «Подлинный романтизм вовсе не есть только литературное течение. Он стремился стать и стал <...> новым способом переживания жизни». «Новый способ переживания» определяется Блоком в терминологии Шеллинга так же, как на мифопоэтическом языке Вл. Соловьева и символистов. Это близость романтической «души» к «миру», его «неизведанным далям» — и к Душе мира. Но значение этих слов у Блока 1918—1920 гг. новое: «подлинный романтизм не был отрешением от жизни», а явился «новым способом жить с удесятенной силой» (VI, 363, 364). Он решал подлинно революционные задачи перестройки человеческой личности, был «способом устроить, организовать человека <...> на новую связь со стихией» (VI, 365). Революционность романтизма неотрывна от его художественной природы: он «есть дух, который струится под всякой застывающей формой и в конце концов взрывает ее» (VI, 367). Наконец, романтизм — искусство подлинно «синтетическое»; ему нужна *вся* жизнь, *весь* человек. Поэтому «если у бурных гениев <...> мы наблюдаем полное отрицание разума и предпочтение ему чувства, то их преемники — романтики не отвергли и разума» (VI, 364; бросается в глаза параллель между индивидуализмом «бурных гениев» и синтетическими устремлениями иенцев — и соотношением «декаданса» и «младших символистов»).

Романтизм сыграл великую роль в европейской культуре: он «определился как мировое стремление и <...> расплеснулся на весь мир» (VI, 364). Однако «убыль стремления <...> — наш земной удел <...> Убывает и стихийное движение; вырождается революционное движение» (VI, 366), а с ним и романтизм. Только пятилетие (1798—1802) господствовал романтизм как «великое течение» (ср. датировку Блоком зарождения младосимволизма — 1901 г. — VI, 155; с 1907 г. он сам уже писал о «кризисе символизма»). Затем, со спадом революционной волны, «разыгралась трагедия; наступил упадок творчества <...> все поставленные задачи были упрощены и облегчены; враги романтизма яростно напали на эпигонов его» (VI, 365; ср. мысли Блока о роли эпигонов в распаде символизма).

Конец этого во многом мифологизированного анализа романтизма символичен. Трагедия спада революции не вечна: «убыль опять сменится прибылью», вновь запылает священный огонь героического преображения мира (см. VI, 366—368). Вновь настанет эпоха героического искусства. Конечно, это не эмпирическая, а обобщенно-символизирующая история символизма — история скорее в его «тайнах» устремлениях, чем в хорошо известной Блоку реальности. Но это единственное в «новом искусстве», что оказалось живым и нужным для пережившего символизм Блока эпохи «вихрей и бурь», что связывало в его глазах надежды начала века с искусством будущего.

Идеалом Блока была художественная культура, органическая и синтетическая по существу. По глубокому убеждению Блока, следует стремиться не к «закрытости», изоляции от других художественных и общественных веяний, а к культуре, открытой всем ветрам истории и искусства. В отличие от ряда символистов, Блок широко и жадно впитывал впечатления окружающего мира. Именно поэтому для него формулы «быть верным символизму» и «преодолеть символизм» не исключали друг друга, а самоощущение себя как символиста не мешало чувствовать себя поэтом художественного синтеза. Искусство для Блока определялось не «цеховой» принадлежностью, а способностью «слушать в мире ветер». Глубоко созвучны Блоку слова К. Чапека: «Трагическое видение мира сильнее самой действительности. В этом высочайшая магия истинно великой поэзии: она создает действительность более нетленную, чем то, что называют действительностью материальной»¹⁸³.

Блок в полемике с Мережковскими

7 января 1919 г. Александр Блок, обдумывая свой путь поэта, записал в дневнике: «Вот — я — до 1917 года, путь среди революции; *верный* путь». Путь поэта «среди революций» был сложен. Однако сквозь все сложности и противоречия, которых так много в поэзии и личности Блока, протянута как бы тугая струна: от уюта — на холод, от эстетизма — к поэзии как суровому долгу, к убеждению, что писатели «должны играть роль тончайших и главнейших органов ее [родины] чувств» (V, 444). Это был путь к демократии, к «миллионам» «бедных рук» и «исстрадавшихся глаз». На этом пути Блоку приходилось рвать много кровных связей. Но и здесь был главный и вечный противник, в отношении к которому Блок, пожалуй, не испытывал колебаний. Противник этот был — сытый либерализм, глухое к трагедиям жизни доктринерство. Изучение этой стороны творчества Блока — актуально и необходимо.

В последние годы значительно активизировалось изучение истории русского либерализма и консервативных общественных тенденций между первой и второй русскими революциями. Ряд объемистых трудов появился за границей¹. Советские авторы этому вопросу уделяют, к сожалению, значительно меньше внимания. В появившихся, однако, пока еще немногочисленных, работах советские историки исходят из учения В. И. Ленина об «исторических этапах поворота русской либеральной буржуазии *от демократии* к защите реакции». В работах ряда зарубежных авторов проводится противоположная мысль — о ведущей роли либерализма в прогрессивном общественном движении XX в. Спор этот имеет прямое отношение к творческой биографии Блока. Путь Блока к демократии пролегал через многочисленные «разрывы». Среди них особое место занимает полная драматизма история разрыва Блока с Мережковскими. Отношения их в советской литературе о Блоке почти не освещены, что дает основание некоторым зарубежным авторам тенденциозно изображать историю этих отношений в идиллическом свете, представляя связи Блока с кругом Мережковских чуть не основным фактором его поэтической судьбы, а конечный разрыв — как событие случайное и малозначительное².

Задача настоящей работы — во всеоружии фактов восстановить историческую истину отношений Блока с Мережковскими как отношений *идейной борьбы*. Внутренняя напряженность этой борьбы связана с тем, что *разрыв* здесь в значительной мере был *уходом*, уходом из родного и привычного мира, с которым поэт был связан многими нитями.

Разрыв Блока с Мережковскими, в конечном итоге, шел по линии главного водораздела, по которому раскололась русская интеллигенция между двумя революциями. Мережковские принадлежали к тем, кто, по словам В. И. Ленина, «боится движения масс *более*, чем реакции», Блок же видел в движении масс ту музыкальную стихию истории, которая призвана спасти Россию. «Двенадцать» не были случайным эпизодом творческого пути поэта. Они были его закономерным итогом.

Восстановить полную картину отношений Блока и Мережковских невозможно, не обращаясь к материалам их переписки. Авторитетный исследователь эпистолярного наследия Блока В. Н. Орлов отмечает, что переписка Блока с Мережковскими «касалась важных литературно-общественных вопросов <...> по которым у корреспондентов возникали споры и разногласия»³ Разумеется, первостепенно важными для нас являются письма Блока, его позиция в идейном диалоге. Однако, поскольку «до нас дошли только черновики самых ранних писем, сохранившиеся в составе юношеского дневника Блока (1902 г.), и черновик знаменитого письма от 31 (18) мая 1918 г.»⁴, то особый интерес приобретают письма З. Н. Гиппиус, Д. С. Мережковского и Д. В. Filosofova к Блоку. По ним можно зачастую довольно точно реконструировать содержание (а иногда — по цитатам — и стиль) блоковских писем. Испещренность писем Гиппиус цитатами из писем Блока, его «словечками», заставляет нас стремиться цитировать их как можно полнее.

Материал переписки важен не только тогда, когда в ней прямо обсуждаются важные литературно-общественные проблемы. Порой значимы для реконструкции отношений и, казалось бы, мелкие и малозначительные записочки. Таковы, например, краткие письма З. Н. Гиппиус 1902—1903 гг., через которые недвусмысленно раскрывается картина первых (пока не удавшихся) попыток Блока «убеждать» от воздействий «петербургских мистиков», найти свои пути в жизни и искусстве. Наконец, *все* письма Мережковских, адресованные Блоку, весьма существенны для построения его полной научной биографии, и публикация их — важный материал для готовящейся сейчас «Летописи жизни и творчества Блока».

В сложном творческом пути Блока — пути, в котором сам поэт считал наиболее художественно и нравственно ценным именно движение, развитие⁵, — особую роль сыграли его схождения и отталкивания от ближайшего — символистского — литературного окружения. На фоне детально прослеженного в советской науке «сюжета» взаимоотношений Блока и Андрея Белого⁶, все чаще привлекающих внимание исследователей тем «Блок и Брюсов», «Блок и Вячеслав Иванов» и др., бросается в глаза огромное «белое пятно» — почти полная неизученность биографических и творческих контактов Блока и Мережковских. Замечания к этой теме либо связаны с комментированием отдельных блоковских текстов, либо констатируют лишь самые общие особенности «пути» поэта (в юности «был связан», а потом «преодолеl воздействия» и после Октября «окончательно порвал» с Мережковскими). Выраженная в последнем случае формула столь же бесспорна, сколько и лишена конкретно-исторического и культурного содержания. В чем и когда проявлялись тяготения Блока к Д. С. Мережковскому и З. Н. Гиппиус? Когда началось преодоление их влияний и в чем оно выразилось? Какую роль сыграли в творчестве Блока и как в нем отразились сложные перипетии отношений поэта с «петербургскими мистиками»? Все эти вопросы, по сути, до сих пор остаются безответными. Только в книге В. Н. Орлова «Гамаюн» освещены некоторые эпизоды из истории связей Блока с Мережковскими⁷, но они касаются лишь самого раннего периода взаимоотношений и — в соответствии с общим характером работы — лишь биографических их аспектов.

Между тем супруги Мережковские были первыми «метрами» русского символизма, с которыми Блок познакомился и в доме которых стал бывать регулярно, и последними видными представителями «нового искусства», с которыми он продолжал встречаться (несмотря на многочисленные попытки разрывов) до Октябрьской революции. Окончательный разрыв с Мережковскими в 1918 г. сам Блок склонен был считать событием большой важности, имеющим далеко не только личный, но и общий, символический, смысл. Можно утверждать с полной ответственностью, что значение предлагаемой темы и очень велико, и не определимо вне эволюции общемировоззренческих, литературных и личных связей Блока и супругов Мережковских.

I

Блок знакомится с Мережковскими в 1902 г., однако воздействие их творчества он испытал значительно раньше. Почти все, что было связано у Блока периода «Стихов о Прекрасной Даме» со стремлением понять и сформулировать свою творческую программу, в большой степени определено критическими воззрениями автора брошюры «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1892) и историософией «Толстого и Достоевского» и трилогии Мережковского. Разумеется, широко известный факт пребывания Блока 1900—1902 гг. «под знаком» Вл. Соловьева этим утверждением ничуть не колеблется. Но (что тоже хорошо известно) Вл. Соловьев Блока потряс прежде всего как поэт, певец Вечной Женственности. Блок пытается читать философские сочинения этого «гиганта» (VII, 23), но с трудом пробирается сквозь умозрительные построения Соловьева и (вначале, видимо, не сознавая в этом даже себе) скучает над его «собранием сочинений». Критические и художественные произведения Д. С. Мережковского Блок начала XX в. первоначально воспринимает как раскрытие идей Вл. Соловьева. Несколько позже он почувствует и другую сторону дела: то, что Мережковский — популяризатор и схематизатор «соловьевства», а затем увидит и существенные отличия философии Соловьева от ее интерпретаций Мережковским, испытавшим в 1890-х гг. воздействия Ницше и декадентского миропонимания и эстетики. Вместе с тем очевидно, что там, где речь идет не о лирике, а о попытках осознать собственное эстетическое credo, идеи Мережковского, облеченные в типичную для символистского панэстетизма форму «искусства об искусстве», «поэзии поэзии», оказываются для Блока более близкими и попросту зачастую более понятными, чем рассуждения Вл. Соловьева. Не случайно первый (оставшийся незавершенным) набросок блоковской статьи о русской поэзии (декабрь 1901 г. — январь 1902 г.) насквозь «прошит» цитатами и реминисценциями из Мережковского, пересказами его идей. Мережковский становится для Блока важнейшим посредником при осмыслении философской стороны «соловьевской» (младосимволистской) лирики.

Тем не менее личное знакомство Блока с «петербургскими мистиками» оттягивается и происходит тогда, когда апогей его восторженного преклонения перед «Девой Радужных ворот» (лето 1901 г.) уже пройден и появляются первые «кошунственные» сомнения в достижимости высокого идеала. Это,

как мы увидим, наложит существенный отпечаток на отношение Блока к Мережковским и Мережковским к поэту.

И все же, знакомясь с Мережковскими 26 марта 1902 г., Блок продолжал еще воспринимать их как самых близких себе символистов-мистиков, борющихся и с «позитивизмом», и с «декадентством», как верных учеников Вл. Соловьева и своих учителей. Летом 1901 г. поэт называет своей невесте «Вечных спутников» Мережковского в числе «заветнейших книг» русского символизма⁸. Весной 1902 г. он стремится, сразу же по выходе «Толстого и Достоевского», прочесть эту монографию («Прочесть Мережковского о Толстом и Достоевском. Очень мне бы важно» — VII, 45), а в процессе чтения очень высоко оценивает (ср. запись от 28 июля 1902 г.: «Читаю талантливейшего господина Мережковского» — VII, 53). С Мережковским связаны у Блока, прежде всего, напряженные мысли о необходимости подчинить творчество религии: «Да неужели же и я подхожу к отрицанию чистоты искусства, к неумолимому его переходу в религию. Эту склонность ощущал я (только не мог формулировать, а Бугаев, Д. Мережковский и З. Гиппиус вскрыли) давно <...> Что ж, расплывусь в Боге, разольюсь в мире и буду во всем тревожить Ее сны» (весна 1902 г. VII, 44—45). Решение это, как видно из тона записи, одновременно удивленного («Да неужели же...») и покорного («Что ж...»), далось Блоку нелегко, но он все же утверждает правоту требований «петербургских мистиков». Следует отметить, что требование служить идеалам религии было первой захватившей Блока-поэта идеей *искусства как служения*. Оно включало такие важнейшие для него понятия, как долг, цель, — понятия, остававшиеся основными на всех этапах эволюции Блока, — и в этом смысле оказалось важной вехой блоковского пути.

Другой круг размышлений связан у Блока с идеей «двух бездн» («Толстой и Достоевский») и с трактовкой Мережковским соловьевских представлений о «синтезе», с мыслями о «реабилитации плоти». По Мережковскому, «расколотость» и несовершенство земного бытия проявляются в вечном единоборстве «бездны тела» («антихристовой» бездуховной материальности, чувственности, разврата) и «бездны духа» (аскетической морали отречения от земного, воплощенной, прежде всего, в «историческом христианстве» средневековья). Взятая в своей отдельности, исключительности, каждая «бездна» гибельна, но как часть грядущего «синтеза» духа и плоти, «небесного» и «земного» она содержит элемент реализуемой в будущем «святости» (таковы языческое поклонение Красоте и христианская устремленность к Добру). История человечества в целом и каждой отдельной личности предстает, с одной стороны, как борьба «Антихриста» («бездн тела») и односторонне понятого христианства (влекущего в «бездны духа»), с другой — как бесконечно разлитая в мире жажда «синтеза». На путях человечества и человека лежит множество соблазнов «ложных синтезов», оказывающихся скрытой победой одной из «бездн», но Мережковский с позиций «третьего завета», «Иоаннова евангелия» (Апокалипсиса) чает в близком будущем конца исторического процесса и сотворения подлинно «синтетического» бытия — «царства Божия на земле», «новой земли и нового неба».

Читая «Толстого и Достоевского», Блок замечает: «Вижу и понимаю, что надо поберечь свою плоть. Скоро она пригодится. „Отречение от крайностей

мистицизма“ (мое) не столь просто. Это шаг не назад, а вперед...» — VII, 53). И здесь навеянные Мережковским размышления оказываются безусловно плодотворными для Блока. Блоковская интерпретация «плоти» (реальности, земной жизни) впоследствии далеко уведет его от Мережковского, но сыграет важную роль в его эволюции к темам «горестной земли».

Но ближе всего раннему Блоку, конечно, Мережковский-художник, в первую очередь — прозаик, автор трилогии «Христос и Антихрист». «Юлиан Отступник» и «Леонардо да Винчи», видимо, прочтены им уже в конце 1890-х — начале 1900-х гг.⁹, «Петр и Алексей» — во время создания романа и сразу по выходе (см. VIII, 47—48). В последней части трилогии Блок мог найти, кроме центральных для Мережковского уже названных мыслей о «синтезе», чуть ли не «энциклопедию» тем, мучивших его не только в начале 1900-х гг., но и значительно позже: образ России, ее исторических судеб, самобытности и связей с Западом; интерес к народным движениям (старообрядчество, сектанты), экстатическое пророчество о конце мира, красной нитью проходящее через весь роман (от старообрядческих легенд и «знамения» — кометы, увиденной правдоискателем Тихоном в детстве, до финального: «Осанна! Антихриста победит Христос»)¹⁰. Столь же значим для Блока и созданный в трилогии образ Петра I (воспринятый поэтом как связующее звено между пушкинским «Медным всадником» и петровской темой у символистов), особенно — сложное сочетание в нем черт жестокости и исторически неизбежной активности «нищешанской» сильной личности, гениального «демиурга» новой России¹¹. Двойственность образов Петра и послепетровской Руси отразится и в неоконченной «Петербургской поэме» (1904) Блока, и в его лирике и драматургии («Король, на площади», 1906) 1904—1906 гг.

Не могла не привлечь блоковского внимания в романе Мережковского и линия царевича Алексея и его любовницы Ефросиньи (Апроськи). В ней звучат и мотивы «святой плоти», и отождествление возлюбленной с Венерой (ср. у Блока: «И мнилась мне Российская Венера...» — I, 91), и — с годами все разрастающаяся в блоковском сознании — тема отношений народа (зачастую воплощенного в женском образе) и интеллигенции (сложно связанной с образом лирического «я»). «Демонический» образ красавицы Ефросиньи, загадочной и пошлой одновременно, истолкование ее жестокого предательства как мести, выходящей из рамок личного и отразившей вековую ненависть крестьянки к «барину», — все это связано с представлениями о народе, которые у Блока выйдут на поверхность лишь к середине 1900-х гг.

Наконец, трилогия (как в силу особенностей жанра, его новизны, так, возможно, и из-за некоторой художественной незрелости) ярко демонстрирует, почти иллюстрирует новые принципы символаобразования становящегося искусства¹² (подчеркивание «тайного» сходства между героями и ситуациями всех частей трилогии, отчего одни образы оказываются символами других; соотнесение изображаемого с разнообразными мифами и приравненными им художественными и историческими текстами, служащими как бы «ключами» к раскрытию глубинного смысла произведения, поэтика цитат, лейтмотивные повторы и т. д.). Эти — и многие другие — особенности трилогии не раз отзовутся в позднейшем блоковском творчестве.

Кроме того, юный Блок, видимо, хорошо знает и Мережковского-поэта (в основном, его лирику и поэмы 1890-х гг.). Тексты Мережковского и З. Гиппиус Блок еще в конце 1890-х гг. включает в свой репертуар декламатора. В блоковской папке «Моя декламация» сохранились сделанные Блоком в конце XIX — начале XX в. списки стихотворений Д. С. Мережковского «Безымянные цветы», «Мать», «Соренто», «И вновь как в первый день творенья...», а также двух переводов Мережковского из Петрарки — сонетов «О красоте твоей молчать стыжусь, Мадонна...» и «Лукавый бог любви, я вновь в твоей темнице...»¹³ Отзвуки образов поэзии Мережковского, ее интонаций, ритмов, рифмовки и т. д. будут долго жить в блоковском сознании, порой, вероятно, даже неосознанно¹⁴, но с годами не стираясь, а, напротив, становясь все более идейно значимыми и зачастую превращаясь в объект художественной полемики.

Высоко ценит Блок 1900—1902 гг. и творчество З. Гиппиус. В поздних автобиографических заметках (30/17 августа 1918 г.) он выделит рассказ Гиппиус «Зеркала» в числе важных впечатлений своей юности (VII, 342). Мотив «зеркальности» отразится и в беседах с Любовью Дмитриевной летом 1901 г., и, как справедливо отметил В. Н. Орлов, в стихотворении «Пытался сердцем отдохнуть я...» (1902; ср.: З. к., 35, 41). В упоминавшейся папке «Моя декламация» хранятся и списанные Блоком стихотворения З. Гиппиус «Крик», «Осень», «Вечер», «Молитва» (1896), «Любовь — одна» и выписанное из альманаха «Десница» (1900) стихотворение «Порой всему, как дети, люди рады...»¹⁵ Блок высоко оценивает поэзию Гиппиус: списывает для себя стихотворение «Электричество» (З. к., 26), использует ее произведения при подготовке статьи о русской поэзии (см.: З. к. 27), а 12 декабря 1903 г., уже после многих разочарований в «Зиночке», пишет Белому: «...но стихи, стихи Зинаиды Николаевны! И уморительны и гениальны!» (VIII, 75). Как очень важную для себя, Блок помечает осенью 1901 г. знаком «три креста» пьесу Гиппиус «Святая кровь» (альманах «Северные цветы» за 1901 г.; см.: З. к. 22). Последнее знаменательно: символично-фантастическая пьеса Гиппиус ставит тему трагической неизбежности и «святости» преступления (= насилия), всю жизнь волновавшую Блока и в каком-то смысле подготовившую образы «святой злобы» в поэме «Двенадцать». Воздействия Мережковских, как уже говорилось, особенно заметны в теоретических рассуждениях Блока. Вл. Орлов справедливо пишет, что отразившиеся в дневниках и записных книжках Блока мысли «об антиномии языческого и христианского <...> о религии и мистике, о мистике и декадентстве, о мифологии, о борьбе с материализмом и позитивизмом ближайшим образом восходят <...> к Мережковскому»¹⁶. Отобразились эти размышления и в блоковской лирике.

Итак, еще до знакомства с Мережковскими Блок находил в их творчестве не только черты, «созвучные» своему мистицизму, но и многое из того, что станет мощным стимулом его будущего поэтического развития. Отношение Мережковских к Блоку, напротив, вначале было очень холодным. В. Н. Орлов отметил эпизод, предшествовавший знакомству художников, — посылку в сентябре 1901 г. О. М. Соловьевой (двоюродной сестрой матери Блока) блоковских стихов Гиппиус и резко отрицательный отзыв о них обоих Мережковских¹⁷. Лишь восторженные оценки лирики Блока Андреем Белым, О. М.

и С. М. Соловьевыми постепенно склонили Гиппиус к большей снисходительности к «начинающему».

26 марта 1902 г. состоялось знакомство Блока с Мережковскими, сразу же введшими его в круг новинок «мистической» литературы (VII, 42). С апреля начинается переписка Блока с Гиппиус. Блок часто бывает у Мережковских дома, а с 1903 г. — и в редакции «Нового пути». Первое письмо З. Гиппиус к Блоку датировано 22 апреля 1902 г. и связано с обстоятельствами приглашения Блока на «среды» к Мережковским. В ответ на высказанное Блоком (при первой встрече или в одном из недошедших писем поэта к З. Гиппиус)¹⁸ желание посещать эти «среды» Гиппиус пишет:

Понедельник. 22. 4 <19>02
Литейный 24
Спб

Не думайте, Александр Александрович, что мы о Вас забыли. Но случилось такое несчастье: я потеряла Вашу карточку с адресом и все [это] время всячески старалась добыть этот адрес. Один мой знакомый студент узнавал его в университете (тут еще на праздниках все закрыто) — в университете нет; тогда он же достал справку в адресном столе (дикую какую-то) — и наконец я могу написать Вам. Здоровы ли Вы? Отчего не были в Рел<иги-озно>-Фил<ософском> обществе на чтении Дм<итрия> С<ергееви>ча — «Гоголь и о<тец> Матфей»? Ведь Вам была послана повестка (Только по какому адресу? В университете, кажется). Ежели Вы здоровы и в городе — не зайдете ли к нам в эту среду вечером? будет не^{*} собрание, а просто хотим Вас повидать. В 9 часов я даже поеду к доктору, а потому приходите в 10 час<ов>, я, вероятно, уже вернусь, а ежели бы ровно в 10 и Д<митрий> С<ергеевич> вышел гулять — Вы не уходите, это лишь будет значить, что мы сейчас вернемся. Пишу так на всякий случай, в 10 я всегда возвращаюсь.

Пожалуйста, приходите!

Душевно ваша З. Гиппиус-Мережковская¹⁹

Дружественный тон этого письма свидетельствует об очевидной заинтересованности Мережковских в том, чтобы ввести молодого поэта в круг единомышленников.

Однако отношения сразу складываются трудно. Неожиданно возникли интимные сложности: с первых дней знакомства Блока с Мережковскими Любовь Дмитриевна начала горько ревновать своего жениха к «умной» и «демоничной» Гиппиус и уже в сентябре 1902 г. просила Блока «оставить всех Мережковских» (З. к., 42)²⁰ Прямых оснований для ревности не было. Много позже, 25 июня 1911 г., фиксируя в дневнике свой сон о Гиппиус, Блок писал: «Который раз вижу ее во сне, и в знак чего? Никогда ничего и не было, кроме тайных влияний» (З. к. 183). «Тайные влияния» состояли, однако, не только в стремлении Гиппиус «мистически» воспитывать Блока, но и в — обычной для нее — «демонической» игре с постепенно признаваемым поэтом, о красоте и обаянии которого сразу стали ходить легенды. В

* Здесь и далее подчеркнут текст, выделенный З. Н. Гиппиус.

этой декадентской игре собственно женское, наверное, было даже менее важным, чем честолюбивое желание учительствовать, но оно все же, видимо, окрашивало отношение Гиппиус к Блоку в некие дополнительные тона, а с другой стороны, заставляло Блока в письмах к невесте раздувать и несколько аффектировать свое (постепенно действительно нараставшее) раздражение против Мережковских (ср. в письме от 18 декабря 1902 г.: «Скоро мы „оставим всех Мережковских“. Зин<аиду> Ник<олаевну> я понял еще больше, она мне теперь часто просто отвратительна»)²¹.

Однако на грани мистического и скептического этапов блоковского творчества (конец 1902 — начало 1903 г.) связи Блока с Мережковскими еще разнообразны и крепки. Летом — осенью 1902 г. идет оживленная переписка между живущим в Шахматове Блоком и уехавшей с мужем в Заклинье (под Лугой) Гиппиус. 21—22 сентября Блок по приглашению Гиппиус гостит в Заклинье (см.: З. к., 42).

Переписка Блока с Гиппиус первостепенно значима для понимания его эволюции. Деловая линия в ней летом 1902 г. постепенно отодвигается философскими, религиозно-этическими, психологическими и другими размышлениями и спорами. В письмах Гиппиус Блок, безусловно, находил много важного для себя. Ее умные, исполненные своеобразного «мистического рационализма», но тонкие, искренние письма говорили о том, что мучило и интересовало Блока. В письме к З. Н. Гиппиус от 14 июня 1902 г. из Шахматова Блок продолжает тему их петербургских мистических бесед и сразу же намечает некоторые важные линии будущих расхождений. Соглашаясь, в основном, с общесоловьевскими размышлениями Гиппиус о грядущем «белом» синтезе, долженствующем сочетать и „очистить“ <...> эстетику и этику, эрос и „влюбленность“, язычество и „старое“ христианство», Блок утверждает, однако, два очень важных для него положения. Это, во-первых, мысль о непостижимости мистического идеала и «путей к нему» посредством «нашей „логики“» (VIII, 29) и, во-вторых, неясный, но постоянно зреющий протест Блока против «мистико-общественной» активности Мережковских, заглушающей, по мнению поэта, «Великий шорох» подлинно мистических событий. Оба возражения впоследствии окажутся центральными при попытках Блока отделить свою позицию от «петербургских мистиков». Протест против мистического рационализма, против точных рецептов построения «царства Божия на земле» станет первой формой неприятия их идей. Гиппиус не сразу отвечает на это письмо. В их переписку входит новая важная нота. 9 июля 1902 г. Гиппиус описывает путешествие Мережковских на Керженец и озеро Светлояр («Невидимый град Китеж»). В письме говорится о тех же впечатлениях, которые отразятся в статье З. Гиппиус в «Новом пути» «Светлое озеро» (1904, № 1—2), но говорится под свежим впечатлением, взволнованно:

г. Луга, Спб. губ.
Им<ение> Заклинье
9 июля <19>02

Дорогой Александр Александрович.

Ваше письмо от 14 июня я получила только вчера, ибо уезжала на месяц в интереснейшее путешествие на Керженец и озеро Светлояр (невидимый град

Китеж). Все, что мы там видели и слышали, до такой степени неожиданно и прекрасно, что мы до сих пор не можем опомниться и возвратиться к отвлеченным мыслям и рассуждениям. Я очень много ездила по Европе, но ни одно путешествие не производило на меня столь ошеломляющего впечатления во всех отношениях, как в «деловом» — так и в эстетическом, самом утонченном. Правда, приходилось ночевать в избах, 300 верст на перекладных, по неслыханной дороге, — но мы все забыли, так прекрасно и необходимо то, что мы там нашли, «то́» и «те».

Пишу вам сегодня лишь несколько строк, чтобы вас не удивляло мое молчание; на ваши вопросы (очень важные вопросы, и многое имею сказать) отвечу в следующий раз: я не уверена, что вы в Шахматове и все у вас благополучно: я читала в газетах что-то неприятное именно о Шахматове. Если я ошибаюсь и вы там — черкните мне строчку, и я тотчас же отвечу, теперь никуда не собираюсь уезжать, отдыхаю. Нам, наконец, разрешили журнал Новый путь. Надеюсь, дадите мне стихов (не декадентских, а мистических, какие у вас — есть). Бугаев написал мне длинейшее письмо (безответное), но ни я, ни Дм<итрий> С<ергеевич> ничего не понимаем. Это все-таки необходимо — быть хоть кому-нибудь понятным! Итак — кончаю и жду от вас хоть самой коротенькой записочки.

Ваша душевно З. Гиппиус²²

Эти впечатления от «глубинной» Руси, более «мистически направленные», чем блоковские — от Шахматова, но столь же проникнутые интересом к народному, национальному, были не только вполне созвучны Блоку — они подталкивали становление его идеала, новых тем творчества. И опять-таки эти идеалы и темы воплотятся затем столь своеобразно, что даже Мережковские не увидят в них «своего». Вторая часть приведенного письма свидетельствует о прежнем тоне личной заинтересованности Гиппиус в делах Блока (1 июля 1902 г. скончался его дед) и о стремлении привлечь его к сотрудничеству в задуманном «петербургскими мистиками» журнале «Новый путь». Блок отвечает на это важное для него письмо (см.: VIII, 34—35), стремясь выяснить у Мережковских и мучившие его мистические вопросы. Блок пишет З. Гиппиус о своих эсхатологических чаяниях, в которых «апокалипсические ожидания» конца мира слились с глубоко «личной мечтой» о «конце известного духовного периода» как «символе вселенского». Здесь же — просьба рассказать еще «что-нибудь о Китеже, потому что мало что на свете лучше „Китежей“ (по правде сказать, их и нет на свете!)». «Китеж» Блок сразу же осмысляет как воплощение прекрасной мечты о будущем «царствии Божиим на земле». Хотя Блок и считает «Китежи» только «мечтой», он впервые связывает свои личные «чаяния» с всенародными. Эта связь для Блока и впоследствии будет ассоциироваться с идеями Мережковских, с памятью о надеждах начала века.

Ответное письмо З. Гиппиус, видимо, утрачено (ни Блок, в последние годы жизни тщательно приводивший всю свою переписку в порядок, ни работники архивохранилища этого не заметили: нумерация писем и страниц — как самая ранняя, возможно восходящая к Блоку, так и позднейшая — сплошная. Однако первоначальное наличие еще одного письма Гиппиус

очевидно из ее позднейшего письма от 6 августа 1902 г.). Введенная в этом позднейшем письме Гиппиус новая тема — вопрос о вреде для художника «отвлеченности», о необходимости для него «жизненности» и простоты — также не могла не заинтересовать Блока.

6 авг<уста 19>02
Луга, Заклинье

Я не всегда даю себе позволение, дорогой Александр Александрович, писать такие отвлеченные, образно-отвлеченные, письма, как мое прошлое. Я слишком склонна к отвлеченности, игра с этим огнем — для меня опасна. Приходится тогда уже полунасиленно возвращать себя из разных «белых лестниц» к самым обыкновенным, ведущим от моей «светлицы» в столовую, от воображаемых «притихших» детей — к шумным и грязноватым деревенским ребятам, с которых сестры мои делают этюды, — и писать Перцову письма о том, удалось ли найти квартиру для редакции на Невском и почему лучше ей и «Литературной книжной лавке» быть на Невском, чем на Знаменской. Уверяю вас, что вреднее всего для писателя и поэта быть — главным образом поэтом. Сначала как будто ничего, но скоро чувствуешь непобедимое внутреннее обмеление. И вот мне хочется, чтоб вы написали мне какое-нибудь реальное письмо, о том, что вы делаете, с кем и как живете, что видно из вашего окна и есть ли около вас (или где-нибудь) люди, с которыми вы ни в чем не одиноки. Это, я понимаю, гораздо труднее написать, нежели самое стройное рассуждение о «синтезе», но мы оба знаем, что «рассуждение о синтезе», самая его стройность, зависит от жизни и от воли в жизни (так же, впрочем, как жизнь и воля — от этого «рассуждения»). Одни отвлеченные письма и разговоры окончательно убивают человека для человека, делают из него призрак и укрепляют ту стену, которая и так стоит между людьми, созданная всем фальшивым, что было в истории и культуре.

Поднятый Гиппиус вопрос о вреде «отвлеченности», о необходимости «реальности» — один из важнейших для Блока. Вся жизнь будет он горько размышлять о лежащем на нем «проклятии отвлеченности» и пламенно взывать (не только к современникам, но и, прежде всего, к самому себе): «Реальности надо нам» (VII, 134). Любопытна и связь мыслей о «реальности» с толстовским пафосом простоты и правды. Очевидно, что и эта тема переписки находила у Блока отклик. Однако в письме З. Гиппиус от 6 августа уже заметны и те ноты поучения, «воспитания» (просьба написать «реальное письмо» и даже... указание примерной его тематики!), которые вскоре начнут раздражать и утомлять Блока.

Цитированное письмо продолжается и завершается интересными подробностями общения студента Белого с редакцией «Нового пути» (домашний запрет на контакты Белого с Мережковскими) и любопытным отзывом Гиппиус о Брюсове, продолжающим важную для Блока линию критики «декадентов»:

Не слышали ли чего-нибудь о Бугаеве? После того «непонятного» письма, о котором я вам говорила, ничего о нем не знаю. Писать же нам к нему, как вам известно, запрещено. Если слышали о нем, напишите. Вы любите

стихи Брюсова? Они не без таланта. Только Брюсов большой «грешник» (ежели помните мое стихотворение «Что есть грех»), — и частенько вся его мистика «второй ступени» даже и не эта мистика, а просто «...Благоразумное полубезумие...», в чем он и сам, вздыхая, сознается. Не знаю, писала ли я вам, что он будет секретарем в Новом пути и переезжает в Петербург.

Если не выпадет снег или не выдует нас ветер, — надеемся остаться здесь подольше. А вы? Еще не скоро в Петербург?

Жду от вас реального письма с первой почтой, а пока крепко жму вашу руку.

3. Гиппиус²³

«Реальное письмо» Блока (от 16 августа 1902 г. — см.: VIII, 42—43) вряд ли удовлетворило Гиппиус: оно довольно кратко и мало напоминает исповедь, хотя по-блоковски правдиво. Блок отвечает на все вопросы своей корреспондентки, но отвечает коротко и сухо. Он пишет о том, «что видно из его окна» («вид из окна великолепный...» и т. д.), и о близких людях, с которыми он «ни в чем не одинок» («Близкие люди у меня есть»), и о своих летних занятиях. Блок, вероятно, действительно, как он пишет, «очень оценил» слова Гиппиус о «непобедимом внутреннем обмелении», наступающем в результате «крайнего мистицизма». Но в письме продолжает ощущаться и стремление Блока внутренне противостоять авторитету «петербургских мистиков». Так, в ответ на выпад против Брюсова Блок лишь кратко возражает: «Стихи Брюсова я очень люблю, некоторые особенно». Здесь — зародыш будущего противопоставления Блоком символистов-критиков и их «отвлеченных» теорий и символистов-художников с их существенным вкладом в русское искусство. Так мысли, идущие от Гиппиус (критика «отвлеченности») и творчески претворенные Блоком, становятся для него впоследствии оружием полемики с Мережковскими.

Отвечая на письмо от 6 августа, Блок рассказал 3. Гиппиус о своем, уже прошедшем, увлечении театром и желании быть актером. Это признание открыло новую тему переписки. 1 сентября Гиппиус пишет Блоку ответ. Письмо начинается в дружески-«исповедальном» тоне, который 3. Гиппиус постоянно стремится навязать и Блоку. Грустные размышления о человеке и природе (особенно любопытные как знак разочарования в пантеизме, типичном для обоих Мережковских в 1890-х гг.) сменяются полемикой о театре. Высказанные 3. Гиппиус мысли о кризисе современного театра и условиях его преодоления, вероятно, запомнятся Блоку; многое близкое оживет в его статьях о театре 1906—1908 гг.

1. 9 <19>02

Луга, Заклинье

Давно не писала вам, дорогой Александр Александрович. Боюсь, что это письмо уже не застанет вас в деревне. Печально теперь в деревне! Очень люблю хорошую осень — но не такую беспощадную, достойную дочь жестокого лета. Было несколько ярких днейков — и опять, опять этот гул дождевого ветра. Страшно, потому что кажется в такие дни, что природа — сама по себе, а мы — сами по себе, и до нас ей нет дела.

У меня сегодня такой тоскливый строй души, что это мне даже не нравится. А ваша меланхолия (если можно употребить такое пошловатое слово) — кончилась? По-моему — у нас фон души у всех — грусть; неподвижное дно пропасти, одинаково темное; только ходят, застилают его разноцветные облака; и у иных дно обнажается чаще, у других — реже, вот и все.

А может быть, это и не так, только «настроение». Мысли мои последнее время были совсем не темного цвета, я много думала о... «белом чорте». Как-нибудь объясню вам эту теорию, уверена, что вам она покажется близкою. Хочу даже написать со временем целую мистерию об этом.

Вот странно, что вас увлекала сцена! Говорят, в молодости все более или менее проходят это увлечение; я никогда ему не была подвержена. Искусство ли это? Способность и практика... И слишком уж сцена — прошлое. Говорить о будущем со сцены нельзя, это факт. В настоящий момент, чтобы сцена обновилась — нужны события жизни, которым, в свою очередь, следует слегка миновать, чтобы попасть на сцену.

Кстати, будете ли на первом представлении «Ипполита» Эврипида (пер<евод> Д<митрия> С<ергеевича>) в Алекс<андринском> театре? На первом Д<митрий> С<ергеевич> будет читать вступительную статью. Постановка возможно точная. Занавес, декорации — все новое. Во всяком случае, будет любопытно.

С «Новым Путем» заминка, Перцов еще по делам в Казани, будет только десятого. Тогда и выяснится время выхода первой книжки (думаю, в ноябре). Объявление составлено.

Напишите, переехали ли или когда переезжаете в СПб. Если написали что-нибудь — пришлите. Я как-то бросила писать стихи.

До свиданья.

Душевно ваша З. Гиппиус-Мережковская²⁴

В ответе от 8 сентября на это письмо (пересланное ему из Шахматова в Петербург) Блок не соглашается с Гиппиус. В его душе еще живет символистская утопическая мечта о театре как литургии: «Мне странно то, что Вы пишете о сцене, о том, что с нее нельзя говорить о будущем. Мне иногда кажется, что, несмотря на все внешнее опошление современного театра, стоит актеру иметь талант <...> чтобы сейчас запахло литургией. И даже в самой закулисной личности актера иногда заметна священная черта, какое-то внутреннее бескорыстие и глубокая важность <...> привычка быть королем, жрецом... и немного пророком» (VIII, 44—45). В качестве примера такой высокой игры приводится исполнение Далматовым роли Лира. И здесь мы видим характерную черту контактов Блока с Мережковскими: они *дают толчок* развитию и изменению важнейших представлений поэта, но дальше, идя как будто бы по указанному «учителями» пути (критика современного театра, скепсис в адрес символистских утопий «литургического» театрального действия), Блок придет к выводам глубоко самобытным.

В ответе Гиппиус (10 сентября 1902 г.) многое опять должно было быть важным для Блока: и религиозные сомнения, и продолжение полемики о театре, и, конечно, отзыв о посланном Блоком для «Нового пути» стихотворном «диптихе». Здесь читаем:

Как это странно! Получив ваше письмо вчера — я пожалела, что не могу вам отвечать: у меня исключительная слабость памяти относительно вашего адреса, все помню без записи — а ваш не помню и запись теряю. Посетовала, что у вас нет привычки ставить адрес в заголовке письма, гадала, куда лучше написать — в Унив<ерситет> или в Шахматово — и вдруг, неизвестно для чего, открыла ящик, который никогда не открываю, и увидала там... вашу карточку, — единственную — которую ей-Богу не брала с собою из города и даже не видала перед отъездом. На обороте был ваш адрес. Это или «перст», или случайность. Если, однако, это случайность — то, значит, может быть случайность; а если может быть случайность — то может случиться и бессмысленность. А возможна бессмысленность — возможно, все — бессмысленность; и даже не возможно, а наверно, что все бессмысленность. Таким образом, для человека последовательного час, когда он допустил возможность самонаименованной случайности — неизбежно последний час: скорее веревку и вешаться! Слава Богу, что никто у нас не убежден вполне, что есть случайность.

Нет, нет! Прокляните меня за нетерпимость, — но я все-таки признаюсь, что если б на завтра была назначена моя литургия, — я не пустила бы и к дверям «господина» Далматова! Я не видала его в Кор<оле> Лире, но видала... во всех видах. Тем-то сцена и печальна, что, в лучшем случае, она обезличивает человека; а в худших случаях, и в большинстве, — озверяет его. Еще бы! Ведь теперь нет ни в ком веры и нигде — событий. Со времен греческой трагедии не было священнослужений, а у первых Христиан не было культуры и театра. Подождем говорить о сцене. Лучше помолчать, нежели облекать Далматова в ризу священника. Первое ваше стихотворение мне очень нравится. Хороши эти повторения белого, бледного... Во второй части, по-моему, слабее форма, есть и декадентский туман. Куда «воспарил»? С чего вдруг? Словом — маки не победили снега. И это мне жаль.

Последняя страница моего письма оказалась грязной, а потому я кончаю здесь. Скоро увидимся, тогда поговорим об Ипполите. Если мы решим остаться здесь еще после 15-го — то не сможете ли приехать к нам на денек-два? Мы будем одни в совершенно пустой, широкой и уединенной даче. Напишите.

Душевно ваша З. Гиппиус

Получила письмо от Бугаева. Какой удивительный, гениальный, милый и бедный мальчик!²⁵

14 сентября Блок, отвечая З. Гиппиус, впервые намекает на обстоятельства и надежды своей личной жизни и определяет новые настроения как «мистический реализм» («возможность строить здание не на песке» — VIII, 46). Само это определение вполне в духе разнообразных «синтезов» и утопических надежд Д. Мережковского. Однако в этом же письме Блок — тоже впервые — пытается четко отделить свою позицию от Гиппиус и Мережковского. Пока что он может определить ее скорее негативно — «декадентство», против

которого столь активно выступала З. Гиппиус. «Декадентство» здесь — скепсис, ирония, неверие в реализацию мистического идеала, но вместе с тем и нечто большее: путь от «старых» мистических идеалов к новым, еще неясным для поэта («декаденты ведь ангелы, не забывшие о своем начальстве, но „оставившие“ свое жилище»; в конечном итоге «падший ангел» вернется к исполнению высокого долга: «Припомню окончательно то, что мне было когда-то завещано, и тогда уже без колебаний исполню» — VIII, 46). Как известно, первое, что отделило Блока от большинства символистов-«соловьевцев», — это утверждение им права на самостоятельные художественные и мировоззренческие поиски. Формулировка этих поисков 1904—1906 гг. как «декадентства» имела и некоторые основания по существу, и *полемический смысл* отделения себя от «учителей».

Последнее письмо Гиппиус из Луги датировано 15 сентября. Это уже не те письма, которые Блок определял как «вполне мистичные» и «почти не выходящие из круга умозрения» (см. письмо отцу от 5 августа 1902 г.; VIII, 41), а краткая и вполне «реальная записка» с настойчивым повторным приглашением Блока в Заклинье:

15. 9 <19>02
Луга, Заклинье
Беккерова дача

Дорогой Александр Александрович. Мы остаемся здесь еще неделю-полторы и очень хотели бы, чтобы вы нас навестили. Пожертвуйте нам денек-два. Здесь просторно, холодно и безмолвно, кругом все светло-желтое, вода и небо — серо-синие. Ваши стихи (те) пойдут, я надеюсь, в первой книжке, а «Монах» во второй или третьей. Перцов в вас просто влюблен, — вроде Бугаева. C'est <p>as trop fort, я нахожу. Ну, поговорим при свидании обо всем. Ждем вас от среды. Чем скорее, тем лучше. Я не очень верю в «нельзя». Ça sent Бугаев. Все делается возможным при желании.

Ваша З. Гиппиус²⁶

Блок оказался в щекотливом положении. 13 сентября 1902 г. он фиксирует в своей записной книжке слова Л. Д. Блок: «Я прошу Вас оставить всех Мережковских» (З. к., 42), 14-го отказывается от первого приглашения в Лугу («Мне очень хотелось бы поговорить с Вами и быть у Вас в Луге» — VIII, 46), однако после письма Гиппиус от 15 сентября все же меняет свои планы и проводит 21 и 22 сентября «у Мережковских в Заклиньи» (З. к., 42). 26 сентября он так характеризует эту поездку в письме отцу: «На днях я провел два дня около Луги на даче у Мережковских <...> Разговоры были, разумеется, довольно отвлеченны — об Антихристе и „общем деле“ <...> Впечатление мое от самих доктрин Мережковского затуманилось еще более, и я уже совсем не могу ничего ни утверждать, ни отрицать, а потому избрал в этой области роль наблюдателя с окраской молчаливого мистицизма». В целом к осени 1902 г. в отношении Блока к идеям и личности обоих Мережковских наступает заметное охлаждение (все еще расцениваемое самим Блоком как уход от «мистицизма» в «декаданс»), и его слова в письме к

Л. Д. Блок от 18 декабря 1902 г. об «отвратительности» для него З. Гиппиус, видимо, содержат лишь небольшое преувеличение.

Разочарование это отразилось в письмах и творчестве Блока. В письме М. С. Соловьеву от 23 декабря 1902 г. он жалуется на «петербургские выверты Мережковских» (VIII, 48), выдвигая как существеннейший пункт расхождений, кроме уже известных нам, отношение к наследию Вл. Соловьева: «М-ме Мережковская однажды выразилась, что Соловьев устарел и „нам“ надо уже идти дальше. Чем больше она говорила таких (а также и многих других!) вещей, тем больше я на нее злюсь, и иногда даже уж до такой степени злюсь, что чувствую избыток злобы и начинаю напоминать себе о ее несомненных талантах» (VIII, 49). Эта оценка своего отношения к Гиппиус, весьма близкая к сказанному в письме к невесте, показывает, как изменился менее чем за год взгляд Блока на «петербургских мистиков». Если в 1901 г., а также еще и летом 1902 г. Блок постоянно говорил о «силе Мережковского» (VIII, 18), о современности его и гиппиусовских «умозрений» (VIII, 41), о новизне его призывов уйти от «мистического созерцания» к «мистической воле» («Все „отсозерцались“ Мережковский говорит: „будем делать“» — VIII, 36), то начиная с этого же лета 1902 г. господствующей эмоцией по отношению к «учителю» постепенно становится жалость (ср. в письме А. В. Гиппиусу от 23 июня 1902 г.: «От Дмитрия Сергеевича у меня в последний раз осталось впечатление ужасной жалости. Мне кажется, что он сильно и мучительно болен» — VIII, 32). Блок все отчетливее формулирует свои основные претензии к Мережковским — упрекает их в «безжизненности», отвлеченном теоретизме. В письме Андрею Белому от 3 января 1903 г. Блок пишет о статье последнего «Формы искусства»: «Вы гениально достигли полпути и вдруг свернули, улыбнулись Мережковскому с его символом-соединением (δύμ-βάλλω <...> Мертвая филология, „грех, проклятие и смерть“, индийский Дионис с его „символическим“ атрибутом, скалящий зубы без смеха в глазах, без „созидающего“ хохота Вл. Соловьева, с „разлагающим“ хохотом Arlekino-Erl-König!)» (VIII, 52). В этих, еще очень смутных, жалобах, слитно звучит несколько упреков. Это, во-первых, упрек в мистической схоластике («мертвая филология»), в подгонке живого разнообразия мира под универсальную, но «мертвую» оппозицию «двух бездн», требование более сложной картины и оценки явлений действительности и фактов культуры («Разве у Вагнера нет ужаса „святой плоти“? Разве не одуряюще святы Зигмунд и Зиглинда и голос птички <...> „манящей“, inferнальной...» — там же). Во-вторых, здесь же видно и то, что Блоку крайне чужда и та «реабилитация плоти», которая связывается с декадентским отказом от оценки явлений, с обнаружением «всего во всем» (позже эти мысли займут важное место в мироощущении Блока эпохи преодоления «мистического анархизма»). Этот двойной упрек: в схоластическом уходе от жизни (ср. в письме Л. Д. Менделеевой от 27 декабря 1902 г. о Мережковских как «невольном „средневековствующих“, монашествующих по бессилию», хотя и считающих, что они «сводят небо на землю»²⁷⁾ и в декадентском «всеприятии» — скажется в двух различных попытках Блока уйти от Мережковских: во временном возврате к соловьевству (1903) и в полном разочаровании в утопиях (1904—1906). В обоих случаях, однако, сохраняется новая, значительно более сдержанная

оценка значения Мережковского и З. Гиппиус в истории «нового искусства». «Я <...> совсем понял, что центр может оказаться в Вас, а, конечно, не в соединяющем две бездны Мережковском», — пишет он в уже цитировавшемся письме к А. Белому от 3 января 1903 г. (VIII, 54).

Существеннейшим аспектом критики Блоком Мережковского становится и обвинение его в бессилии, отсутствии именно той «мистической воли», которая так привлекла Блока летом 1902 г. Наиболее полно разногласия с Мережковскими отразились в записи дневникового типа (но на отдельном листе) от 13 декабря 1903 г. Признавая, что логически «теория» Мережковского (речь идет о концепции двухтомной монографии «Толстой и Достоевский») «в основании безукоризненна» (VII, 67), Блок тем не менее дает уничтожающую характеристику идеалов «синтеза» в их понимании Мережковским. Определеннее, чем раньше. Блок не принимает мистико-рационалистической схоластики историософии Мережковского, постоянного «перекрещивания» терминов, подгонки живого многообразия мира под заранее заданную дихотомию: «языческое — христианское» — и др. (см.: VII, 68). «Конспект углубленного разделения» (VII, 67) явлений мировой истории, мистика в сочетании со схоластикой и анализом представляются Блоку «титанически скучной» схемой. Не менее важно и другое. Для Блока Мережковский — недостаточно максималист; он «скучен», неяркий, «устал» и в своих разоблачениях исторической жизни, и в своих прозрениях будущего («Скука потенциального (а не свершившегося) конца всемирной истории. Скука — потому что это не конец мира, а только исторического процесса. Усталый взгляд назад <...> Обетование без провиденья» — VII, 67). Блок иронически пишет о непоследовательности Мережковского («лирика между двух стульев»), о его анемичности, усталости («Нет и не будет последнего вопля, все вопли — предпоследние» — VII, 68) как о характерологическом свойстве не только личности, но и теорий Мережковского. Ход событий, чувствует Блок, будет совсем иным — страшным, быть может, но не «скучным». И когда наступит подлинный конец, удрученный бесконечной книжной эрудицией Мережковский, иронически пишет Блок, все «поймет», но «услышит и не взглянет. Но медленно, удрученный тяжелой мозговой ленью, пройдет в загроможденный кабинет к ленивому ужасу бесконечных томов и бумаг, ляжет на жесткий диван <...> И... уже нельзя будет даже сойти с ума» (VII, 68). За внешним «последним» пафосом пророчеств Мережковского Блок безжалостно обнаруживает книжное, комнатное, бытовое, приземленное («Говорит: „Ей, гряди Господи“, как будто: „Зина, нет ли молока?“»), а в конце концов — филистерски половинчатое («Привыкли к его миру <...> Болотце обходимее и безопаснее наших трясин» — VII, 68). И хотя критика Мережковского ведется «изнутри» символизма (Мережковскому противопоставлены «мы» — юные мистики — «соловьевцы»), Блок блестяще угадывает и с молодой безжалостностью к «бедному, скромному, больному, измученному <...> заброшенному» (VII, 68) учителю обнажает «книжность», «половинчатость», рассудочность и безволие пророка «третьего завета».

Уход от Мережковских Блоку первоначально (конец 1902-го—1903 г.) представляется как возвращение к «истинным» догматам соловьевства: к интуитивизму восприятия мистических идеалов, к изображению «белого»,

«вечно-недвижного» мира Вечной Женственности и игнорированию постоянно врывающихся в его творчество «суебивых дел мирских» (I, 106), к уходу от «инфернальной» земной дисгармонии в царство Красоты. Это стремление вернуться назад к Вл. Соловьеву отражается и в его сближении в 1903 г. с Андреем Белым и московскими «аргонавтами»²⁸, и в некоторых любопытных поворотах его лирики. Так, в стихотворении «Царица смотрела заставки...» (14 декабря 1902 г.: I, 249) Блок противопоставляет простой, «краткий» и поэтичный мир «царевны» — змеиной премудрости, «глубинности древней» «царицы». Посылая это стихотворение Л. Д. Менделеевой, Блок писал 15 декабря 1902 г.: «Угадай, кто царица. Я уже и на нее не всегда (!) сержусь. Не могу уж сердиться, очень далеко, в тридесатом царстве! Постарайся и ты не сердиться, будет легче, будет звонче»²⁹. Контекст письма весьма прозрачно связывает «царевну» с невестой поэта, а «царицу» — с З. Гиппиус. 18 декабря Блок посылает стихотворение и Гиппиус³⁰. Слова В. Н. Орлова: «Само собой разумеется, что такое приноровление носило характер шутки»³¹ — следует, очевидно, понимать как предупреждение против наивно-биографического истолкования текста. Разумеется, это не «чисто» биографическое стихотворение: его основное противопоставление носит поэтически-философский и мифопоэтический характер (ср. также реминисценцию из «Сказки о мертвой царевне» Пушкина:

Царевна румяней царицы — I, 249, —

придающую образам ряд новых смыслов). Однако характерная для Блока глубинная связь его поэтической мифологии с жизненными, в том числе автобиографическими, впечатлениями отчетливо проявляется и в стихотворении «Царица смотрела заставки...

С коллизией: «декадентский мир Мережковских» ↔ «истинно мистический» мир любви — связан и ряд других стихотворений Блока. Таково выделенное и В. Н. Орловым «Все кричали у круглых столов...» (25 декабря 1902 г.). Здесь Блок условно-поэтически (а вероятно, и психологически) как бы проигрывает ситуацию: поэт и его «невеста» в кругу «петербургских мистиков». (Вопрос о будущем вхождении Л. Д. Менделеевой в круг Мережковских и о последствиях этого знакомства не мог не волновать Блока. С одной стороны, Л. Д. Менделеева, под влиянием Блока, не просто интересовалась «новым искусством», но и была «заморожена» им. Она стремилась объективно оценивать и «Новый путь», и даже понравившиеся ей «Зиночкины» стихи³². Казалось естественным, что после объявления о помолвке или же после женитьбы Любовь Дмитриевна будет представлена Мережковским. С другой стороны, мир Первой любви казался Блоку светлой тайной, несовместимой с шумной и во многом «декадентской», несмотря на все декларации борьбы с декадансом, атмосферой «Нового пути». «Недаром он [Блок] решительно уклонился от исполнения настоятельной просьбы Гиппиус познакомить ее с Л. Д. М<енделеевой>», — пишет В. Н. Орлов³³). В лирике все эти размышления отображаются через, по словам этого же исследователя, «сложные и далековатые ассоциации»³⁴ — как антитеза двух миров: «тихого», «кроткого» — и буйного:

Все кричали у круглых столов,
 Беспокойно меняя место
 <...>
 Вдруг кто-то вошел — и сквозь гул голосов
 Сказал: «Вот моя невеста».

Никто не слышал ничего.
 Все визжали неистово, как звери... (I, 252)

С подлинной жизнью ассоциируется именно «тихий» мир, а «опьянение» теориями обнажает свою книжную и догматическую природу (ср. в более позднем, от 20 ноября 1903 г., письме Блока к Андрею Белому: «М-те Мережковская создала трудную теорию о браке, рассказала мне ее в весеннюю ночь, а я в эту минуту больше любил весеннюю ночь, не расслышал теории, понял только, что она трудная. И вот женился, вот снова пишу стихи, и милое прежде осталось милым» — VIII, 69).

В «Гамауне» В. Н. Орлова названо и третье стихотворение, в котором Блок явно противопоставляет свой мир и мир «петербургских мистиков», — «Ушел я в белую страну...» (16 ноября 1902 г.; I, 524). Здесь те же антитезы уединенного царства «я» и «ты», белого («белая страна», «белый светоч»), тихого («тишина»), спокойного («И в глубинах невозмущенных / Мой белый светоч берегу») — и многолюдного («Им нет числа»), шумного, дисгармонически буйного и «опьяненного» идеями мира «мистиков»:

Ушел я в белую страну,
 Минувя берег возмущенный
 <...>
 Они ужасней опьяненных.

Характерной особенностью рисуемых здесь отношений двух миров является их внешняя, кажущаяся близость, проявляющаяся, с одной стороны, в «их» самоуверенных поучениях:

Они настойчиво твердят,
 Что мне, как им, любезно братство,
 И христианское богатство
 Самоуверенно сулят, —

с другой — в молчаливом уходе от «них» лирического «я»:

Я знаю: больше чем преступно
 Будить сомненье в их сердцах.
 Я кинул их на берегу... (I, 524)

При всей обобщенности этого стихотворения, оно очень тонко рисует общий облик отношений «петербургских мистиков» и Блока, стремящегося вновь уйти в «соловьевство», в конце 1902 г. Сходные мотивы находим и в стихотворениях «В посланьях к земным владыкам...» (27 января 1903 г.), отчасти — «Блаженный, забытый в пустыне...» (октябрь 1902 г.) и др. Три названных стихотворения, однако, отнюдь не исчерпывают в лирике Блока конца 1902 — начала 1903 г. эмоций и образов, так или иначе навеянных мыслями о Мережковских. Здесь можно выделить еще, по крайней мере, две группы мотивов, в которых, хотя и не столь прямо, как в названных выше

текстах, отображались те же или близкие мысли и настроения. Это, во-первых, мотивы столкновения «тихой» и «гармоничной» Красоты с ее шумными и бесцеремонными мистическими поклонниками. Таково, например, стихотворение «Они живут под серой тучей...» (октябрь 1902 г.). В нем «проигрывается», по существу, та же ситуация, которая в декабре этого года более выразительно развернется в стихотворении «Все кричали у круглых столов... В отличие от последнего стихотворения и от «Ушел я в белую страну...» здесь коллизия изображена с точки зрения героини — Вечной Женственности, дочери «голубой Лазури»; она сверху глядит на мир «под серой тучей», изредка нисходит «к ним», но постоянно ощущает чуждость земного мира, стыдится «их» поклонений:

...Я им чужда и не нужна.
Они не вспомнят тех созвучий,
Которым я научена.

Я все молчу и все тоскую,
Слова их бледны и темны

<...>
Но им приятно гладить косы
Моих распущенных волос.

<...>
Но в предвечерние часы
Мне иногда бывает стыдно
Моей распущенной косы (I, 522).

Во-вторых, с Мережковскими (особенно с Д. С. Мережковским) связан и часто возникающий в поэтическом сознании Блока этих месяцев образ все понимающего, но слабого и бессильного, больного «учителя» (мудреца, философа, «старика»).

Прежнее восторженное отношение к Мережковскому в последний раз опосредованно отразится в стихотворении «Мы — чернецы, бредущие во мгле...», написанном 24 сентября 1902 г., то есть сразу же по возвращении из Заклинья. Как и написанный в тот же день второй вариант стихотворения «Экклесиаст» (см.: I, 220; более ранний вариант — I, 355; ср. комментарий В. Н. Орлова — I, 611, 644), стихотворение отражает впечатления от поездки к Мережковским: «эсхатологические» темы разговоров («Экклесиаст») и попытку обобщенно-поэтически осмыслить мир «бредущих во мгле» служителей «третьего завета». Вождь «чернецов, бредущих во мгле, / Куда ведет <...> факел знания», — это

...старый жрец с морщиной на челе,
Изобличающей страданья

(I, 360; ср. письмо А. В. Гиппиусу о болезни Мережковского). Но болезнь не мешает «жрецу» вести «чернецов» вперед:

Мы дрогнем. Прозвенит, упав, кирка —
Взглянуть в глаза не всякий смеет...
Лишь старый жрец — улыбкой свысока
На нас блеснет — и страх рассеет (I, 360).

Однако уже к октябрю 1902 г. меняется не только отношение к «жрецу», но и его образ. В цитированной выше дневниковой записи неоднократно повторяются такие детали развенчиваемого образа «учителя», как его «скука», «усталость», «ужас» жизни, отгороженность от мира книгами, лень, лежание на диване и, в плане духовных характеристик, «всепонимание» при невозможности действия. Образ этот и формально, и по существу иногда совпадает с лирическим «я» и, по всей вероятности, осознается как один из самых трагических «двойников» лирического героя (ср. портрет отъединенного от всех, усталого и больного «я» в стихотворениях, лирическая природа образа и автобиографический подтекст которых несомненны: «Я просыпался и всходил... 18 сентября 1902 г. «Когда я стал дряхлеть и стынуть...», 4 июня 1903 г.; «Возвратилась в полночь. До утра...», 9 октября 1903 г. «...И снова подхожу к окну...», 26 октября 1903 г.; «Среди гостей ходил я в черном фраке...», 18 декабря 1903 г. и др.), как его «старый» и страшный «alter ego» (ср. стихотворение «Двойник», 30 июля 1903 г. — с упоминанием «дряхлого старика» и того же «шута — Арлекина», что и в цитировавшемся письме к Белому при описании идей Мережковского). Зачастую — что вообще присуще Блоку — образ этот навешивается и другими обстоятельствами биографии поэта (смерть деда и др.). Однако, что весьма показательно, этот образ сильно тяготеет и к формальной объективации (3-е лицо единственного числа: «он», «кто-то») или к объективации стилистической (ирония). В кругу этих поэтических представлений и персонаж посвященного Белому стихотворения «Я смотрел на слепое людское строение...» (5 декабря 1902 г.). Здесь рисуется приход на землю «вестницы» конца этого и прихода нового мира:

Занавески шевелились и падали.
Поднимались от невидимой руки.
На лестнице тени прядали.
И осторожные начинались звонки.

(ср.: «Внезапно в доме № 24 по Литейной сверху донизу во всех этажах раздадутся звонки. На пустой лестнице застучат...» — VII, 68). Все, слышавшие «вестницу», «думали: за утром наступит день». Но —

Выше всех кричащих и всклокоченных
Под крышей медленно загорелось окно.
Там кто-то на счетах позолоченных
Сосчитал, что никому не дано.

И понял, что будет темно (I, 248).

(ср.: «Ни старые, ни молодые ничего не поймут. <...> Он поймет» — VII, 68). Здесь наивная, но жизненно необходимая и, в конечном счете, детски истинная вера противопоставляется трагизму и мертвенности логических «исчислений». Сложными, опосредованными связями соединен этот образ и со стихотворением «Сижу за ширмой. У меня...» (18 октября 1903 г.). Конечно, герой этого иронического стихотворения — не Мережковский: связь образа с портретом Канта из «Драматической симфонии» Андрея Белого (1902) достаточно известна и не раз подчеркивалась и Блоком, и Белым (краткую сводку высказываний см. в комментарии В. Н. Орлова — I, 623). Однако следует обратить внимание на слова Блока о том, что и после женитьбы он может «писать о том же, о чем

прежде, и даже об Иммануиле Канте, как *оказалось впоследствии* из анализа стихотворения „Сижу за ширмой“» (VIII, 69). Из этого письма (20 ноября 1903 г.) очевидно, что в момент создания стихотворения Блок *не* соотносил его героя с Кантом (хотя, безусловно, он знал к этому времени «симфонию» Белого, и образ Канта в его сознании *подспудно присутствовал*). Название же «Испуганный», близкое к дневниковой характеристике Мережковского, и упоминание стихотворения в контексте опровержения мыслей Гиппиус (ее «метафизической сплетни» о том, что Блок, женившись, «перестал писать стихи», — VIII, 69) позволяет включить и этот текст в круг начатой Блоком (пока только в лирике, дневниках и письмах) полемики с Мережковскими.

Хотя внешнего разрыва с Мережковскими в 1902—1903 гг. не наступает, письма З. Гиппиус свидетельствуют о взаимном охлаждении. Осенью 1902-го — весной 1903 г. ее письма утрачивают «метафизический» и «исповедальный» характер. Теперь это краткие и суховатые по тону деловые записки, главным образом связанные с приглашением Блока к Мережковским для обсуждения «новопутейских» (или литературных) вопросов. Впрочем, стиль их, возможно, связан и с перемещением контактов на встречи. Таково уже первое письмо после возвращения Мережковских из Луги:

Понедельник
7. 10 <19>02
Литейный 24 СПб.

Дорогой Александр Александрович.

Все время я в делах, заботах, ни единой спокойной минутки. Никак не могла успеть написать вам раньше и устроить, когда повидать вас. И теперь выбираю, мож<ет> б<ыть>, неудобное для вас время — но как же быть? Хочется поговорить с вами и об Ипполите (Как он хорош! Как все могло бы быть хорошо! Какие дивные декорации!) и познакомить вас с П. П. Перцовым. Поэтому приходите в среду обедать, к 7 часам. Днем я занята, вечером тоже, вероятно, придется почитать с П<ерцовым> отчеты собраний. Эти два-три часа свободны. Пожалуйста, приходите, П<ерцов> тоже обедает.

Ваша З. Гиппиус³⁵

В записках этого времени лейтмотивом проходят жалобы на редкость визитов Блока к Мережковским. Очевидно (это явствует и из писем Блока к Л. Д. Менделеевой), он старается теперь как можно реже посещать «петербургских мистиков», хотя деловые интересы связывают его с «Новым путем» в это время особенно тесно: «Новый путь» обещает стать и в 1903 г. действительно становится первым журналом, систематически печатающим стихи и рецензии Блока³⁶. Недатированная записка (видимо, от 14 ноября 1902 г.) говорит о связывающих корреспондентов редакционных делах и о стремлении Блока помогать начинающим авторам.

Милый Александр Александрович.

В субботу или в воскресенье жду вас непременно с: 1) несколькими рецензиями 2) с одним (наилучшим) стихотворением (для январ<ской> книжки). У нас будут семь стихотворений семи «светильников» (не последней «волны»). Пусть так для начала.

Верховского я кое-что возьму (хотя это не «рассказы»), но мне хотелось бы с ним поговорить. Если он «опаздывает», вы бы его за ручку привели.
Четверг. <14 ноября 1902 ?³⁷

Ваша З. Гиппиус

В недатированной записке (скорее всего, от 15 ноября 1902 г.) читаем:

Пятница <15 ноября 1902 ?>

Александр Александрович,

Ваши стихи очень хороши и те, которые вы не успели мне прочитать. Давно вас не видала. Много журнальных бед. Не придете ли ко мне завтра (в субботу) вечером? Я все еще больна, — такая скучная досада!

Ваша З. Гиппиус

P. S. Дам вам прочесть письмо Бугаева, *recemment reçue*, кот<орое> мы напрасно старались понять с Сологубом. Еще что-то надо было вам сказать — да я мгновенно забыла.

Знаете ли Брюсова? Он теперь здесь³⁸.

Визиты к Мережковским теперь обычно разочаровывают Блока. Он часто отговаривается болезнью. В другой близкой по времени недатированной записке З. Гиппиус пишет:

Среда
20 <XI 1902 ?>

Вы выздоровели, не правда ли? Если да — жду вас сегодня (среда) вечером в 9. Если еще больны — напишу. Но очень будет жаль.

З. Гиппиус

Оттого и больны, что переехали в 13 квартиру³⁹.

Записке этой, по всей вероятности, предшествовало письмо Блока с сообщением о его болезни. Настойчивые приглашения повторяются в записках от 6 декабря:

Дорогой Александр Александрович!

Если вы здоровы — приходите к нам, пожалуйста, в этот понедельник, около 10 веч<ера>

Хорошо?

6. 12. <19>02

Литейный 24
СПб⁴⁰

З. Гиппиус

и от 10 января 1903 г.:

Александр Александрович, живы ли вы? По крайней мере откликнитесь, если вы еще больны. А если здоровы и выходите — не придете ли завтра, в субботу, вечером ко мне?

10. 1. <19>03
Литейный 24. СПб.⁴¹

Ваша З. Гиппиус

из которых видно, что и письма Блока Мережковским теперь очень редки. Прежний тон сердечности и сочувствия ощутим лишь в письме З. Гиппиус от 16 января 1903 г., связанном с получением известия о смерти М. С. Соловьева и о самоубийстве его жены, О. М. Соловьевой, — двоюродной сестры матери Блока.

16 января 1903
СПб.

Александр Александрович,

очень просим вас, если знаете что-нибудь точное и более определенное об этом ужасном несчастии — смерти Мих<аила> Серг<еевича> и Ольги Мих<айловны> Соловьевых в [ночь] на 16-ое, — сообщите нам. Мы прямо отказываемся верить, несмотря на то, что это так. Напишите две-три строки или зайдите сами, если тоже не уехали в Москву, как все Соловьевы и Манасеина. Я узнала об этом сегодня вечером из краткого письма Манасеиной, которая и сама, очевидно, ничего не знает (как и другие), кроме телеграфного извещения.

Душевно ваша З. Гиппиус

Как мир делается страшен, когда с ним соприкасается другой!»⁴²

Затем — вновь деловая записка, свидетельствующая о постоянном стремлении З. Гиппиус вовлечь Блока в круг журнальных дел (о помощи Блока «Новому пути» Гиппиус пишет в своих воспоминаниях) и — шире — различных «мистико-общественных мероприятий»:

Пожалуйста, Александр Александрович, придите завтра (среда) вечером. Очень вас нужно. Поможете сделать одно важное дело.

З. Гиппиус

8. 4 <19>03
вторник

Пораньше, и на весь вечер.

Если письмо опоздало — то дайте знать, и приходите в четверг⁴³.

Весной 1903 г. Блок, видимо, мотивирует «неявки» в редакцию и к Мережковским также и своей занятостью в университете. Ср. записку, приблизительно датируемую серединой апреля 1903 г. Начало и тон записки свидетельствуют, что она является либо ответом на не дошедшее до нас письмо Блока, либо продолжением разговоров во время апрельского визита поэта к Мережковским.

Желаю вам нынче успеха. А если преодолеете усталость и придете во вторн<ик> вечером — получите «Северн<ые> Цветы», особый экз<емпляр>, присланный нам на ваше имя.

З. Гиппиус⁴⁴

Судя по письму от 23 апреля, Блок 15-го, во вторник, был у Мережковских (получив свой экземпляр «Северных цветов» за 1902 г.). Из письма видно и то, что Блок, несмотря на сложность отношений с Мережковскими, помогает Гиппиус налаживать связи со студентами Петербургского университета, начинающими поэтами, и (что будет особенно характерно для зрелого Блока) заботится о публикации их произведений.

23. 4 <19>03

Александр Александрович.

Сделайте отдых в вашем «учении», приходите в эту субботу (26) в «Новый путь». И прошу вас дать знать Семенову, Смирнову и Фридбергу. Вечером в 9 ч<асов>.

Если не можете дать знать кому-нибудь из этих трех, то напишите, кому не можете; я постараюсь где-нибудь достать адреса и напишу сама. Если будете молчать — значит дали весть всем трем. Семенова спросите, не принесет ли свою «Тайну» в субботу, — ее бы можно на май.

Если не знаете адресов Смирнова и Фридберга — то кто знает?

Душевно Ваша З. Гиппиус

Упились «Цветами»? А по-моему... впрочем, зачем вас расстраивать перед экзаменами!

Розвадовский живет Пушкинская, 7 — так? Пишу ему⁴⁵

Из письма Блока Л. Д. Менделеевой от 25 апреля 1903 г. узнаем о все еще длящихся подозрениях его невесты («А в отнош<ении> к m-те Мережковск<ой> я не мальчик и Ты напрасно подозреваешь разные возможности. Моя Дорогая, не то время и не таков я, чтобы переносить на меня эти подозрения в возможностях»⁴⁶) и о том, что в субботу (26 апреля) Блок у Мережковских не был⁴⁷ Однако между 23 и 25-м он, вероятно, был у Мережковских или писал им, так как в записке З. Гиппиус от 25 апреля продолжается обмен мыслями (о «белых цветах», о необязательности приглашения Фридберга), а в письме Л. Д. Менделеевой Блок пишет об ожидаемом 25-го приходе в редакцию «Нового пути» А. И. Розвадовского, — это сообщение также могло исходить только от Мережковских, а в письме Гиппиус содержались лишь слова о приглашении Розвадовского. В письме от 25 апреля читаем:

25. 4 <19>03

Не думаю, Александр Александрович, чтобы в субботний вечер, при теперешней погоде, как раз и расцвели белые цветы. Посылаю, чтобы никакой «искорки» не упустить, если решите отдать этот вечер Новому пути, — который, кстати сказать, очень нуждается в сочувствии: цензура вычеркнула из книги... четыре с половиной листа! C'est quelque chose... Если уже написали Фр<идбер>гу — то все равно, пусть. Вам даже будет утешение: он раздает всем веточки ландышей: вот вам и белые цветы, и уж получать какие в субботу вечером — то эти: получите вернее. О, романтизм! Он хорош лишь преображенный!

З. Г<иппиус>⁴⁸

Характерно возобновление иронически-«поучающих» интонаций Гиппиус («белые цветы», заподозренные в наивно-пошловатом «романтизме», — образ их стихотворения Блока этого времени: ср.: «Разгадал я, какие цветы... 9 февраля 1903 г. «При посылке белой азалии», 5 апреля и др.).

Так прошел «сезон» 1902—1903 гг. Летом 1903 г. в отношениях Блока и Гиппиус наступает новое резкое охлаждение. В не дошедшем до нас «коротком <...> письме» от начала июня 1903 г.⁴⁹ Блок сообщает З. Гиппиус о своей готовящейся свадьбе и просит пока сохранять это известие в тайне. В ответном письме З. Гиппиус бесцеремонно и резко (хотя и искренне) излагает свою точку зрения на брак вообще и на женитьбу Блока — в особенности.

Луга СПб. губ.
дача Киселевой
17. 6 <19>03

Дорогой Александр Александрович. Ваше письмо я благополучно получила в Луге. Отвечаю вам за границу, еще успеете получить там. Как это вы забыли, что давно сообщили мне о вашей женитьбе? Еще, кажется, в начале или конце марта, в тот вечер, когда переписывали письмо. Вы не говорили мне имени вашей невесты, но сказали, что женитесь, и даже не прибавили, что это секрет, а потому я и не держала этого в тайне. После Карташов сообщил мне имя вашей будущей жены. Я была в Москве и видела Бугаева, мы с ним говорили о вас и о том, что вы предлагали ему быть шафером (отец Бугаева тогда был еще жив). Но даже если б и отец был жив — думаю, Бугаев вряд ли согласился бы шаферствовать, он был очень удручен вашей женитьбой и все говорил: «Как же мне теперь относиться к его стихам?» Действительно, к вам, т. е. к стихам вашим, женитьба крайне нейдет, и мы все этой дисгармонией очень огорчены; все, кажется, даже без исключения. Вы простите, что я откидываю условности и вместо того, что принято по-житейски говорить в таких случаях, — говорю лишь с точки зрения абсолюта. По-житейски это все, вероятно, совсем иначе, и я несколько не сомневаюсь, что вы будете очень «счастливы».

Хочу отдохнуть от непосильных забот о «Новом пути» и с жадностью сдала его приехавшему Перцову. Не знаю, что там и делается. Надо написать рецензию о Скорпионе и Грифе, она на мне лежит, но я все-таки ничего не делаю, только лежу в гамаке. Отчего так скоро возвращаетесь из-за границы? В Наугейме я не была, но около Фр<ей>бурга ?> долго жила, там очень хорошо.

Если вздумаете написать что-ниб<удь> в хронике Нов<ого> Пути, — присылайте сюда, Перцов опять скоро уедет.

До свидания, поправляйтесь.

Ваша З. Гиппиус⁵⁰

Письмо весьма типично для манеры человеческих общений З. Гиппиус: общие представления («брак — мещанство», несовместимость семейной жизни с платоническим культом Прекрасной Дамы и т. д.) прямо проецируются на интимную жизнь знакомых; возникает характерно гиппиусовская смесь комического логизирования и теоретизирования в житейских вопросах, импе-

ративности непрошенных поучений и бесцеремонного вмешательства в чужие дела. Блока, с его скрытностью и глубоким «старомодным» тактом, письмо привело в бешенство.

19 июня (2 июля, н. ст.) Блок пересылает это письмо из Bad-Nauheim'a своей невесте, добавляя, что оно для него «страшно важно» — и «не по маленькому своему тону, а потому, что *содержание* его открывает <...> глаза на многое». Блока глубоко коробит то, как им «„там“ интересуются», и то, что этот интерес приобрел характер закулисных сплетен. «Мистики» потрясли его смесью книжности и житейской непорядочности. Блок готов остаться один, порвав не только с «петербургскими мистиками», но и с Андреем Белым: «Остаться *одному даже* в покидаемом литературном лагере мне не только не страшно, но и весело, и хорошо, и дерзостно. Господа мистики <...> очевидно, совершенно застрели в непоколебимых математических вычислениях. Я в первый раз увидел настоящее дно этого тихого омута, посыпанное безобиднейшим желтым житейским песочком <...> Я <...> теперь молчу еще более. Никто из них *ничего* не поймет из моего. Я буду говорить ВСЕ Тебе»⁵¹. Настроения необходимости ухода от «петербургских мистиков», одинокого, обособленного от всех, кроме «Нее», мистицизма отразились и в лирике этих месяцев:

Многое замолкло. Многие ушли.

Много дум уснуло на краю земли.

Но остались песни и остались дни.

Истина осталась: мы с тобой — один (Июнь 1903 г.; I, 367);

Один среди вас, но родной, но чужой,

Расцвету я, свободный и сильный душой.

И не знаю, в какую страну полечу,

Но наверное знаю, что вас не хочу! (Июнь 1903 г.; I, 535)

(ср. также «Пристань безмолвна. Земля близка...», «Я — меч, заостренный с обеих сторон...», июль 1903 г., и др.). Отход этот (как мы видим из текстов стихотворений, не только «веселый и дерзостный», но и весьма тяжелый для поэта) был важным шагом его поэтического самосознания. Теперь он не только против «мистического рационализма», «математических вычислений» и схематизма Мережковских и против их бесцеремонной учительности. Он хочет (хотя время для этого еще не настало) уйти и от Андрея Белого, а в случае необходимости — и от С. Соловьева. Лето 1903 г. — крах его надежд на все известные Блоку до сих пор формы «мистического братства» символистов. И хотя противопоставление «темного», демонического Петербурга «светлой» Москве в его творчестве еще будет повторяться⁵², Блок теперь ищет путей и вне петербургской мистической схоластики, и вне поэтического и игрового (близкого ему прежде именно своей спонтанной эмоциональностью и внетеоретичностью) «жизнестроения» московских «соловьевцев» — «аргонавтов»⁵³. Свой одинокий и самобытный путь сам Блок связывает, как уже говорилось, с «декадентством». Будущее показало, что это — путь *через* «декадентство» к реальности, демократическим и национальным идеалам.

Внешне пока еще, однако, разрыва не произошло. Осенью 1903-го — весной 1904 г. Блок продолжает встречаться с Мережковскими (главным

образом, в связи с «новопутейскими» делами). З. Гиппиус, вероятно обиженная тем, что жена Блока ей все еще не представлена (но, возможно, и сама все еще не признавая «неправильной» женитьбы Блока), неизменно зовет его на собрания *одного*. В записке от 18 <ноября 1903 г. ?> она пишет:

Вторник 18 <ноября 1903 г. ?>

Дорогой Александр Александрович!

Приходите в эту субботу вечером на тесную «холостую вечеринку» в ред<акцию> Нового пути. Без вас никак нельзя! Кстати же вы тогда уже родитесь.

Отчего давно к нам не заходите? Работаем до умопомрачения. В воскресенье П. П<ерцов> уезжает на месяц в Казань!!!

Ваша З. Гиппиус⁵⁴

Ходит он в редакцию, видимо, все реже и реже. Ср.:

Вторн<ик>
24. 2 <19>04

Дорогой Александр Александрович, мы так давно вас не видали, ни у себя — ни в Н<овом> П<ути>. Не придете ли завтра вечером (среда) в редакцию? По средам мы там часто собираемся.

Ваша душевно З. Гиппиус⁵⁵

Трения в это время нередко вызывались и деловыми связями Блока с редакцией «Нового пути». Получив летом — осенью 1902 г. две подборки блоковских стихов, Гиппиус сообщала 15 сентября: «Ваши стихи (те)⁵⁶ пойдут, я надеюсь, в первой книжке, а „Монах“ во второй или третьей» (см. с. 550). Однако в первом (январь 1903 г.) номере «Нового пути» блоковской подборки не было (она, как известно, пошла в мартовском номере), и Блок огорченно и с недоумением обсуждает это с Л. Д. Менделеевой. З. Гиппиус и в дальнейшем регулярно просит у Блока стихов и рецензий для «Нового пути» (см. письмо от 17 июня 1903 г. и др.), причем порой публикации их тоже задерживаются, что вызывает к 1904 г. уже сильное раздражение Блока. Ср. черновик неотправленного письма к П. П. Перцову от 20 (?) мая 1904 г., где Блок пишет не только о задержке публикации «рецензий на книги Бальмонта и Вяч. Иванова» в майской книжке «Нового пути» (З. к., 64—65), но и о каких-то «недоразумениях постороннего и непонятного <...> характера» (З. к., 65) с прошлыми публикациями. П. Перцов подтверждает, что по отношению к рецензиям Блока Мережковские были в «оппозиции»⁵⁷. Впрочем, в «иерархии недоразумений», постоянно возникавших в 1903—1904 гг. между Блоком и Мережковскими, затяжки с печатаньем играли роль скорее предлогов для конфликта, нежели их глубинной причины: «Новый путь» все же систематически, хотя и с оттяжками, печатал Блока, а сам поэт никогда не придавал решающего значения «внешним» факторам (не случайно он не посылает письма Перцову, приписывая в записной книжке: «Стало грустно, и не захотелось писать письма <...> обид не бывает» — З. к., 65).

Летом 1904 г. Блок и Гиппиус, в отличие от лета 1902 и 1903 гг., видимо, не переписываются вообще.

Осенью 1904 г. в расхождении Блока и Мережковских делается еще один — и очень важный — шаг, связанный с холодной оценкой «мистиками» «Стихов о Прекрасной Даме». По возвращении в Петербург Гиппиус сообщает Блоку:

24. 11 <19>04
СПб.

Александр Александрович.

Мы возникли оба, хотя еще не совсем. Все же зайдите, лучше всего в воскресенье до обеда (в воскресенье я буду дома всегда, даже когда стану выходить). Кончаю длинную рецензию о ваших стихах. А. Крайний не умеет кратко! М<ожет> б<ыть>, в воскресенье покажу вам.

Ваша З. Гиппиус⁵⁸

Читал ли Блок рецензию до выхода журнала, — неизвестно (скорее всего, судя по характеру отношений и частоте встреч, — читал). Но можно с уверенностью сказать, что, с одной стороны, статья Гиппиус не могла стать причиной подготовлявшегося разрыва (Блок принимал все упреки Гиппиус, хотя и продолжал идти своим путем), но с другой — ее появление не могло не углубить трещины между Блоком и «петербургскими мистиками».

Рецензия Х. (З. Гиппиус) начинается похвалой «„нежной“ книжке молодых стихов»⁵⁹. Подобно Белому и Вяч. Иванову⁶⁰, она отмечает «соловьевскую» природу блоковского поэтического идеала, но, в отличие от них, резко подчеркивает и неполноту, неотчетливость «соловьевства» в «Стихах о Прекрасной Даме»: в книжке Блока она видит «только *отдаленный намек на ту красоту, правду и сиянье, которые должны спуститься с небес на землю и властно обвить жизнь*»⁶¹. Гиппиус упрекает Блока в расплывчатости идеала Прекрасной Дамы («Кто Она <...> Мы не знаем, вряд ли ее знает и ее рыцарь»)⁶² и, сравнивая лирического героя «Стихов...» — рыцаря со «старым, вечным „Бедным рыцарем“»⁶³, решительно отдает предпочтение «старому» романтизму, противопоставляя его героичность («„Бедный рыцарь“ — кидался в битвы») изнеженности современного «эстетства», которое «пленяет отрывом от земной крови», а не борьбой со злом⁶⁴. Далее следуют резкие упреки в «безрелигиозности, безбожественности» блоковской «прекрасной мистики»⁶⁵, отождествляемой со «страшным» «кумиром эстетики»⁶⁶ — с декадентством. Господствовавший в письмах (и, вероятно, беседах) поучающий тон сменяется прямыми «пророческими» угрозами опасностей «страшной и развещающей веры эстетической»⁶⁷. Гиппиус приходит к выводу, что именно путь Блока ошибочен: «первая часть» «Стихов...» «гораздо лучше остальных частей»; в последних же разделах «стихи без „Дамы“ — часто слабый, легкий бред»⁶⁸, та непонятность, которую и не хочется понимать⁶⁹. Такова итоговая оценка «петербургскими мистиками» движения Блока от «соловьевства» к «распутьям», ведшим его к современности.

В начале 1905 г. отношения все еще продолжают. Они отражены в записке от 17 февраля с жалобой на связанную с перлюстрацией недоставку писем:

Дорогой Александр Александрович.

Я вам писала по почте, но вчера видела двух людей, которым в понедельник отправила письма вместе с вашим — и эти письма не получились. Боюсь поэтому, что и ваше исчезло в чьих-то недрах. Повторяю на всякий случай приглашение к нам сегодня вечером.

Я знаю, что вы были у меня в позапрошлом воскресенье. Так досадно, что я должна была на целый день уехать.

17. 2. <19>05
СПб.⁷⁰

Ваша З. Гиппиус

а также в записке от 4 марта:

Дорогой Александр Александрович.

Мне очень досадно, что я так давно вас не видала. Пожалуйста, приходите в это воскресенье днем! Есть и дело к вам, немаловажное.

4. 3. <19>05
СПб.⁷¹

Ваша З. Гиппиус

В марте разражается последний конфликт, на три с лишним года прервавший отношения Блока с Мережковскими. Прямой повод его не вполне ясен, но сводится к прямо выраженному поэтом (в не дошедшем до нас письме или в разговоре) нежеланию участвовать в каком-то очередном «мистико-общественном» «общем деле» (возможно, в том самом «немаловажном» деле, о котором шла речь в предыдущей записке)⁷². Говоря на навязанном ему Мережковскими же языке, Блок, по-видимому, мотивирует свой отказ, как и раньше, желанием «декадентского» ухода в «пустоту» и обстоятельствами личной жизни. В ответ Гиппиус 29 марта 1905 г. рвет отношения с Блоком, резко осуждая его за «антиобщественность» и пошлость «всесемейных» идеалов.

29. 3 <19>05

Мы оба, я и Дм<итрий> Серг<еевич>, считаем ваш отказ просто некрасивым ломаньем. Боясь потерять ваше декадентское достоинство — вы весьма вредите человеческому, ибо у всякого из нас, я думаю, должно быть некоторое чувство солидарности, той общности, взаимопонятия и взаимопомогания, которые делают нас людьми.

Уходите в «пустоту». Но не там придет к вам «Ясная», будьте уверены.

«Всечеловеческое» Она любит; но провал «всечеловеческого» и простого во имя «всесемейного» и неинтересно, безлюбовно, старомодно-вычурного — не думаю... не думаю...

З. Мережковская⁷³

Этим письмом (скорее всего, оставленным Блоком без ответа), а также неприходом его к Мережковским до отъезда в Шахматово (см.: VIII, 124) начинается более чем трехлетний перерыв в контактах Блока с Мережковскими (часть этого времени Мережковские проводят во Франции).

Таким образом, Блок был не только идеологически, но и биографически точен, когда в непосланном письме к З. Гиппиус от 31 (18) мая 1918 г. писал, что их «разделил не только 1917 год, но даже 1905-й» (VII, 335). Блок порывает с Мережковскими через два с половиной месяца после «кровавого воскресенья» и возобновляет отношения в 1908 г. — в эпоху столыпинской реакции. Эти даты, во многом случайные, вместе с тем выявляют отмеченную Блоком глубинную закономерность: «Мы встречались лучше всего во времена самой глухой реакции» (VII, 335).

Отношения Блока с Мережковскими в 1902—1905 гг. не следует упрощать. На молодого Блока повлияли не только концепции «двух бездн» и «синтеза», не только отдельные темы и образы Мережковского и Гиппиус. Парадоксальность отношений сказалась в том, что Мережковские были первыми близкими Блоку людьми, от которых он услышал об «общественности» (разумеется, «религиозной»), «общем деле», о внеположенных эстетике задачах и целях искусства. Идеи имели такой облик и преподносились так, что Блок, идя к революции 1905 г., не мог против них не взбунтоваться как против безжизненных «теорий». Но когда эта же революция привела Блока к идеям *совсем иной* «общественности», уроки Мережковских, порой полностью переосмысленные, сыграли определенную роль в блоковском становлении.

Столь же парадоксальным было и воздействие Мережковских на тематику и поэтику Блока. Постоянно стремясь направить блоковское творчество в русло религиозной поэзии, Мережковские на деле одними из первых толкнули Блока к тому, что все трое определяли как «декадентство», — к «мистицизму в повседневности». Идеи «реабилитации плоти», высокого смысла земного бытия Блок воспринял именно в плане поворота к современности, быту. И здесь «уроки Мережковских» были для Блока довольно важны, а их творческие результаты — настолько своеобразны, что ни З. Гиппиус, ни Мережковский не опознали в них ничего «своего».

Следует отметить еще одно — только кажущееся мелким — обстоятельство. Блок, весьма чуткий ко всему «чужому» в «словечках и привычках» (III, 314), какое-то время находился под обаянием языка Мережковских. С ним в поэтический мир Блока вошло не только множество «словечек» (например, весьма значимый для Мережковских эпитет «последний» — ср. в рассмотренной выше записи Блока пародийно-ироническое: «...все вопли — предпоследние»). В бекетовском доме и в доме матери поэта, с их почти полным равнодушием к обряду, а в известной мере и к религии, для Блока совсем не был раскрыт не только духовный, но и образно-стилевой мир славянской Библии. Он мог ассоциироваться разве что с казенными уроками закона Божия во Введенской гимназии, а позже — с университетскими академическими студиями. Мережковские были не менее Блока равнодушны к обряду. З. Гиппиус пишет, что для Мережковского характерен «живой *интерес ко всем религиям, к их истории, ко всем церквам, христианским и нехристианским равно*» и полное «*равнодушие ко всякой обрядности*»⁷⁴. Однако новозаветный мир, и особенно Апокалипсис, был для «петербургских мистиков» живым и постоянным источником размышлений, бесед, споров, цитаций и толкований. Это «сегодняшнее» и весьма далекое от официальной церковности, порой резко кощунственное (ср. идею историко-культурной равно-

значности начал Христа и антихриста) осмысление Евангелия, его эстетизированное восприятие, живо отозвалось в душе и творчестве Блока. До знакомства с Мережковскими у Блока встречаются лишь редкие отзвуки ветхозаветных образов и сюжетов (см. стихотворение «Но прощай, о, прощай, человеческий род!..» — I, 485, где отразились — под видимым влиянием Вл. Соловьева — мотивы Книги Исхода). Теперь, наряду с активизировавшейся ветхозаветной образностью (ср. образ «огнистого столпа» — Исх 13:21-22 — в стихотворении «Я шел — и вслед за мною шли...» — I, 155), в лирику Блока широко входят и новозаветные, резко переосмысленные и весьма неоднозначно — зачастую богоборчески и антихристиански — истолкованные.

Любопытно, что подавляющее число евангельских цитат и реминисценций у Блока (не только в рассматриваемый период, но и значительно позже) совпадают с текстами, так или иначе отозвавшимися у Мережковского. Особенно интересно почти полное совпадение круга блоковских новозаветных цитат с характерным памятником русского «богоискательства» — текстом «Службы Иоанновой церкви», составленной Мережковскими (и отправлявшейся Мережковскими, Д. В. Filosoфовым, а также двумя младшими сестрами З. Гиппиус и А. Карташовым на квартире Мережковских), хотя степень знакомства Блока с этим документом нам неизвестна. Здесь и важное для Блока: «И Дух, и Невеста говорят: прииди» (Ап 22:17)⁷⁵ — эпитафия к блоковскому «Верю в Солнце Завета...» (I, 170), и молитва о «Совершенной любви, изгоняющей страх»⁷⁶ (1Ин 4:18) — слова, поставленные эпитафой к «Песне Судьбы» и не раз цитировавшиеся в статьях о народе и интеллигенции, и известное определение Святой Троицы: «Единая, Нераздельная и Неслиянная»⁷⁷, отозвавшееся у позднего Блока (1919) в характеристике жизненных противоречий (ср.: ...Впервые выросло сознание *нераздельности и неслиянности* искусства, жизни и политики» — III, 296; там же: «Трагическое сознание *неслиянности и нераздельности* всего» и т. д.). Зачастую совпадение (порой кощунственного) текста «Службы» и круга блоковских заимствований ведет нас и к другим общим источникам: к Достоевскому, а также к фольклору (ср.: «Поцелуй землю сырую, мать нашу великую»⁷⁸ — и мотивы «землепоклонства» у Блока «Нечаянной радости», а также мысли о «земной» русской культуре в статьях 1906 г. «Поэзия заговоров и заклинаний», «Девушка розовой калитки и муравьиный царь» и др.), к Ницше (ср.: «Поклонимся Солнцу»⁷⁹ и «Гимн» Блока; впрочем, мотивы земле- и солнцепоклонства обычны в символистской лирике начала XX в.)⁸⁰, к поэтической традиции (ср. «Молитву о преображении Угля души в пламя»⁸¹ и поэтическую мифологию «третьего тома» блоковской лирики о превращении «угля души» в пламя или в алмаз)⁸² и т. д. и т. п.

Евангелие как образно-идейный источник было, безусловно, если не открыто, то воскрешено Блоком в мире Мережковских. Тем более символическим оказывается то, что, отходя от Мережковских, Блок в 1910-х гг. противопоставлял себя «постывшимся» ему «плодам, уныло ждущим Христа» (III, 82), а в 1918 г. поставил своего Христа впереди ненавидимых Мережковскими «хамов».

II

Расставшись с Мережковскими в такие важнейшие для его эволюции годы, как эпоха первой русской революции, Блок, конечно, не полностью порывает все личные связи с ними (как и Мережковские — с Блоком). Однако контакты резко ослабляются, и становится заметной новая «асимметрия» их отношений, столь не похожая на «асимметрию» восторженного отношения юного адепта символизма к его «метрам» и холодности самих «метров» к новичку. Теперь разрыв для Блока почти не чувствителен. Впечатления первой русской революции, резкая перестройка мирозерцания (разочарование в соловьевских утопиях, но и напряженное преодоление собственного «декадентства»), драматические коллизии семейной жизни — все это сделало для Блока почти незаметным и безболезненным исчезновение Мережковских с его литературного и личного горизонта. 19 мая 1905 г. (то есть до последнего письма Гиппиус) Блок еще, кажется, сожалеет о «глупом» разрыве: «А я не простился с Мережковскими, и вообще кончилось с ними как-то глупо и досадно, из-за Зинаиды Николаевны» (VIII, 124). Однако 2 октября этого же года он пишет о конфликте уже совсем отрешенно: «Куда-то совсем ушли Мережковские, и я перестал знать их, а они совершенно отвергли меня. Можно сказать, наплевали. Не знаю, надо так или не надо. Надрыва же никакого нет» (VIII, 136). Блок в 1906 г. даже изредка навещает Мережковских — настолько внутренне безразлично поэту их отношение к нему (ср. в письме Андрею Белому от 3 января 1906 г.: «Вчера я был на минуту у Мережковских <...> Зинаида Николаевна опять ломалась и литературничала» — VIII, 146—147; ср. в письме от 28 января 1906 г.: «Все не могу собраться к Мережковским по-настоящему <...> опять разное думаю о них. Я люблю их, но мне часто начинает казаться, что они — ужасные келейники» — VIII, 148). Что же касается «кейников», то их отношение к Блоку было в эти годы значительно более раздраженным, обиженным и удивительно необъективным. Не видя эволюции Блока, все еще считая его либо наивным «старым» романтиком, либо «декадентом», Мережковские крайне недоброжелательно (видимо, оскорбленно-недоброжелательно) относятся и к Блоку-человеку. Не случайно в 1906 г., в период трагического разлада между Блоком и Любовью Дмитриевной и начинавшегося романа Любови Дмитриевны и Андрея Белого, З. Гиппиус и ее сестра, художница Т. Н. Гиппиус, безоговорочно и активно приняли сторону Белого⁸³. Блок, однако, и к этому весьма бесцеремонному вмешательству в его личную жизнь относился равнодушно. Мережковские как люди для него в годы революции действительно «куда-то ушли».

Впрочем, Блок, литературные оценки которого всегда (или почти всегда) были свободны от его личных отношений с писателями-современниками, к концу периода расхождений с Мережковскими дважды откликается на творчество «петербургских мистиков». В октябре 1906 г. в статье «Безвременье» он говорит о прозе З. Гиппиус, и в этом же году Блок пишет для сборника «Хризопрас» (М., 1906—1907) рецензию на третье издание «Вечных спутников» Мережковского («Пушкин», СПб, 1906). Первый из этих отзывов как бы подводит итоги отношений с Мережковскими в 1903—1905 гг., второй — намечает линии будущих схождений (1908—1909 гг.).

В статье «Безвременье» Блок развивает идущие от публицистики Достоевского образы русских писателей как «демонов», вводя в этот круг и самого Достоевского. «Зрячих» демонов Лермонтова и Гоголя он противопоставляет «слепому и могучему» Достоевскому (V, 76) по признаку: «романтический скепсис, неверие в земное воплощение идеала (скука, ирония)» — «вера в „вечную гармонию“» (V, 79), стремление к воплощению, страдание и гибель от «необретения» земного идеала. Противопоставление это затем переносится на современную Блоку литературу. В чем-то оно совпадает с важнейшей для поэта оппозицией не ждущего никаких жизненных «воплощений» «чисто» эстетического крыла символизма («декадентского», «модернистского» его полюса) и его мистико-эстетического (утопического) крыла.

Рассматривая в этом ракурсе творчество З. Гиппиус и Ф. Сологуба, Блок неожиданно объявляет их обоих наследниками романтизма Лермонтова и Гоголя, а не мечтающего о «вечной гармонии» Достоевского: «От первых перешла к нам мудрость (то есть неверие в «преображение» земного мира Красотой. — З. М.), от второго, может быть, — только опыт его страдания» (V, 80). «Преображение» мирового хаоса в рассказах Гиппиус «совершается в глубинах зеркала», в мире легкой и тихой фантазии, которая самоценна в своей «бесцельной свободе», лишена земных страстей и ничего не хочет от реальности (V, 80). Это условно, только в фантазии художника существующее «преображение» (в творчестве Сологуба ему соответствует преобразование «мглы стихий» «незапятнанно-чистым языком» художника, а также вера в истинное Преображение — в смерть — V, 81) Блок сопоставляет с «тишиной прекрасной», в которой живут «добровольно сиротеющие», от всего в жизни отказавшиеся «странники» — современные русские люди, анархические разрушители всех догм — но и всех идеалов. И внезапно, меняя тон, как бы вставая на позицию пламенного утописта Достоевского и используя его образы, Блок резко и с ужасом отказывается от условного счастья, *только в искусстве существующего преобразования мира*: «А что, если вся тишина земная и российская, вся бесцельная свобода и радость наша — соткана из паутины? Если жирная паучиха ткет и ткет паутину нашего счастья, нашей жизни <...> кто будет рвать паутину?» И Блок недвусмысленно говорит Тишине условных преобразений, воспеваемых художниками-символистами, свое: «Да не будет так» (V, 82).

Глубокая полемичность оценки творчества Гиппиус в «Безвременье» раскрывается при сопоставлении этой оценки с позицией самой Гиппиус — с ее постоянной критикой «декадентства» и ироническим отношением к «романтизму», с ее и Мережковского постоянными апелляциями к Достоевскому, с ее убежденностью в своей противоположности «декадентам» и в собственном напряженном служении высоким целям, наконец, с ее постоянными упреками Блоку в его «декадентстве» и холодности к идеям «религиозной общественности». Блок с большой тонкостью показывает именно «декадентскую» природу творчества самой Гиппиус — и ее примиренность с «паучьей» сущностью жизни. Любопытно, однако, что основные линии блоковской критики во многом восходят к статьям (и письмам) самой Гиппиус, а затем, преобразованные, направляются против нее же.

Совершенно в ином ключе написана краткая рецензия на брошюру Мережковского. Здесь Блок, под сильным впечатлением историко-литературных работ Мережковского, говорит о его эволюции. Когда-то, пишет Блок, «легко было <...> принять Мережковского за эстета, индивидуалиста, космополита» и «юные мистики считали Мережковского как бы своей личной собственностью». Теперь, однако, считает Блок, Мережковский — «истинный писатель, то есть тот, кто воистину подарил себя и свое — родной литературе», «за спиной его — Россия; он — сын ее и слезами обливается за нее, болью ее горит, тоской ее тоскует» (V, 635, 636). Это и дает Мережковскому право говорить о средоточии русской культуры — о творчестве Пушкина.

Восторженный тон блоковской рецензии связан, по-видимому, не столько с оценкой работы о Пушкине (она была известна Блоку и раньше), сколько с ощущением общей эволюции Мережковского в предреволюционные годы. Блок, полностью отрешаясь от личных конфликтов с Мережковским, приветствует его отход от эстетства 1890-х гг. к национальной теме и мыслям об исторической миссии России в начале XX в. При этом Блок-критик (как это с ним бывало и в ряде других случаев) осмысляет чужую эволюцию в свете своей собственной...

Рецензия Блока на «Вечных спутников» как бы подготавливала его вторую «встречу» с Мережковскими. Однако до наступления «самой глухой реакции» она — весьма символично! — так и не могла состояться.

III

Годы революции Блок провел в отдалении от «петербургских мистиков». без них он порвал с «детским», «сказочным» мистицизмом «младших» символистов — «соловьевцев», без них подошел к лирике политической и социальной, без них начал свою резкую критику «интеллигентского» индивидуализма и модернизма, без них пришел к традициям русского демократизма и реализма XIX в., к главной теме своего зрелого творчества — теме России и народа и неизбежности грядущей революции, ведущей к «новой жизни».

К осени 1908 г. Блок оказывается в довольно заметной изоляции от ведущих русских символистов. Разрыв с Андреем Белым⁸⁴, охлаждение к Вяч. Иванову, определенное резкой критикой Блоком «мистического анархизма» и стимулированное ослаблением личных связей с Ивановым после смерти его жены, Л. Д. Зиновьевой-Аннибал, осенью 1907 г.⁸⁵, обычное отсутствие тесных личных связей с В. Брюсовым, все растущее недоброжелательное отношение Мережковских — таково было положение Блока внутри символизма ко времени создания им первых статей о народе и интеллигенции. Блок и сам прекрасно понимал это. Идеалы его в это время прочно связались с обращением к «революционным заветам» русской культуры XIX в. Он мечтает «о журнале с традициями Добролюбовского „Современника“» (З. к., 113). Фиксируя свое полное одиночество в среде символистов, Блок пишет 26 июня 1908 г.: «Хвала Создателю! С лучшими друзьями и „покровителями“ (А. Белый во главе) я внутренне разделался навек. Наконец-то! (разумею полупомешанных — А. Белый, и болтунов — Мережковские)» (З. к., 108—109).

Однако отношения с «болтунами» как раз в это время претерпевают известные изменения. В начале 1908 г. Мережковские, и живя в Париже, и

сразу по возвращении в Петербург, обращают Блоку резкие упреки в «декадентстве». При этом они (как и большинство критиков-символистов) либо не замечают в блоковском творчестве ничего нового, не видят в Блоке ничего, кроме гимнов «Вечной женственности», либо не признают этого нового, толкая поэта назад — к «Стихам о Прекрасной Даме». Так, Мережковский в статье «Декадентство и общественность» (1906) рассматривает Блока 1906 г. лишь как прежнего певца «Девы»: «Нежный Блок из новейших все поет себе самому про к нему одному приходящую, им одним виденную „Царицу“, „Деву“ <...> Видит себя и ее, для себя и для нее слагает гимны»⁸⁶. Странно читать эти слова, адресованные автору «Балаганчика» и других драм 1906 г. и сборника «Нечаянная радость» (1907). Однако, когда Блок пишет нечто и для себя и для читателя совершенно новое — свои статьи 1907—1908 гг., З. Гиппиус с крайним высокомерием говорит о его публицистике: «Зачем он пишет в „Переvale“ свои детские, несчастенькие статьи, о „Михаиле Бакуanine“ — срываясь из „общественности“ на Деву Радужных Ворот? Ну какой он общественник!»⁸⁷ Еще более высокомерны гиппиусовские оценки Блока в статье «Засоборились». «Все опыты его в критике — ниже всякой критики <...> Для критики, да еще „всеобъединяющей“, мало интуиции, нежности, вдохновения: нужны мысли. А мысли Блока — это мухи, беспомощно мечущиеся под проволочной кондитерской сеткой. Выступая как критик, он каждый раз роняет себя»⁸⁸. Надменный тон критики неожиданно дополняется упреками этического плана: близкий к Мережковским Д. В. Философов обвиняет Блока... в измене «мистическому анархизму» и предательстве по отношению к Чулкову⁸⁹.

Все это готово было превратиться в травлю Блока (даже Г. Чулков, высоко оценивавший Блока-поэта, полемизировал с его статьями)⁹⁰. Однако к лету 1908 г. Мережковские, постоянно критиковавшие «декадентство», начинают относиться к статьям Блока сдержанно, ощущая известное родство позиции. Напомним, что годы первой русской революции — это время наибольшего политического радикализма Мережковских. Враждебные марксизму, они, однако, сближаются с эсерами и особенно — с неопределенным «неонародничеством» второй половины 1900-х гг. (см. например, их книгу «Царь и русская революция»). Именно этот всплеск радикализма, интереса к народным движениям определил новую волну критики индивидуализма и декадентства и создал предпосылки для «перемирия» с Блоком. 12 сентября 1908 г. З. Гиппиус пишет первое после трехлетнего перерыва письмо к Блоку. Из письма видно, что Блок мельком виделся с Мережковскими в 1908 г. еще до своего отъезда в Шахматово и что Мережковские почувствовали, наконец, перемену в его взглядах (а Блок, напротив, не воспринял нового в их облике).

12. 9 <19>08
Литейный 24
СПб.

Дорогой Александр Александрович.

Нам очень досадно, что пришлось увидеть вас лишь мельком, после такого долгого промежутка. Но я надеюсь, что вы скоро приедете и что ваша теперешняя слава не заставит вас совершенно забыть старых друзей.

Пишу вам вот по какому случаю. С сегодняшнего дня журнал «Образование» и газета «Утро» окончательно перешли в наши руки, и будут издаваться оба под редакцией одного и того же «редакционного комитета» (чисто политической и экономической частью заведуют Богучарский и Прокопович). Наш первый № Утра выйдет в понедельник; а первая наша книжка Образования — сентябрьская. Кажется, имя ваше уже стоит в числе сотрудников того и другого издания (если нет, то вы ведь позволите его поставить?), и нам особенно было бы приятно, чтобы вы что-нибудь теперь же прислали нам. В Образовании стихи мы намереваемся печатать по нескольку, как в Новом Пути. Вообще, хотя со времен Нов<ого> Пути и многое изменилось, но кое-что я вспоминаю с удовольствием, верю, что и вы не смотрите с презрением на свое прошлое. Может быть, благодаря этому, вы с дружелюбием посмотрите и на новое наше дело, — если не такое горячее, как прошлое, то лишь потому, что не такое наивное. Жду вашего ответа, и очень приветствуем мы все вас и Любовь Дмитриевну. Хотя и в ее жизни произошли большие перемены (она будет, кажется, играть у Комиссаржевской нынче?), но думается, и она вспомнит симпатию, с которой я к ней относилась в продолжение краткого нашего знакомства.

Сердечно ваша Зин<аида> Гиппиус-Мережковская⁹¹

В это время З. Гиппиус пишет эссе «Милая девушка» — символическое описание блоковской «музы». Лирическое описание это (в его объекте мы узнаем то блоковское творчество, то черты Любви Дмитриевны Блок) неожиданно дружелюбно и лирично, хотя и не без обычной для Гиппиус назидательности: Гиппиус уговаривает «сошедшую на землю» музу поэта «увести его в стан погибающих за великое дело любви»⁹².

Написанная по поводу доклада Блока «Народ и интеллигенция» (прочтенного в Религиозно-философском обществе 13 ноября 1908 г.) статья Д. Мережковского «Интеллигенция и народ»⁹³, по существу, весьма далека от Блока. Мережковского более всего интересуют вопросы «религиозной общественности», движение интеллигенции 1907—1908 гг. от «позитивизма» к религии. Этими проблемами Мережковский стремится заменить мучающий Блока *социальный* вопрос об интеллигенции и народе. Однако внешне Мережковский не только не полемизирует с Блоком, но и соглашается с ним. На заседании в Литературном обществе 12 декабря 1908 г., где Блок второй раз читал доклад, Мережковский выступил в защиту идей Блока (см.: VIII, 269).

Перемена во взглядах Мережковских на Блока повлекла и возобновление личных контактов.

З. Гиппиус и Мережковский в это время предпринимают активные попытки вновь организовать журнал и получить «свой» отдел в газете, — попытки, связанные со стремлением к общественной деятельности, прорыву к широкому читателю. Их планы в какой-то мере соответствовали мечтам Блока о своем журнале. Неудивительно, что на предложение З. Гиппиус войти в число сотрудников журнала «Образование» и газеты «Утро» Блок отвечает сразу же. Содержание этого утраченного (как и все письма Блока к З. Гиппиус этих лет) ответа частично реконструируется из последующего письма Гиппиус. Блок ответил на первое письмо (прибывшее на станцию

Солнечногорское 14 сентября и, видимо, полученное адресатом в тот же или на следующий день) очень быстро. 20 сентября З. Гиппиус пишет:

Лит<ейный> 24 СПб.
20.9 <19>08

Милый Александр Александрович.

Вашим письмом вы доставили мне (и всем нам) редкую и самую реальную радость, — должна прибавить «нечаянную»; ибо со всем тем, что вы пишете, ехали мы в Россию, но не чаяли найти никакого отклика, и менее всего в новейших кругах литературных, где, казалось нам, безнадежно поселились: дешевое гениальничанье, ребяческое легкомыслие, стилизованная порнография, некультурное словесничанье и выдуманные трагедии. Мы приготавливались молчать и ничего не делать, так как нам казалось, что в нашем каком-нибудь деле мы не найдем помощников, а в ваши здешние дела (как они нам рисовались) мы никогда бы не пошли. Случилось иначе; с первых дней мы почувствовали, что чуждое нам — отцветает, и только это чувство позволило нам подумать о возможности какого-нибудь общего дела. Ваше письмо так ярко формулировало самые близкие наши мысли и надежды, что, поверив этому, Вы поймете и нашу радость. Меня печалит в письме вашем — оговорки: если вы еще помните время наших прежних отношений — Вы должны бы помнить и склонность мою ко всякой прямоте слов, хотя бы упреков; я не признаю, что какая бы то ни было прямота могла повести к ссоре; я, как и вы, считаю постыдными легкомысленные ссоры и примирения, столь частые в новейших «кружках». Столь же прямо, как и вы, я скажу вам, что мы намерены ни с кем не ссориться, оставляя при этом за собою право свободного, серьезного литературно-критического слова. Перед нами стоит очень трудная задача: ведь сейчас происходит выбор имен, а не произведений; мы же этого не хотим. Вы сам пишете о «строгом манифесте», вот и мы об этом мечтаем. Скажем, к примеру: я не люблю... кого? ну хоть Каменского или Осипа Дымова; но я могу представить себе, что кто-нибудь из них напишет рассказ недурной, возможный для напечатанья; но я не могу себе представить, что я должна печатать все Дымовское, что бы он ни дал. А на таком, или подобном, принципе строятся нынешние литературные предприятия. Другая наша задача — создать связь людей, и связать их именно общностью дела. Вот Вы говорите, что у Вас есть люди на примете; давайте их, я всегда верила, что было бы место, а люди найдутся, ибо они есть. Если мы на что до сих пор оказывались годны, то на посильное создание общей почвы для встречи людей. В Париже паркет нашей комнаты — и тот оказался важным, и многому мы тут научились сами, многое узнали и навсегда поняли. Ведь и вы не знаете наших изменений и переживаний со дней нашей с вами разлуки...

Несколько откровенных слов относительно ваших упреков. Я ни на йоту не переменила взгляда моего на Г. И. Чулкова. Считала и считаю его писателем не особенно умным и не даровитым, что выступает ярче там, где он теряет свое место и старается занять ему неподходящее; в общем же он очень невинен, и ни малейшего зла я к нему никогда не питала, если не считать секунд досады, когда он выкрикивал слова, к которым мы привыкли относиться бережно и строго. (Кстати: Г<еоргий> И<ванович> дал согласие

участвовать и в «Утре» и в «Образовании»). Я даже подчас удерживала пылкость Бугаева, безмерное раздражение тут, которого я не одобряю, не понимаю и понимать не хочу. По особым настояниям Брюсова, который лично просил меня писать о «мист<ическом> анархизме», — я давала мои заметки, от которых по существу и теперь не отказываюсь, но пользы которых и тогда не видала. Прибавлю, однако, еще раз: если придется — я непременно буду писать против мист<ического> анархизма и мист<ических> анархистов, как и против всякой семейно-литературной кружковщины, чьи бы имена это ни затрагивало. Верно, однако, что не будет нужды возвращаться ко многому из отживающего: Ваше письмо мне в том порукой.

Теперь я перехожу к самому главному, им и закончу. Ближе всего нам, теперешним, — ваша мысль о будущей революции и о народе (тут, вероятно, будут у нас несхождения мыслей кое-какие, поговорим лично). Принимая это все (плюс ваш взгляд на журнал, как на строгое общее дело), — за истинное, искреннее выражение ваших мыслей, веря этому вашему направлению воли (ваше «хочу») — мы говорим вам: не стихи только от вас нам нужны, но все, где вы будете высказываться с наибольшей полнотой. Вы этим окажете настоящую помощь... не нам только, быть может. Мы хотим работать не для себя (о, сколько раз повторяли мы, что для обретения себя — надо не «сберечь» себя!), и потому у нас сейчас нет самолюбий, хотелось бы быть тут с вами равными. Мы хотим открыть вам наши двери для общего строительства и совместной работы, и если вы тут пойдете действительно нам навстречу — можно будет легче смотреть вперед и побольше верить, что делаем нужное дело.

Ваша З. Гиппиус

P. S. С нетерпением ждем вашего приезда и Люб<овь> Дм<итриевну>⁹⁴.

Письмо это — одно из самых важных в обильной корреспонденции, адресованной З. Гиппиус Блоку. Его значение — и в формулировке общественно-политической позиции Мережковских в 1908 г., и, главное, в том, что на его основании довольно точно реконструируется, вероятно, одно из интереснейших писем Блока 1908 г., излагающее его социальную и эстетическую программу эпохи статей о народе и интеллигенции. Слова Гиппиус о путях обретения себя через утрату «я», сложно контаминируя с Евангелием, «Выбранными местами из переписки с друзьями» и с цитатой из Мережковского, Блок повторит в статье «Народ и интеллигенция» (ноябрь 1908 г.; см. V, 326).

Испытанное Мережковскими ощущение близости к Блоку не следует преувеличивать. Речь идет, конечно, не о сходстве какой-то политической программы. Кадетские симпатии Мережковских, приходящие на смену эсеровским увлечениям, могли быть Блоку 1907—1908 гг. только враждебными; сохранявшиеся же связи их с подпольем (эсеры) и «религиозной общественностью» («гогольские христиане», сектанты) весьма интересовали поэта, но этот глубокий интерес на блоковском языке не формулировался в терминах «партий». Близость, которую почувствовали Мережковские, состояла в общем резко отрицательном отношении к «позорному строю» русской жизни в эпоху столыпинской реакции, во взрыве бунтарских настроений, критике «декадентства», модернистского эпигонства, безответственного «революцио-

нерства» «мистических анархистов» и «стилизованной порнографии», в стремлении к общественной и литературно-критической деятельности и поисках путей к ней.

Наибольшая близость проявилась в литературно-общественных планах: «Вы <...> пишете о „строгом манифесте“». Эти слова Блока совпадают с блоковской записью от 12 сентября 1908 г. (за два-три дня до получения письма Гиппиус; см. 3. к., 113). По всей вероятности, Блок в письме, о котором идет речь, развивал мысли, кратко зафиксированные в записной книжке: «Мечты о журнале с традициями добролюбовского „Современника“ Две интеллигенции. Дряньность „западнических“ кампаний („Весы“, мистический анархизм и т. п.). Единственный манифест и строжайшая программа. Чтоб не пахло никакой порнографией, ни страдальческой, ни хамской <...> Бойкот новой западной литературы» (там же). Борьба с модернизмом, «порнографией», тяготение к национально укорененной литературе — все это, казалось бы, давало основание для будущих сближений.

В письме Блока, как видно из ответа Гиппиус, содержались какие-то оговорки относительно условий будущего сотрудничества. Это, по-видимому, призыв поэта отрешиться от разъедавших символизм мелочных межгрупповых и личных ссор. Отвечая Блоку, Гиппиус пишет: ...я, как и вы, считаю постыдными легкомысленные ссоры и примирения, столь частые в новейших „кружках“» и т. д.

Вторая «оговорка» Блока касалась защиты «мистического анархиста» Чулкова от резких печатных нападков З. Гиппиус.

Следует отметить внутреннюю сложность соотношения настроений корреспондентов. С одной стороны, Блок не менее активно, чем Гиппиус, не принимает «мистического анархизма» и так же, как и она, призывает к принципиальному разговору. В адрес Чулкова в его записных книжках содержатся очень близкие к З. Гиппиус мысли о безответственности «выкриков» Чулкова («напыщенная риторика»), о его несамостоятельности («У него если пафос, так похож на чужой» — 3. к., 96) и т. д. Однако Блока возмущает травля Чулкова в символистской прессе. В это время, под влиянием обращения к традициям культуры XIX в., в сознании Блока выдвигаются на первый план мысли не только об общественном долге художника, но и о связанной с этими идеями этике, нормах поведения. «Эстетические» нормы поведения русских символистов: «жизнестроение», игровое отношение к действительности, декадентский субъективизм и «демонизм» — становятся все более неприемлемыми для Блока. И хотя внешне борьба с декадентством ведется Мережковскими не менее энергично, чем Блоком, а З. Гиппиус тоже стремится обосновать свою позицию не как личную, кружковую или эстетизированную, однако сам стиль полемики обнажает коренное различие ее основ: ориентацию Мережковских на позицию мэтров и идущую от 1890-х гг. «многоликость» поведения — и блоковское стремление отказаться от всякой вообще маски, эстетизированной позы, утвердить гуманность как норму литературных отношений и т. д.

Завершение ответа Гиппиус, пока весьма мажорное, снова дает возможность частично восстановить содержание блоковского письма: «Ближе всего нам, теперешним, — ваша мысль о будущей революции и о народе <...>

Принимая это все (плюс ваш взгляд на журнал как на строгое общее дело) <...> мы говорим вам: не стихи только от вас нам нужны, но все, где вы будете высказываться с наибольшей полнотой». Предложение это, несколько странное, если учесть недавние резко отрицательные отзывы З. Гиппиус и Мережковского о блоковской публицистике, вместе с тем показывает, что сближение их с Блоком теперь опирается на уважительное отношение к его взглядам, в какой-то мере даже отражает их воздействие.

«Мы хотим открыть вам наши двери для общего строительства и совместной работы, и если вы тут пойдете действительно нам навстречу — можно будет легче смотреть вперед и больше верить, что делаем нужное дело» — эти несколько широковежательные заявления не могли, однако, не быть в чем-то созвучными Блоку. По всей вероятности, он ответил согласием сотрудничать.

Однако переговоры с «Утром» и «Образованием» сорвались, сменившись — тоже неисполнившимися — надеждами Мережковских на активное участие в публицистическом отделе московской «Русской мысли». В письме от 20 октября 1908 г. (дата по почтовому штемпелю) Гиппиус делится этими планами с Блоком.

Понедельник, 20 октября 1908 г.>

Решила никогда более не писать о вас, ибо всякий раз глупые недоразумения. В то время, как я махала всю корректуру, — ее схватили ночью, в типографии, и в сыром виде тиснули — в воскресенье! Я наскандалила, но помочь уже было нельзя.

Ждем вас завтра (вторник) вечером, обязательно. Не забудьте. Увенчалась ли сегодняшняя ваша миссия успехом?

З. Г<иппиус>

Мы окончательно вошли в «Русск<ую> мысль»⁹⁵.

Упомянутое в этой записке «недоразумение» касается эссе «Милая девушка» и, по-видимому, опять характеризует известную непрямоту Гиппиус, намекающей на ее стремление написать якобы нечто значительно более дружественное, чем то, что вышло из-под ее пера. Однако само эссе, как мы видели, более «проблоковское», чем все написанное Гиппиус ранее. Если верить письму З. Гиппиус от 3 декабря и ее воспоминаниям, разрыв Мережковских с «Русской мыслью» был вызван нежеланием редколлегии опубликовать статью Блока — доклад «Россия и интеллигенция» (ср. в письме матери от 16 ноября 1908 г. о «совершенном возмущении» П. Струве этим докладом — см. VIII, 261). Письму предшествует открытка от 27 ноября, в которой уже чувствуются трения с «Русской мыслью».

Еще ничего не знаю. Присылайте рецензии! Адрес: Отель Националь, Тверская.

З. Г<иппиус>⁹⁶

Третьего декабря, в конце своего визита в редакцию «Русской мысли», З. Гиппиус сообщает из Москвы:

Сообщаю вам грустные, скучные и противные для нас обстоятельства, Александр Александрович. Вину не знаю, на кого наложить, да, может, и никто не виноват, а может, и все, — «дело ваше такое, — бездомное...

Мы разошлись с Русск<ой> М<ыслью> и остаемся, — для приличия и для того, чтобы не «посадить» Кизеветтеров, — еще 2—3 месяца редакторами чисто беллетристического отдела. Предлог, т. е. повод, который выявил нашу полную несходимость и вообще бессмыслицу этого предприятия, — была ваша статья. Д<митрий> С<ергеевич> в смысле «как» был, м<ожет> б<ыть>, не прав, — зачем резкости? Но в смысле «что», т. е. разрыва, я вполне с ним солидарна. Таким образом, я посылаю вам рукопись, которую очень советую отдать поскорее Кусковой. Ее газета мне вообще нравится. Вот уж где нет ни капли хулиганства, да нет, кажется, и той мерзости, кот<орую> мы встретили в Русск<ой> Мысли.

Должна вам сказать, что Москва на меня произвела потрясающее впечатление в смысле ужаса, и должна признаться, что мы оказались не на высоте положения, не устояли перед всяческими «провокациями» и считаем себя во многом виноватыми. Ну, это хорошо, иметь уроки опыта, и я от них никогда не падаю духом.

Кончаю письмо, ибо лучше расскажу вам все лично. Мы, к величайшему моему огорчению, приедем не раньше понедельника. Если бы вы зашли днем во вторник, я бы рассказала вам все подробно.

Приветствуем вас все нежно.

З. Гиппиус

Р. S. Ваша рецензия о 15 поэтах очень мне понравилась. Мы ее отдали в редакцию, наверно они ею воспользуются. Но теперь мы больше никаких рецензий не заказываем, пусть они как хотят. А только: я механически читаю всю беллетристическую дрянь, кот<орую> и отсылаю с пометками. Желала бы скорейшего освобождения. Пожелайте и вы мне его.

3. 12. <19>08

Москва⁹⁷

В это время, по-видимому, Гиппиус, как и Мережковский, меняет отношение к публицистике Блока (ср. в том же письме: «Ваша рецензия о 15 поэтах⁹⁸ очень мне понравилась») и полностью (или, по крайней мере, во многом) ощущает себя его единомышленницей.

Конец 1908-го — начало 1909 г. идут под знаком известного сближения — и мировоззренческого, и личного. Однако и теперь постоянно возникают характерные конфликты и недоразумения. Так, в письме от 11 декабря 1908 г. З. Гиппиус резко выступает против членов «кружка одиноких» — литературного содружества молодых писателей неопределенно демократической ориентации, стремившихся к контактам с Л. Толстым, Блоком и другими и переписывавшихся в 1908 г. с Блоком.

Блок интересовался «одинокими». 1 мая 1908 г. он приглашает одного из них, А. С. Андреева, на чтение «Песни Судьбы», считает с его мнением «свежего человека» (З. к., 106), А. С. Андреев пишет Блоку заинтересовавшее его письмо (см.: VIII, 262, 268)⁹⁹, и Блок отвечает ему 19 августа (см.: З. к., 112). 12 сентября Блок заносит в записную книжку любопытные слова: «Из

„одиноких“ может что-нибудь выйти. <...> „Одинокий“ — *tabula rasa*. Искать людей. Написать доклад о единственно возможном преодолении одиночества — приобщение к народной душе и занятие общественной деятельностью. Только чувствуя себя гражданином...» и т. д. (З. к., 114). Пишет Блоку и основательница кружка М. Либерсон, и одно из ее писем, возможно полученное после их встречи у Евг. Иванова 7 декабря (см.: VIII, 268), он передает Мережковским, видимо для чтения и обсуждения на одном из заседаний Религиозно-философского общества. З. Гиппиус отвечает резкой отповедью Либерсон (а в подтексте — и Блоку):

Четв<ерг>, 11. XII <19>08

Нет, конечно, читать это было бы просто скучно, — прежде всего. А вообще — вы бы убедили барышню, поговорили бы с ней, заставили бы ее подумать... Мне показалось это трогательным, добрым и — страшным. Страшно, что это может существовать, как факт жизни, все это. Страшна такая наивность, прямо ужасающа. Ведь уж лучше «корабль всемирного ребячества». «Приласкать», «согреть» «всех одиноких», полить маслом их «одиночество»... Да знаете, чем звучат эти младенческие слова? Если бы барышня сказала: ах, на свете столько голодных! Я хочу их накормить! — это бы звучало менее наивно. Или: бедные мужички! У них нет хлеба! Отчего они не едят пирожного, в таком случае? — Вот это что такое, — только еще непозволительнее, потому что легче соблазняет малых сих. Нельзя так несерьезно относиться к глубине жизни и к глубине человеческой души, никакие нежные, самые искренне-добрые, «чувствительные чувства» не могут этого оправдать. Если у барышни есть хоть капля настоящего ума, — ему нужно помочь работать в настоящую сторону. Мне воистину жаль было этих «одиноких», но не за «одиночество» их, а за то, что они эти письма писали; настоящий одинокий, которого стоило бы спасти и помочь ему, — не напишет такого письма и не пойдет. А эти — либо бездельники, либо беспомощные несчастные, которые всему поверят и которых тем менее можно обманывать. Скажите пожалуйста, курсистка от отчаяния идет в кухню с кухаркой разговаривать «о ценах на мясо»... да, может, кухарка «одинокее» ее! И почему устроительница «всеобщего кормления душ» думает, что она непременно всем «одиноким» даст пищу лучше кухаркиной! «Привет и ласку!» Скажите на милость! Люди тысячи лет бьются над словами «любите друг друга», «накормите голодных», на этом весь огромный мир вертится, а тут пришла барышня и тотчас устроила всемирный союз одиноких! «Одиночество» — не «связь», а «разделение». Этого самоварами не зальешь. Я вижу с полной ясностью моего разума и моих чувств, что во всем этом — такая оскорбительная глупость, что и простить нельзя. Пожалуй, и говорить, и убеждать — бесполезно. Трудно найти доводы против того, что слишком неоспорно ясно. Как факт жизни — оно больно и горько. О, несчастное, беспомощное, глупое, страшное время! И уродливое вдобавок. Впрочем, тем более ответственны мы, чем более это понимаем. Много бы еще хотелось не говорить, а кричать по этому поводу, но довольно. Лучше помолчать.

До пятницы. Постараемся прийти вас слушать.

Отраженное в этом письме подспудное несогласие Гиппиус с Блоком весьма показательно. С одной стороны, в гиппиусовском возмущении, безусловно, есть резоны и отражается ее резкий, критический ум: идеи «одиноких» не только утопичны, но и действительно весьма наивны. Надежды Блока на этот кружок, тоже весьма наивные, конечно же, не оправдались. Но в позиции Блока много привлекательного. Он «по-толстовски» возлагает надежды на личный опыт живого человека, — 3. Гиппиус верит только в опыт либеральной «общественности», становящейся в эти годы все более бессильной. Блок пронзен максималистским желанием начать все с начала (порвать привычные связи, стать «одиноким» — чтобы потом заново «приобщиться к народной душе»), — Гиппиус «историчней», но за историзмом ее позиции видны ненавистные Блоку «кадетизм» и рационализм. Блок в своих положениях исходит из того, что истину следует искать, — в категорических заявлениях Гиппиус звучит безапелляционная убежденность в собственной правоте. Наконец, Блок постоянно ищет в эти годы опору в «свежих людях»; в «не-символистах», не-филологах, особенно — в молодежи. В негодующих же словах Гиппиус звучит раздражение наивностью «непосвященных», хотя совсем недавно она радовалась, что у Блока есть «люди на примете». И хотя расхождение во взгляде на «одиноких» — мелкий, не получивший продолжения эпизод в отношениях Блока и Мережковских, в нем, как в капле воды, отразилось то, что приведет к их разрыву через десять лет.

Письма и записки Гиппиус конца 1908-го — начала 1909 г. свидетельствуют об участившихся встречах, известной близости идейно-литературных вкусов. Записка от 4 января 1909 г. как бы возвращает нас к литературным заботам 1902—1905 гг. (речь идет, видимо, о публикации стихотворений Ю. Верховского в «Русской мысли», а также о каком-то неясном пока эпизоде <на заседании Религиозно-философского общества ?>). Воскрешается и тон личной близости — на этот раз не только к Блоку, но и к Л. Д. Блок:

Воскр<есенье, 4 января 1909 г.>

Дорогой Александр Александрович.

Конечно, приходите во вторник. Приходите пораньше, так в 4 1/2, а то вы все в 6. Надо отослать стихи Верховского в Москву.

Отчего вы думаете, что уж так «отвратительно» вели себя? Каждому месту свое «ведение».

Кандидаты ваши записаны. С собранием еще ничего не устроено.

Мы тоже сегодня сонные, усталые, хотя ушли и раньше вас.

Целую Любу. До вторника

Ваша Зин<аида> Гиппиус¹⁰¹

Недатированная записка этого же времени говорит об одном из эпизодов приезда Белого в Петербург:

Милый А<лександр> А<лександрович>

Боря сегодня приехал, хотя и совсем больной. М<ожет> б<ыть>, останется до вторника, но вряд ли,

Привет!

Суб<бота>¹⁰²

Ваша 3. Гиппиус

О нем же — в следующем письме:

Понед<ельник>

Милый Александр Александрович!

Если у вас дома еще нет событий, то непременно приходите на доклад Дм<итрия> Вл<адимировича>. Я очень жалею, что написала вам предыдущую записку, благодаря которой и не видела вас вчера у себя. Потому что записка была напрасна. Вечером в субботу Вяч<еслав> Ив<анович>, пользуясь Бориной неврастенией, дошедшей до невиданных мною размеров, фактически взял Борю к себе, запер его у себя и никуда не пускает, так что мы его не видали. Приехал затем Сер<ежа> Соловьев, кот<орый> надеется завтра вечером вырвать Борю и увезти в Москву. Во всей этой истории, несмотря (или благодаря этому!) на мелочную уродливость подробностей, комизма — есть что-то, что меня очень за Борю расстраивает; словами этого и не расскажешь. Так дурно, и позорно, и смешно пахнет. Бедный, больной Боря! Я его все-таки люблю, а потому и мучительно, что хочется отстраниться. Вяч<еслав> очень, особенно, смешон, но, конечно, невинен и не возбуждает во мне ни малейшего укора.

Порвите эту записку и — очень прошу — не сплетничайте. А письмо Розанова? А разоблачения Нов<ого> Вр<емени>? Тайны мадридского двора! Приходите же завтра.

Ваша З. Г<иппиус>¹⁰³

Особенно интересно (написанное, видимо, до двух последних записок) письмо от 28 января 1909 г., которое содержит развернутый отзыв о «Песне Судьбы» и позволяет реконструировать еще одно важное письмо Блока Мережковским, так как, по словам Гиппиус, их впечатление от пьесы «почти до последних подробностей сходно» с блоковским, о котором он «только что написал» («Просто удивительно, чуть не те же слова»). Гиппиус считает, «что вся драма — переломная», что «она местами аллегорична», что в ней «есть схема — при всей ее „молодости“, жизненной и умственной наивности». Подобные оценки драмы существуют и в современном блоковедении. Но самое любопытное — в том, что Гиппиус «вполне нравятся» не столько «отдельные места» драмы, сколько «ее сущность, сама ее переломность, мне нравится, что вы написали драму, которая не „нравится“ и не может „нравиться“». З. Гиппиус «ужасно нравится все», что Блок «сейчас в письме о себе написал. Кроме мысли, я чувствую тут пробуждение и воли». Эти слова дают возможность предположить, что письмо Блока по содержанию близко к его известным письмам В. Розанову от 17 и 20 февраля 1909 г. (см.: VIII, 273—275, 276—277). Положительный отзыв Мережковских о драме, видимо, очень поддержал Блока: он надолго запомнил его (см. запись от 1 декабря 1912 г.: VII, 188).

Сообщая о своих встречах с «нелегальным расстриженным священником» И. Брихничевым, обсуждая «самое замечательное» из «писем сектанта», Гиппиус пишет: «Мысли, кот<орые> мне приходили в голову, мысли деятельные, насчет вас и его [И. Брихничева] вместе. Не размышления, а планы». Последние слова также знаменательны. Блок в это время постоянно размышляет о необходимости перехода от слов к делу, и слова Гиппиус, связывая Блока

и нелегального деятеля «гогольских христиан» И. Брихничева, «мужичка», испытывавшего влияния социалистических идей, указывают на одну из возможных линий этого «перехода».

Привожу письмо:

28. 1 <19>09
СПб.

Мне так много нужно бы вам рассказать, что я отказываюсь писать, сержусь на длинные письма. Сначала и прежде всего — о драме. Мы все трое (розно) прочли ее, лишь когда все прочли — стали высказывать мнения, и, в сущности, сошлись. Мнение это длинно, не приходится выписывать, ибо оно почти до последних подробностей сходно с вашим собственным, кот<орое> вы только что написали. Просто удивительно, чуть не те же слова. Я говорила еще, что вся драма — переломная, стоит на самом моменте первого восстания мысли и от этого (как ни странно, что от этого, но я объясняю себе) — она местами аллегорична, она вся двойственна; есть схема — при всей ее «молодости», жизненной и умственной наивности. Некоторые места и мне вполне нравятся; но мне нравится ее сущность, сама ее переломность, мне нравится, что вы написали драму, которая не «нравится», — и не может «нравиться»... мне самой, с известной точки зрения.

Ну, при свидании — подробнее. Пока прибавлю только, что ужасно мне нравится все, что вы сейчас в письме о себе написали. Кроме мысли, я чувствую тут пробуждение и воли, и мне отрадно смотреть на это, радость — смотреть на это, я люблю — это, люблю, что оно — так. Тут правда.

Как думала о вас вечером в воскресенье! Истинно жалела, что ушли. К нам пришел нелегалъ<ый> расстриженный священник Иона Бр<ихничев> (верно слышали?) — он настоящий мужичок, и какая сила! Он сидел все время, потом остался ночевать, потом ушел, и больше его не было. Увидимся — подробно расскажу о нем, и мысли, кот<орые> мне приходили в голову, мысли деятельные, насчет вас и его, вместе. Не размышления, а планы.

Теперь: я спуталась и не могу понять, когда же вы успели возвратить нам самое-то замечательное из «писем сектанта», одно из последних — «старец об Александре Добролюбове?» Читали? Что скажете? По-моему, это самое потрясающее. А вы о нем не пишете.

Из-за Ионы я в понед<ельник> простудилась немного и к счастью не поехала, а Д<митрий> В<ладимирович> пострадал, т. к. телеграмма получилась через 1/4 часа после его отъезда. Были там всякие другие, на вас негодующие без вины. Завтра поеду, вероятно, ибо уже почти здорова. Ну, вот, кажется, все написала. Держите нас в близкой известности событий, а когда можно — приходите, без предупреждений, я вечно днем дома.

Любу поцелуйте крепко.

Ваша Зин<аида> Г<иппиус>¹⁰⁴

Завершение переписки этих лет знаменательно. Мережковские постоянно интересуются домашними делами Блоков. Письмо от 3 февраля 1909 г. связано с рождением ребенка Л. Д. Блок.

Вторн<ик> 3. 2 <19>09

Поздравляем вас, милые.

Мы звонили в Любину больницу поздно в воскресенье — сказали, что еще ничего. А потом утром вчера; кажется, в самый момент рождения, ибо ответили: «Только что родился мальчик. Вы — муж?» Из этого заключили, что вас там не было.

Скажите нам из больницы, как теперь здоровье обоих. Наш телефон 111-06.

Целуем все — всех.

Ваша З. Гиппиус¹⁰⁵

Следующее — с днями после смерти новорожденного:

27. 2 <19>09.

Милый Александр Александрович.

Узнали, что Люба вчера уже уехала домой. Не черкнете ли нам строчку, как ее здоровье? Я вас ждала все эти дни, но, думаю, вам было некогда. Лежит ли Люба еще, или уже встала?

Очень мы по вас все соскучились.

Ваша З. Гиппиус¹⁰⁶

Наконец, в письме от 4 марта 1909 г. Мережковские «благословляют» измученных Блоков на отъезд в Италию. Письмо точно характеризует ситуацию, в которой происходит второе сближение Блока с Мережковскими, — эпоху реакции («безумное удушье охватило нас...»).

4 м<арта 19>09

Милый друг.

Как хорошо вы это придумали, — поехать за границу! И поезжайте в южную Италию или на итальянскую Ривьеру, а то, пожалуй, Любе не отдохнуть в больших, и всегда волнующих, городах вроде Рима и Флоренции. Во всяком случае ей бы надо начать с тихого южного места.

Мы тоже мечтаем уехать после Пасхи, м<ожет> б<ыть> из Венеции на Корфу и в Грецию, а м<ожет> б<ыть>, не заберемся так далеко. Безумное удушье охватило нас... Зараза здешнего удушья... Много еще причин...

Знаете, вы нам так близки, понятны и дороги искренностью вашего письма. Словами это рассказать — было бы, пожалуй, дико. Но слова — это беспомощные дети, которые ничего не понимают, или еще очень мало. Казалось бы, ваше письмо должно нам показать вашу дальность, а почуялась близость, получилась вдруг для меня в вас сверхсловная прозрачность, и — вот так хорошо. Да будет так.

К вам обоим растет у нас хорошее уважение и зерно любви. (Но лики ваши мы разделяем, вы — не одно и то же). Хочется сказать вам с радостной нежностью: идите, милые! Идите, живите, думайте, делайте, радуйтесь, печальтесь, идите сами... и как ясно верится (или хочется верить?), что в провал последний вы не оступитесь и не к одиночеству придете.

Но это все опять «глупые дети — слова», так что в точности их принимать не следует.

У нас много было неприятного, и глубокого, и мелкого. Большой разрыв с некоторыми, — разрыв вопреки согласию в словах. Отношения с людьми... какая это загадка! Ну, и еще всякого было.

Зайдите же к нам. А как только Люба поправится больше — я сама приеду.

Ваша Зинаида Гиппиус¹⁰⁷

В это время письма Гиппиус вновь меняют тональность: становятся приятельски-«домашними». Частое переключение отношений из плана «общественности» в личный станет особенно характерным для конца 1900-х — начала 1910-х гг.

1907-й — начало 1909 г. — время продолжающихся и углубляющихся разрывов символистских связей Блока. Лишь с Мережковскими пути Блока вновь временно перекрещиваются. Но, как точно скажет Блок после Октября, это сближение в основном опиралось на близость негативной части программ (отрицание реакции, критика «декадентства»). Вынашивание Блоком любых положительных программ примерно с середины 1907 г. происходит, по существу, вне символистских «дружб» и общенаправленческих исканий.

IV

1909—1911 гг. — совершенно особый период в жизни и творчестве Блока. Глубокая личная трагедия (смерть усыновленного им ребенка Л. Д. Блок) и ощущение надвинувшейся «ночи» — столыпинской реакции — определяют вспышку пессимизма, чувство непробиваемости сложившихся форм жизни, временное угасание интереса к политике, общественной борьбе. Поездка в Италию, «обжегшую» Блока искусством, способствовала временному переключению интересов поэта в «имманентные» области искусства, противопоставляемого действительности («Лишь в легком челноке искусства / От скуки мира уплывешь» — III, 108), новому сближению (хотя и кратковременному) с символизмом (см. в особенности «О современном состоянии русского символизма», 1910).

Значительно более высокая, чем в 1907—1908 гг., оценка символизма определяет и личные пристрастия Блока в 1909—1911 гг. Он вновь сближается с многими символистами. В ночь с 11 на 12 июня (по новому стилю) 1909 г. (во время итальянского путешествия) Блок записывает: «Я хотел бы иметь своими учителями Мережковских, Валерия Брюсова, Вяч. Иванова...» (З. к., 145). В статье «Мережковский» (январь 1909 г.) Блок высоко оценивает его как писателя. Он стремится разгадать его «бездны» (см.: V, 362) — противоречие между религиозно-философской публицистикой, пугающей своими «Христами» — «огромными буквами и холодными словами» (V, 360), «безглагольными» «мужицкими» идеалами, и художнической (скажем: символистской) тягой к красоте, любовью к культуре. В нем, как в душах средневековых крестоносцев, пораженных красотами «языческого» мира, борются религиозный и общественный долг, «ревность по Дому» «и волнение от прелести человеческой, от прелести культуры» (V, 362). Блок принимает в эти годы обе стороны души

писателя, хотя (как и раньше) отдает предпочтение Мережковскому-художнику (см.: V, 366). Принимает он (хотя и с долей грустного скептицизма) «центральнойшее место» учения Мережковского — надежду на грядущий «синтез» культуры и религии, ведущей в «новый Иерусалим» (V, 363).

Все еще продолжают и сложные, но важные для Блока личные отношения с Мережковскими. Теплота их заметней всего именно в 1909 г. — в самое глухое время реакции. Он часто (как перед поездкой, так и после возвращения из Италии) посещает Мережковских (ср. письма от 13 марта 1909 г. — VIII, 280; от 2 октября 1909 г. — VIII, 294; записи от 23 декабря 1911 г. — VII, 105—107 и др.). Близость отражается и в переписке 1909 г. Так, из уже цитировавшегося письма З. Гиппиус от 4 марта 1909 г. выясняется, что Блок пытался в начале 1909 г. выявить — с присущей ему всегда честностью, а теперь — и прямоотой — линии расхождения с Мережковскими. Гиппиус однако — с отнюдь не свойственной ей раньше мягкостью — уверяет Блока в глубинных связях между ними.

В письмах из-за границы (от 9 июля 1909 г. и др.) З. Гиппиус постоянно подчеркивает близость своего мировосприятия блоковскому (ср.: «К Италии вы слишком справедливы, я вполне с этим согласна», — позволяющее представить содержание еще одного письма Блока — от весны 1909 г., об Италии). В переписке возникает новая важная тема — Россия и Европа.

В письме от 9 июля из Лугано тема Европы только ставится, возникая на скрещении мировоззренческих и биографических представлений.

9. 7 <19>09. Lugano

Милый мой Александр Александрович!

Пишу вам несколько слов пока, только что сказать, как обрадовало нас ваше письмо, кот<орое> нам сюда переслали. О вас давно скучно было, я даже собиралась Жене Ив<анову> писать, где вы, — все адрес его царско-сельский доставала. С нами было то, что я уехала из СПб. совсем больная, попали во Фрейбург, где сначала было недурно, но потом пошел дождь, у меня сделался ларингит, и мы уехали в Лугано (на границе Италии, где мы чуть не каждый день бывали). Только здесь и была хор<ошая> погода, везде дождь или снег. Здесь мы было хорошо отдохнули, но случились нек<оторые> обстоятельства, <о> кот<орых> напишу вам в след<ующий> раз, и завтра мы уезжаем. Напишите мне два слова в Lucerne (Suisse) poste rest<ante>, — я получу. Тогда все выяснится, и все, по возможности, расскажу. К Италии вы слишком справедливы, я вполне с этим согласна, но мне не хочется быть к ней справедливой, она связана с юностью, когда не рассуждаешь и все одинаково кажется прекрасным, и за это я ее люблю. Я была во всех ваших городах, — Флоренцию полюбила я только в трет<ий> раз, но милее всего мне Рим, где я тоже должна была пожить сначала. А какой милый, тихий Фрейбург! Он бы вам понравился. Были мы в гостях у Риккерта. У него лысая жена. Места нет.

Обнимаю вас и Любу.

Не бойтесь, никуда мы не денемся, еще раньше в СПб. вернемся, чем я хотела!

Ваша Зин<аида> Гиппиус¹⁰⁸

Письмо от 8 августа 1909 г., прежде всего, интересно как свидетельство о еще одном принципиальном письме Блока к Мережковским («таком важном и хорошем», по словам Гиппиус). Видимо, письмо Блока продолжило диалог о России и Европе и содержало противопоставление романской и германской культур.

Отношение к Европе у Гиппиус более двойственно, чем у Блока, однако имеет и ряд сходных черт. Во Франции ее духовно «веселила (и печалила) праведная демократизация чужой страны». В письме от 8 августа 1909 г. Гиппиус, однако, судит Европу (Германию) более резко, чем Блок. Письмо Гиппиус — одно из подтверждений переживавшихся Блоком в этот период «германофильских» настроений (ср.: «О, если бы немцы взяли Россию» — 3. к., 149), обнажающее и корни этих мыслей у Блока — неприятие России эпохи реакции, отрицание французской культуры (в традициях «галлофобии» славянофильства и почвенничества).

Отношение к реакции — вторая главная линия сближения корреспондентов. В своем ответе Блоку от 8 августа, рассказывая о «личных» неприятностях, 3. Гиппиус видит в них проявление общего спада революционных настроений — «декаданс нам дорогого такой, какого еще не ожидали». Примеры общественной реакции — «небывалый успех сборника „Вехи“», цензурные гонения и т. д. И пессимистический взгляд Гиппиус на перспективы творчества в эпоху реакции, и мысли о буржуазных формах проявления реакции, антикадетские выпады («Фармацевт пошел в партию октябредетов, и партия разрослась и подняла голову») — все это не только близко Блоку, но и сказано языком его публицистики (ср. образ «фармацевта» в статье «Вопросы, вопросы и вопросы», ноябрь 1908 г. — V, 337—338). Гиппиус пишет:

8 августа 1909 г.>

Милый друг,

после вашего письма в Лугано я послала вам открытку в Шахматово, но не знаю, получили ли вы ее? С тех пор нами было хотя и «мало прожито, но много пережито». Писать об этом не буду, тем более что даже не знаю, где вы. Надеюсь, еще в Шахматове. Письмо ваше было такое важное и хорошее, и если я не ответила на него, как следует, то лишь потому, что тут же закрутились всякие обстоятельства, неожиданно и неприятно бросившие нас в Париж, откуда мы не имели сил возвращаться в Швейцарию; поехали в деревушку около Трувиля, к океану, жили в крошечном домике рыбака, рыбачка нам готовила, и было отдохновенно от отелей, и веселила (и печалила) праведная демократизация чужой страны. Океан, серый и грозный, дышал приливами и отливами... Хотелось отдохнуть, и нужно было, но мысли, печальные и важные, не оставляли меня.

Париж пока для нас закончен. Я его люблю по многим причинам, но сознаю, что связи с ним сейчас должны измениться, и жить там, даже приехать туда скоро, не стремлюсь. Увы, это не значит, что я возлагаю ясные надежды на будущую петербургскую зиму. Она — не то что пугает меня, но печалит больше, чем вас, уже потому, что мы наверно пристальнее вас следим за ходом настроения и видим декаданс нам дорогого такой, какого еще не

ожидали. Много можно бы написать об этом, но для краткости я приведу только конкретные примеры: небывалый успех сборника «Вехи», тенденция Русского Слова печатать статьи Дм<итрия> Вл<адимировича> только безмысленные (описание Парижа, полет Блерио и т. д.) и, наконец, то, что устроил Гессен с Дм<итрием> Серг<еевичем>. Вообразите, он напечатал первую треть его статьи о Глебе Успенском и отослал назад две остальные трети, находя, что ни Глеб Усп<енский>, ни полемика с Булгаковым, ни рассуждения о народе — не ко времени. Спешу прибавить, что статья очень невинная. Этого с Дм<итрием> Серг<еевичем> еще не случалось (да, кажется, и ни с кем из литераторов не случалось, чтобы возвращали не всю статью, а кусок, т. е. ставили в невозможность напечатать ее в другом месте). Дм<итрий> С<ергеевич> написал еще статью о Конне Бледном, очень удачную, по-моему, но он ее и не посылает никуда, хотя она вполне цензурна. Предвижу, что нам придется всем — замолкнуть. Фармацевт пошел в партию октябри-кадетов, и партия разрослась и подняла голову. Впрочем, позволительно разводить невинные, вчерашние эстетические бобы, как делает вволю Бенуа в той же Речи. Да, Милюков был в Англии... А Государь в Коусе. Что ж, это все не маловажные события.

Словом — посмотрим, если будет на что смотреть. Дм<итрий> Вл<адимирович> написал о вашей Фаине, но трепещет, что в Русск<ом> Слове не напечатают, ибо это не безмысленно. Если удастся — хотим нынче издать сборник статей, верим, что вы нам поможете, будете с нами.

Отчего, — думалось мне иногда, — судя Италию и Германию, вы судите о них в разные времена? Италию берете теперешнюю, а Германию — прошлую? Лирична ли Германия теперь, сейчас, реальная Германия? Правда, Италия и прошлая — не лирична, а теперь она — мертвая; правда, Германия была лирична... а теперь, что она такое? Не мертвая, о нет! Но что она такое? Боюсь судить, боюсь сказать, но одно знаю, что не прежняя. Иногда мне хочется больше, чтобы Россия умерла, но не стала похожа на Германию. И скорее пусть наивная Франция, упрямая и надутая Англия были бы моей родиной, только не сегодняшняя Германия. По крови я еще больше немка, чем вы, — а вот, гляжу — и боюсь сегодняшней Германии для России.

Впрочем, все это смутные чувства без достаточного реализма. Когда-нибудь поговорим.

Что Люба? Где вы будете жить в СПб-ге? Нет, уж пожалуйста не переезжайте в Москву! Что же это будет?

Черкните мне строчку сюда. В середине сентября мы вернемся. Нежно вас все приветствуем, любим.

Зин<аида> Гиппиус¹⁰⁹

Видимо, продолжением этого диалога было ответное письмо Блока от 20 августа 1909 г. (см.: 3. к., 159). Однако и в это время между Блоком и Мережковскими постоянно возникают недоразумения. Так, уже первая осенняя встреча 1909 г. приносит взаимные разочарования. Их отзвук — в записке Гиппиус от 6 октября 1909 г. (дата — по почтовому штемпелю — 7 октября) продолжающей, однако, и прежние темы «религиозно-общественной» деятельности.

Вторник, 6 октября 1909 г.>

Дорогой Александр Александрович,
не сохранилось ли у вас письмо Ионы Б<рихничева>, не можете ли вы мне сообщить точно его адрес на Каменном острове? Очень бы хотелось, чтоб вы нам этот адрес поскорее прислали.

Скоро ли мы вас увидим? Правду сказать — мы вами почему-то огорчились; но, кажется, глупо.

Впрочем, успеем это выяснить.

Целую Любу.

Ваша З. Гиппиус¹¹⁰

В ответ (или, скорее, реагируя на устные разговоры при встрече или по телефону) Блок пишет в начале октября письмо, в котором вновь пытается говорить с З. Гиппиус о коренных отличиях между ними. Приведенная в ответе Гиппиус (8 октября) цитата из этого письма свидетельствует, что Блок формулирует свое отличие от Мережковских почти в тех же словах, в каких когда-то писал о несходстве с А. Белым (а также с Евг. Ивановым и др.): Мережковские знают «одно Лицо, знания которого» у Блока «нет и не будет». Подобного рода признания — многозначительны: в них и блоковская «исповедальная» искренность, признание в своей, как ему порою кажется, бесцельной «лирике», и глубинная убежденность в большей правоте поисков по сравнению с готовым, догматическим знанием. Гиппиус вряд ли улавливает все эти нюансы, то успокаивая Блока, что он все же что-то «уже знает», то в прежних (хотя и гораздо более мягких) «учительских» интонациях поучая, что уход в лирику — «опасный путь».

Ответ З. Гиппиус позволяет реконструировать и еще одну чрезвычайно важную тему блоковского письма — тему пути. Исследователь проблемы Д. Е. Максимов чрезвычайно тонко уловил в блоковском развитии «тенденцию к спиралеобразному развитию»¹¹¹. Письмо З. Гиппиус позволяет утверждать, что эта тема возникает у Блока в конце 1900-х гг. и под явным воздействием эпистолярного (а возможно, и устного) диалога с Мережковскими.

Наконец, здесь же возникает и важный спор о праве Блока на уход в «лирику».

8. X <19>09

Милый Александр Александрович,

В вашем письме, конечно, много верного, но кое-что не так. Между прочим: вы написали, что мы «знаем одно Лицо, знания которого у вас нет и не будет». Тут есть противоречие, кажущееся словесным, но оно знаменательно. Если я верю, что у вас нет знания этого Лица (а я верю) — то я не могу верить, что «не будет». Если же поверить, что, действительно, «и не будет», то выходит — вы что-то об этом Лице уже знаете, как-то оно в вас уже отразилось, — может быть отрицательно, — однако «знание» есть. Вот только эти три слова «и не будет» мне кажутся противоречивыми. Относительно спиралей, если все оно так, то и мы виноваты. Идеально было бы



то есть равной силы линия и основная, и спиральная. И это, конечно, для вас тоже идеал. Отчего мы так за вас все время и держимся, — ведь потому, что в соединении — мы и представляем такую идеальную фигуру: наша крепкая основная линия — и ваша крепкая спираль вокруг (это принимая ваше положение, что и спираль и линия у нас одни и те же).

Механическое соединение, конечно, невозможно; но тут главные скрепы — интуитивные, т. е. взаимная любовь и вера, доверие.

Думая о вашей «лирике», в которую вы «уходите», я думаю, что это столь же опасный путь, как и мой, противоположный, — путь «опрошения». Я говорю сейчас лично о себе, и не скрываю от себя, что я чересчур «опростила», а жизнь и упрощение, ясность и «сказанность», так же неправы, убивая лирику, как обратно. Но мне нужен этот перегиб, и он у меня где-то был связан с волей; ваш же, обратный, перегиб с волей у вас не связан.

Иногда мне кажется, что «лирика» такая вещь, о которой даже и говорить нельзя: будет не свято. Она так должна быть, что даже ничего без нее не может быть, а вот говорить о ней и противопоставлять ее чему-то, [х]о из нее, в сущности, текущему — можно ли? — Конечно, я и теперь, и всегда скажу: «идите сами!» Но идите! Идите! Мы огорчились потому, что именно не поняли, идете вы или стоите, завертываясь вот так:



И, конечно, любить можно лишь «такого, как есть», но... незаметно любить во имя всех потенций его развертывания, во имя меры сил того человека, именно его; пусть он даже не так развернется (это второй вопрос), но пусть развернется во всю свою широкую силу — жизни. Ну, вот, я тоже косноязычно вам написала, сознаю, но кое-что, может, и объяснила о нас.

Ваша З. Г<иттиус>¹¹²

Зима 1909/10 г. несколько отодвигает эту глубоко и подспудно зреющую полемику. На первый план вновь (как и во многие предшествующие «сезоны») выступают темы литературной злобы дня. Так, письмо от февраля 1910 г., посвященное визиту издерганного и больного Белого в Петербург, повторяет и уже известные темы переписки: сожаления о редких визитах Блока к Мережковским, разговоры о делах Религиозно-философского общества, интерес к сектанству как «настоящему народу».

Чертв<ерг> февр<аль> X <1910>

Милый Александр Александрович.

Выходит как-то нелепо: хотим видеть вас — а вы не приходите, при этом совершенно напрасно, т. к. Андрей Б<елый> к нам тоже не приходит. Правда, и он мне сказал, что не желал бы встретиться с вами, но не бывает он у нас не исключительно по этой причине, а, вероятно, по полному безволию. За все две недели с лишком пришел всего два раза, один и с Метнером. Он живет у Вяч. Иванова и проводит все ночи в разговорах, до 11 утра, так что в конце они уже говорить не могут, а только тыкают друг друга перстами и чертят по бумажке. Впечатление Боря произвел на нас потрясающее: совсем больной душевно человек. Лицо острое, забывает, что сказал, повторяется, видит везде преследования, и всякий с ним делает, что хочет. Впрочем, мы вам расскажем в субботу, приходите в субботу пораньше. Жалко ужасно, но мы уже бессильны помочь. Ему надо бы всю жизнь посвятить, ни секунды не оставлять, да и то неизвестно, помог ли бы. Бывает он там, куда его везет Вячеслав: в христ<ианской ?> секции, в Аполлоне. Я не знаю, когда он уедет и будет ли у нас до отъезда.

А Тата жаловалась, что Люба не была у нее для портрета. Значит, она была больна?

Я нахожусь в том же положении, плевроит не уменьшается и не увеличивается. Думаем недели через три уехать. Пожалуйста, приходите!

Ваша Зин<аида> Гиппиус

Р. S. В это воскресенье на нашей секции будет читать еп<ископ?> Михаил: «Можно или нельзя верить во Христа». Прошлый раз было любопытно: федосеевцы (они знают вас). Вот уж настоящий-то народ! Не Пимен. А нынче они и «девиц» своих приведут, на первый раз игуменья не пустила, «пусть сначала наши поглядят, благолепно ли». Был умный и вежливый рабочий-материалист¹¹³.

Такова и записка З. Гиппиус от 4 февраля, свидетельствующая о позитивном отношении Мережковских к блоковским критическим статьям этой поры (скорее всего речь идет о статье «Противоречия», 11 февраля 1910 г., с характерным для Блока 1909—1911 гг. пафосом жизненной сложности и несводимости искусства к абстрактным схемам). Здесь же (тоже не впервые) появляются и глухие упоминания о переписывании чьих-то стихов, — вероятно, не предназначенных для подцензурной печати.

4. 2. X <1910>

Милый Александр Александрович.

Посылаю вам стихи, сама уже переписала. Зайдите к нам в субботу, пожалуй, мы скоро уедем, хотелось бы видаться. Нам очень понравился фельетон ваш, сильно и хорошо написан.

Получили ли проспекты санатории? Д<митрий> В<ладимирович> вам их собирался послать, он их имеет. Целую Любу.

Ваша Зин<аида> Гиппиус¹¹⁴

Открытка от 30 марта 1910 г. из Сан-Ремо:

30. 3. X <1910>

Милый А<лександр> А<лександрович>!

Давно хотелось черкнуть Вам строчку, да все мы непритыки еще, теперь едем в Cannes (Alpes Maritimes) poste rest<ante>. Как вы, что вы? Здесь, в Сан-Ремо, скучно и чуждо: сухие пальмы и оливки. Хотим устроиться на вилле. Но вы черкните строчку поскорее.

Все целуем вас, а я еще Любу.

*Зин<аида> Гиппиус*¹¹⁵

а также недатированная открытка от апреля или мая этого же года носят по преимуществу бытовой характер:

Милый А<лександр> А<лександрович>!

Простите, что так давно не писала вам. Много чего было. Мы едем в Россию. Будем в СПб. 14-го. А потом — оттуда — на лето на Валдайку. Наняли там дом целый. Это не очень далеко от вас, надеемся, может приедете? Пока — напишите нам на старую Литейную 24. Целую вас и Любу. Будьте здоровы!

*Зин<аида> Гиппиус*¹¹⁶

Осенью 1910 г. подспудные трения, однако, бурно вырываются на поверхность, вызывая острый конфликт Блока и Мережковских.

Полемизируя со статьями Блока («О современном состоянии русского символизма» — «Аполлон», 1910, № 8) и Вяч. Иванова («Заветы символизма» — там же), Д. С. Мережковский, как известно, в своем фельетоне «Балаган и трагедия» («Русское слово», 1910, 14 сентября) грубо и несправедливо упрекал критиков-символистов с позиций «религиозной общественности» в «измене тому святому, абсолютному, что было в русской революции». Один из первых художников-символистов, создавших «поэтику соответствий» (установления «таинственных» связей между внешне далекими явлениями), Мережковский тенденциозно делал вид, что он не понял символического смысла слов Блока о «соответственности» исторических судеб России и русского символизма («Как сорвалось что-то в нас, так сорвалось оно и в России» и т. д. — V, 431). Резко упрощенно истолковывая блоковскую символику, Мережковский обвиняет его в отступничестве: «По мнению декадентов, русская революция — балаган, на котором Прекрасная Дама — Свобода — оказалась „картонною невестой“, мертвою куклой и человеческая кровь — клюквенным соком <...> Декаденты расстроили себе желудок на пире освобождения, теперь нужна им „духовная диета“¹¹⁷ <...> воздержание от общественности <...> И не видят они, что если в душе у них <...> кончилось „балаганом“, то в России продолжается трагедия, и что надо быть черною сотнею, чтобы считать человеческую кровь за клюквенный сок»¹¹⁸.

Блок, как мы видели, изумительно редко оскорблялся на критику. Даже в озлобленных и, по сути, предательских «инъективах» Белого он видел прежде всего нервную болезнь недавнего друга и крупницы нужной ему правды.

Однако критика Мережковского, соединявшая упрощенное и произвольное истолкование искусства, грубость личных выпадов, резкие обвинения политического характера с твердой убежденностью в собственной монополии на прогрессивность и с высокомерными поучениями, — глубоко оскорбляла Блока. Он пишет (редкий случай полемики по «личному» поводу в блоковской публицистике!) ответ Мережковскому, который, однако, не завершает и при жизни не публикует (см.: V, 759). Упрекая Мережковского в «ужасно презрительном и предвзятом отношении к делу» (V, 442), Блок, однако, высоко подымается над «личной» тематикой. Он объясняет поведение критика особенностями его культурной позиции («Мережковский не виноват в том, что его личная тема мешает ему отнестись сколько-нибудь внимательно к чьей бы то ни было чужой теме») и свойствами эпохи («В тяжелых условиях русской культуры лежит, по-видимому, до сих пор эта непримиримая вражда современников» — V, 442). Блок поясняет свою концепцию неразрывной связи писателя и Родины: «Мы же, писатели <...> должны играть роль тончайших и главнейших органов ее чувств. Мы — не слепые ее инстинкты, но ее сердечные боли, ее думы и мысли, ее волевые импульсы». Поэтому нет ничего «особенно самоуверенного в том, что писатель <...> сопоставляет себя со своей родиной, полагая, что болеет ее болезнями, страдает ее страданиями, сораспинается с нею» (V, 443, 444).

Любопытный свет на историю этой полемики проливают письма З. Гиппиус и Д. Мережковского лета — осени 1910 г. Уже первое по возвращении Мережковских из Европы письмо Гиппиус этого года упоминает о намерении Д. С. Мережковского полемизировать с Блоком. Упоминает очень глухо, и слова о полемике как бы растворены здесь в интонациях дружеской «болтовни» и в характерном для Гиппиус этих лет трагическом переживании эпохи реакции, одновременно и сближавшем и отталкивавшим Блока от Мережковских.

Николаевск<ая> ж. д.
Ст. Валдайка (Лыкошино).
Имение Сменцево
5 июля X <1910 г.>

Милый друг!

Что вы? Как вы? Отчего не подаете весточки? Из St. Germain я вам писала, что мы едем в Россию, ждала от вас в СПб двух строк, но напрасно. В СПб. видала Женю Иванова, расспрашивала о вас, но толком ничего не добилась (как всегда от него!).

Мы, как видите, в самом «сердце России», — в Новгородской губернии, — и не очень далеко от вас. Глушь, беднота, нищенство, пьянство и в пьянстве — побоища. А ведь мы всего в 6 верстах от станции. Природа очень нежная. Кругом леса, березы толстые и высокие, белой ночью — точно Гоголевские мертвецы из Страшной Мести.

Дм<итрий> Серг<еевич> пишет о вашей статье в Аполлоне. Для Русск<ого> Слова. А не попадалась вам там же, недавно, его статья «Любовь к Родине?» Трезвая, я рада, что он уже пришел к этому.

Ну, довольно болтовни, я ведь не знаю ничего о вас давно, хотелось бы, право, получить весточку. Что Люба? Здоровы ли вы оба?

Сказала бы вам одну вещь, которая в моих устах очень вас удивит, но откладываю до след<ующего> раза.

Дом у нас каменный, гигантский до нелепости, так что я едва нахожу свою спальню. Когда Дм<итрий> С<ергеевич> и мои сестры уходят гулять — я совершенно погибаю одна среди этих пустырей. Дм<итрий> Вл<адимирович> уехал на 2 недели в имение к матери.

Целую Любу и вас, милый мой, смотрите же, напишите, — не глядя ни на какое настроение.

Ваша Зин<аида> Гиппиус¹¹⁹

В ответе Блока, как можно судить по следующему за приведенным письму Гиппиус, звучали какие-то нотки отчуждения и холодности. Возможно, в нем был и вопрос о содержании готовящейся статьи Мережковского. В письме Гиппиус, однако, ответа на этот вопрос нет, хотя и говорится о близком выходе статьи. Здесь продолжает ярко разворачиваться тема уснувшего, реакционного народа и растерянной и растерявшей все свои идеалы интеллигенции:

СПб.
31. 7. X <1910>

Милый друг.

Ваше письмо какое-то вялое и скучное. Точно вам не хотелось писать, а надо было для гонорара. Отлично понимаю это чувство. Бывает, что душу скосят, как луг: качались длинные желтые и синие цветы, а тут остались стриженные, острые стебли, ни к чему. Бывает это тоже не вообще, а к кому-нибудь. Пишешь письмо — точно тачку с кирпичом на гору везешь.

Боюсь, что сейчас такая тяжесть сообщений между людьми и ощущение взаимоненужности делаются явлением даже общественным. Своего рода чумные и холерные испарения. Неудолимо хочется забраться в щель и там пришипиться, и чтобы уж тебя там не трогали. Утешение, что и некому трогать, ибо другому тоже до своей бы щели.

Впрочем, из вашего письма узнала, что у вас все благополучно во внешнем смысле, — это уже нечто, и весьма важно. У нас не совсем. Д<митрий> С<ергеевич> заболел упорной лихорадкой, так что мы приехали в Петербург, на развалины квартиры. Теперь лучше, скоро думаем вернуться опять в Сменцево (Валдайка, Новг<ородской> губ.). Там неудобно и сыро.

С «народом» не сообщаемся, к чему? У него свои дела, а у нас как будто и вовсе дел нет. У него свои песни, вроде:

Не хочу я чаю пить
Из большого чайника,
Хочу очень полюбить
Земского начальника.

или:

Сороковочка — сестра,
Полуштофик — братец мой,
Четвертная — мать родная,
Проводи меня домой!

А у нас нет песен никаких. Были — да ни к чему, а теперь точно и вовсе нет.

Статью Дм<итрия> С<ергеевича> о вас и о символизме надо было поправить в смысле цензурном, оттого вышла задержка, на днях она будет напечатана. А «Любовь к родине» (23 июня) вы не читали? Тоже в Русск<ом> Слове.

Ну, до свиданья. А я вас все-таки люблю, это ценно.

Ваша З. Гиппиус¹²⁰

Блок пытается (возможно, повторно) узнать о статье у Гиппиус, но ответа не получает. Живущий в Шахматове Блок не знает еще содержания статьи даже через месяц после ее выхода! 17 октября он пишет А. Д. Скалдину: «Не попадалась ли Вам статья Мережковского из „Русского слова“ <...> Если она у Вас есть случайно, пришлите, пожалуйста <...> старался письменно добыть у Зинаиды Николаевны, но безрезультатно» (VIII, 316). Можно предположить (это явствует и из позднейших писем З. Гиппиус), что позиция супругов Мережковских не была в данном случае единой. Однако уклончиво-лицемерное поведение обоих — еще одно из проявлений тех предательств друзей, которые сыграли важную роль в становлении трагической концепции «страшного мира» у Блока (см.: «Друзьям» — III, 125; «Ты твердишь, что я холоден, замкнут и сух...» — III, 156 и др.) и всегда глубоко ранили поэта — и интимно, и как символ современных человеческих отношений.

Фельетон Мережковского, как уже говорилось, оскорбил и возмутил Блока. Но, стремясь во всех своих человеческих отношениях к полной объективности, он ищет «резонов» и в оскорблениях Мережковского: «заподозривает» свою статью в неясности (см. письмо Белому от 22 октября 1910 г. — VIII, 317). Вместе с тем поэт стремится найти «ядро» претензий критика и не без оснований видит его в противоположной Блоку оценке «человека» и «человеческого»: там, где для Блока важнее всего «исповедь», выявление живого, человеческого отношения к миру, Мережковский по-прежнему видит лишь голые «принципы» («Мне больно, что Мережковский отнесся так именно к той статье, которая наиболее исходит от меня-человека; пока я „получеловечно“ писал о промежуточном, — об интеллигенции, например <...> — Мережковский принимал; когда заговорил человек, он закричал о мании величия»). Из письма Блока матери от 22 ноября 1910 г. узнаем о примерном времени написания открытого письма Мережковскому — конец ноября (или начало декабря; ср. менее определенную дату «Ноябрь 1910» в Собрании сочинений — V, 445). Не позже 22 ноября он пишет, видимо, и несколько личных писем Д. С. Мережковскому, прочтя ему «нотацию» (VIII, 321) — обвиняя в клевете. Ответ Мережковского от 24 ноября — первое из дошедших до нас его писем к Блоку (а возможно, и вообще первое; как мы видим, переписку «от имени Мережковских», в том числе и деловую, вела с Блоком Гиппиус). Уклончивый, обходящий острые углы, но по-прежнему «учительный», этот ответ совершенно не удовлетворил Блока (ср. в письме Белому от 19 декабря: «Я написал Д. С. Мережковскому несколько резких писем. Он отвечал так, что лучше бы и совсем не отвечать» — VIII, 323; в письме матери от 29 ноября — видимо, под свежим впечатлением ответа Мереж-

ковского и, возможно, перед написанием второго «резкого письма» — Блок называет его ответ «елейным» и «мертвым»¹²¹.

Мережковский писал:

24 ноября 1910
Литейная 24 кв. 10 Спб.

Глубокоуважаемый Александр Александрович,
письмо Ваше застало меня перед самым моим отъездом, но хочется Вам все же ответить, хоть двумя словами.

Оно, Ваше письмо, меня глубоко огорчило. Я не могу согласиться с Вами, что я Вас «оклеветал» в моей статье. Клевета предполагает сознательный и злостный умысел, которого у меня не было. Я понял Вас так, как это написал в статье, и если неверно понял, то в этом виновата моя бездарность, глупость сердца, которую я в себе в высшей степени сознаю. Но желания причинить Вам вред у меня не было вовсе. Хотелось бы, чтобы Вы если не сейчас, то потом, когда будете спокойнее, поверили одному: я, после Вашего письма, чувствую себя виноватым перед Вами — вот в чем: я Вас оскорбил нечаянно, сам того не желая, от недостатка личного внимания, лично к Вам. Общественной вины моей я перед Вами не понимаю и сейчас. Но если Вы мне ее разъясните, то я готов заранее согласиться с Вами. В чем я Вас обвинял печатно, то скажу Вам и с глазу на глаз в этом письме. У Вас есть, м<ожет> б<ыть>, бессознательная, но все же вменяемая измена тому святому, абсолютному (не символическому, а воплощенному) — что [есть в] было в русской революции и для Вас когда-то было. Все наше глубочайшее, вовсе не личное и даже не общественное, а религиозное разногласие заключается в том, что для Вас наивысшее — Символ, а для меня есть высшее, чем Символ, — Воплощение, и я принесу Ему в жертву все символы. О, конечно, и в том числе и все в сам[ую]ой революции[ю]и, [которая тоже] что в ней лишь символ.

[Но я] Но я принесу [ее] все символы в жертву только Воплощению, а не какому-либо другому равному символу (напр<имер>, искусству, нравствен<ому> самоусовершенствованию>, «самоуглублению», или хотя бы Невоплощенной Прекрасной Даме)...

Все это — неясно. Но я не умею написать сейчас яснее. Я и тороплюсь, и взволнован до глубины души Вашим письмом.

Если Вы напишете мне печатное возражение, то я его прочту внимательно, без малейшего предубеждения и постараюсь всеми силами (почти уверен, что мне удастся это сделать) печатно же ответить Вам, так чтобы признать открыто мою вину перед Вами, т. е. невнимание к Вашей личности. Если окажется, что Вы общественно правы, что Вы вовсе не желали оскорбить святого в революции, я первый буду этому рад.

Во всяком случае, помните — у меня нет и не было ничего, кроме доброго чувства к Вам лично. Из-за чего же, подумайте, я сейчас пишу к Вам? Ведь житейски, и литературно, и всячески мы бесконечно друг другу чужды. Но я в Вас высоко ценю именно это чуждое, подлинное.

Многое еще хотелось бы написать Вам, но Вы теперь все равно меня не будете слушать.

Если можете, простите, а если нет, то все-таки будет полегче обида [моя] Ваша, когда Вы узнаете, что мне очень тяжело оттого, что Вы на меня сердитесь. Если Вы мне сейчас не поверите, то я знаю, что Вы когда-нибудь поймете, что это письмо совершенно искреннее.

Искренне преданный Вам Д. Мережковский

Р. S. Если Вам почему-либо трудно будет пристроить Ваш ответ мне в газеты, то я готов Вам в этом помочь, как бы резко и даже грубо Вы мне ни ответили. В Русск<ом> Слове не согласятся поместить Ваш ответ, но в Русскую мысль и в Речь я могу написать письмо, прося, как личной для себя услуги, чтобы они поместили Ваш ответ, ничего не смягчая. В случае Вашего согласия, я Вам пришлю это мое письмо к Струве или Гессену. Если Вы согласны, то пришлите мне Ваш ответ, и я пошлю его от себя с моим письмом. Разумеется, если Вы этого не пожелаете, то я все-таки всеми силами постараюсь Вам ответить печатно, так чтобы чувства личной обиды у Вас не могло остаться. Но во избежание недоразумений, помните: я не считаю себя общественно неправым перед Вами — это же буду утверждать и в моем печатном письме, если Вам не удастся разубедить меня Вашим ответом¹²².

После второго (или нескольких) ответа Блока, пытавшегося выяснить принципиальную сторону разногласий, переписка (опять!) временно прекращается. В уже упоминавшихся письмах матери и Белому Блок, в духе своих настроений 1910—1911 гг., пытается объяснить этот конфликт разногласиями «декадентов» 1890-х гг. и символистов 1900-х гг.: «Восьмидесятники, не родившиеся символистами, но получившие по наследству символизм с Запада (Мережковский, Минский), растратили его, а теперь пинают ногами то, чему обязаны своим бытием»; «Для меня неприемлем Мережковский, как его сверстники — Розанов и Минский» (VIII, 321, 323). Там же — резкая критика Мережковских как «людей мелких» («слишком любят слова, жертвуют им людьми живыми, погружены в настоящее <...> и предаются истерике»).

Однако уже в начале 1911 г., под влиянием направленной против реакции повести З. Гиппиус «Чертова кукла» (1911), а также тех «человеческих» эмоций, которые Блок не только спонтанно испытывал, но и считал чрезвычайно важными, он решает помириться с Мережковскими и пишет им в середине января 1911 г. два письма.

Об их содержании можно судить по ответным письмам З. Гиппиус и Д. С. Мережковского, исполненным, по-видимому, искренней радости. З. Гиппиус пишет:

24/6—1—2—<19>11

Милый Александр Александрович... нет милый, милый наш, всегда милый Саша Блок! Какую радость вы доставили нам вашими письмами! Вот этими, двумя последними, ко мне и к Д<митрию> С<ергеевичу>. Я-то знала, что так оно будет. Я уж знала, что не может случиться, чтобы вы оставались всегда враждебным Д<митрию> С<ергеевичу> и далеким мне. Ведь это не «сушее», это марево, которое застилает крепкое сущее, а оно — хорошая близость и хорошая любовь. Мне хотелось самой написать вам (тем более

что ведь мы с Д<митрием> С<ергеевичем> во многом разные люди и ваша враждебность к нему разве только легкой тенью могла падать на меня) — и не написала я лишь потому, что все-таки кое в чем мне пришлось бы говорить за Д<митрия> С<ергеевича>, говорить о том, что он очень искренно огорчен вашим отношением, искренно думает о своей возможной вине перед вами и жалеет о ней. А вы бы тогда и мне не поверили. И я решила ждать, веря, что вы сами напишете, сами поймете, что хорошая близость людей — великая ценность, и что вы отнимаете вашу близость у нас, у Д<митрия> С<ергееви>ча не по мере его вины перед вами.

Ну, так и вышло. Вы и написали. Давно бы ответила вам, с первого дня, если бы разные форсе мажеу'ы не помешали. К марту мы вернемся в Петербург. Радостно увижусь с вами, обо всем поговорим. Хотелось бы так много, так много рассказать вам хорошего, важного, светлого. Я знаю, что кое в чем мы с вами не близки и никогда, быть может, не будем вполне близки, — но есть большая жизнь и такие разные в ее саду цветы, и думаю — верьте не верьте — думаю, чувствую, что многие из этих цветов — любимые как вами, так и нами, одни и те же.

«Жизнеописание Юрули» (моя повесть в Русск<ой> М<ысли>) — большие на меня нарекания наводит — со стороны самых близких людей. Упрекаю' меня, что неблизкие — ничего не поймут или поймут наоборот, а потому, ради них, и нельзя так писать. Слишком скрытно, сжато, — «секретно». Что то' вездесущее «оно», которое есть Юруля (конечно, он не живой человек!), написано у меня не «обличительно», а не видно, как я к нему отношусь. Но я и не хотела, чтоб это было видно. Да и разве важно, как я отношусь? Оно есть, и такое обыкновенное, такое... почти банальное, что даже не замечаешь, что оно — и важное. Я хотела его только нарисовать — а себя скрыть.

И очень мне было бы ценно, чтобы вы мне написали, что об этой повести думаете и что в ней видите. Не бойтесь бранить, вы знаете, что я всяким чужим словом только пользуюсь, беру из него себе на потребу и на учение. Да и все написанное — уже прошлое, а я всегда гляжу вперед и надеюсь сделать гораздо лучше.

Напишите о себе. Целую Любу, помню ее всегда. Нашла здесь ее письма ко мне в Париж и с нежностью их перечитывала.

Вас тоже обнимаю сердечно.

Ваша Зин<аида> Гиппиус¹²³

Письмо Мережковского — родственно по эмоциям:

Дорогой Александр Александрович, как я обрадовался Вашему письму — точно гора с плеч! Так тяжело было думать, что мы в ссоре, да еще по моей глупой вине. Хотелось бы Вам много, много написать, а чувствую, что писать не могу — надо видеть Вас и говорить с Вами.

Я всегда верил в Вашу силу и правду и внутренний свет. И если «про-воцировал» Вас в моей статье так неуклюже и грубо, то потому, что воз-ревновал Вас к Вам же. Может быть, и неверно, и не кстати. Но что-то говорило мне и тогда, что Вы не покинете нас, что Вы будете всегда рядом

с нами в том великом религиозном и революционном движении, которое сейчас в России начинается. И что из того, что Вы не знаете в лицо, не называете по имени Вождя — Вы ближе к Нему, чем многие, кто знает и называет. М<ожет> б<ыть>, гораздо ближе меня. В Нем я и люблю Вас, но вот, право же, люблю. Простите, что так козняязычно (так! — З. М.) пишу. Но Вы поймете все.

*Д. Мережковский*¹²⁴

Так состоялось еще одно примирение Блока с людьми, одновременно ему и крайне чуждыми и в чем-то важном (отношение к реакции, литературные вкусы, а главное, — по крайней мере для Блока — память о прошлом, о «звездах» и надеждах начала XX в.) пока еще близкими.

Отношения 1911—1915 гг. дают весьма пеструю картину. Блок сравнительно часто (хотя реже, чем хотели бы «все Мережковские» — по крайней мере, З. Гиппиус и Д. В. Философов) бывает в гостях у Мережковских (см.: VII, 184, 198; VIII, 446; З. к., 235, 260—261, 263, 264, 276), часто — и порой подолгу — беседует с ними по телефону (VII, 104, 190, 193, 195, 197; З. к., 262, 274), встречается на собраниях Религиозно-философского общества и у знакомых (VII, 166, 182; VIII, 441), разговаривает о них с друзьями и «деловыми» знакомыми (например, с Вл. Пястом — VII, 119; с А. В. Румановым — VII, 116, 148, 245, 235; с матерью — VII, 167—168; женой — VII, 191 и др.).

Господствующее чувство Блока к Мережковским — жалость. Он остро ощущает их старение (ср. запись от 25 ноября 1912 г.: «Весь день провел у Мережковских. В пышной и неудобной новой квартире, все они милые, одинокие, печальные, холостые» — VII, 184 — или от 29 декабря 1912 г.: «...к 6-му часу пошел к Мережковским. Им очень скверно. Зинаида Николаевна совсем слаба и больна» — VII, 198; ср. также итоговые в этом плане размышления от 29 апреля: «„Свои“ стареются», где «старение» истолковывается и как падение таланта — VII, 246). Как и во всех своих приятельских отношениях 1910-х гг. Блок старается быть с Мережковскими менее всего «теоретичным» и более всего — человеческим. Жизнь его почти так же неотделима от забот о Мережковских, как и от бесконечных попыток помочь ближайшим друзьям: Вл. Пясту, Евг. Иванову, Ал. Ремизову. Так, он стремится издать в «Сирине» собрание сочинений З. Гиппиус (VII, 203), устраивает в альманах «Сирин» ее стихи (З. к. 203, 204), трогательно сопровождает Гиппиус, неожиданно растерявшуюся перед актерами во время постановки ее пьесы «Зеленое кольцо», на репетиции (З. к. 255) и т. д. Связи Блока с Мережковскими зачастую носят деловой характер (например, Блок и Мережковский входят в Петербургский Литературно-театральный комитет; см.: VII, 195, 197, 201 и др.), однако встречи их — отнюдь не только деловые. Блок часто отмечает «по обыкновению долгие» свои визиты к Мережковским (VIII, 446), «долгие телефонные разговоры» (VII, 193) и т. д.

Блок с вниманием относится (может быть, пытается отнестись) и ко всему, что пишут Мережковские (особенно З. Гиппиус). Так, он высоко оценивает мысль нового романа З. Гиппиус «Чертова кукла» (1911), охарактеризовав его проблематику как «величайшую тему нашего времени» (VII, 193).

В. Н. Орлов справедливо отмечает близость идеи романа (показ «„героя небытия“ как общественного порождения эпохи реакции» — VII, 490) «Пляскам смерти» и другим блоковским произведениям 1910-х гг. Сравнительно высока и оценка драмы З. Гиппиус «Зеленое кольцо» («Актеры сыграли пьесу в четверть ее роста. Пьеса неумелая, с массой недостатков, и все-таки — какого она *роста*, какой *зрелости*, даже в руках актеров!»)¹²⁵ Ср.: «Мама прочла „Зеленое кольцо“, — ей тоже очень нравится, как и мне» — З. к., 206—207.). Блок хочет в начале 1910-х гг. дать какие-то итоговые оценки творчества Гиппиус и Мережковского. В конце 1911 г. он задумывает (хотя, видимо, и не пишет) статью о Гиппиус, — очень интересную и важную. Творчество З. Гиппиус (вероятно, раннее, 1890-х гг., которое Блок ценил значительно выше позднейшего) он собирался рассмотреть как одно из проявлений русской «запечатанной поэзии», связанной с «Эдгаром По — подземным течением в России» (запись от 6 ноября; VII, 81). Замысел этот частично раскрывается в записи от 10 ноября 1911 г.; говоря об «аристократическом» мировоззрении кн. Волконского, «которое иметь очень ответственно», Блок добавляет: «Не любя демократии, ненавидя всякий американизм, ведь они [«аристократы»] не поймут и той тайной, запрятанной глубоко культуры, которая есть в По, Гиппиус, Пясте, Пушкине... Это „американское“ проявится, когда на нас пойдет великий Китай» (VII, 85). Демократизм, возникшие в этой связи идеи борьбы, трагической героики и мужества (ср.: VII, 87—88), противостояния личности «страшному миру», фантастика в показе действительности — таков, по-видимому, круг возможных вопросов, связанных с замыслом Блока. Может быть, с «итоговым» характером этого замысла связано было и желание поэта переоценить кое-что в «декадансе» первых русских символистов (мотивы «страшного мира», «святой крови» — реабилитации насилия — и др.).

Хочет Блок писать и о романе Мережковского «Александр I» (1911; см.: VIII, 409). 19 октября 1911 г. он беседует об этой книге с Б. Столпнером (см.: VII, 73), а в двадцатых числах октября читает роман. При неоднозначности впечатления, Блок все же отмечает, что «красота местами неслыханная. Вкус утончился до последней степени» (VII, 76).

В дневниках Блока мелькают положительные оценки публицистических статей Мережковского (например, «высокого воззвания» в «Речи» о необходимости пробуждения «общественной совести» — VII, 118). А критические оценки своего творчества Д. В. Filosoфовым Блок в автобиографии 1909 г. назвал в числе тех немногих статей о нем, которые его чему-то «научили» (VII, 434).

Иногда контакты обнаруживают существенную общность взглядов. Таково, в частности, письмо А. Блока, П. Соловьевой, З. Гиппиус и Д. В. Filosofova в редакцию газеты «Биржевые ведомости» от 16 января 1916 г.; авторы «Письма в редакцию» выражают «искреннее возмущение» печатной травлей Горького (см.: V, 679—680; вопрос об отношении к горьковской «Летописи» Блок обсуждал с З. Гиппиус уже раньше — 26 декабря 1915 г.: см.: З. к., 281). При всей органичности этого письма для Блока и неожиданности для Filosofova и Гиппиус, факт сотрудничества в таком вопросе характерен.

В 1910-х гг. у Блока находим и ряд высказываний о Мережковских (особенно о Д. С. Мережковском), носящих характер обобщающий и как бы итоговый для всего дореволюционного периода их отношений. Среди них есть и свидетельства высокой оценки Блоком своих прежних учителей. Так, 5 января 1912 г. он противопоставил свое отношение к Мережковским — чувствам к Вяч. Иванову; последние для него — только память о прошлом. Мережковские же — его сегодняшнее, близкое: «Мережковские — для меня очень много, издавна, я не могу обратиться к ним с воспоминательными стихами, как собираюсь обратиться к Вячеславу» (VII, 119); ср. это же, видимо актуальное для Блока 1912 г., противопоставление в письме от 16 апреля к Белому (VIII, 387, 389). Если эти мысли можно частично объяснить личными связями, то ряд оценок имеет характер принципиальный. Такова резкая отповедь В. Н. Княжнину в письме от 9 ноября 1912 г., утверждающем, что Мережковский — художник, «который прожил долгую мучительную жизнь, и написал то, что написал, говорил с Богом», и что мир Мережковского — «талантливый и крупный» (VIII, 404—405). Еще важнее запись от 10 ноября 1915 г., дающая и обобщенную оценку современности, и итоговую оценку деятельности Мережковского: «Одичание — вот слово; а нашел его книжный, трусливый Мережковский. Нашел почему? Потому что он, единственный, *работал*, а Андреев и ему подобные — тру-ля-ля, гордились <...> „культуры“ нет» (З. к., 277). Здесь видно, что Блока и Мережковского объединяет не раз подчеркивавшаяся самим поэтом негативная сторона их видения мира (ненависть к мещанству, «одичанию»; ср.: «Вот — свершилось. Весь мир одичал», 9 июня 1916 г. — III, 156; в этом и в ряде других стихотворений 1910-х гг. «одичание», «дикий» — «словечки» Мережковского, ставшие у Блока одними из емких символов «страшного мира»). Но видна и общая «позитивная» сторона их схождений — пафос культуры. Очень скоро, однако, выяснится, что эта близость — эфемерна.

Вершинным утверждением близости к Мережковским является фраза в «Автобиографии»: «Из событий, явлений и веяний, особенно сильно повлиявших на меня так или иначе, я должен упомянуть <...> знакомство с <...> З. Н. и Д. С. Мережковскими» (VII, 15—16).

Наконец, связи эти проявляются (хотя теперь неизбежно опосредованно) и в творчестве Блока. Так, в «Итальянских стихах» (1909) с Мережковским связана тема «двойственности» Красоты, причастности ее и небесному, и земному; ср.:

Ты в глубочайшие соблазны
Всего, что двойственно, проник.

И у тебя во мгле иконы
С улыбкой Сфинкса смотрят вдаль
Полуязыческие жены, —
И не безгрешна их печаль¹²⁶.

У Блока это ощущение «земного» в красоте отозвалось и реминисценцией:

И томленьем дух влюбленный
Исполняют образа,

Где коварные мадонны
Шурят длинные глаза

<...>

Мать глядится в мутный мрак,
Очи влажные сощура! (III, 113)

Но важнее, конечно, присутствие этой традиции в таких стихотворениях, как «Глаза, опущенные скромно...» и — в преображенном виде — «Благовещение». Значение этих произведений для зрелого Блока очень велико.

Последний эпизод встречи Блока-поэта с Мережковскими в 1910-х гг. — по сути дела, прощание с ними.

Исследователи отмечали, что первая глава поэмы «Возмездие» (работа над ней завершалась Блоком в мае — июне 1916 г.) начинается знаменитым «Век девятнадцатый, железный...», представляющим и по стилю, и по общей мысли реминисценцию из «петербургской поэмы» Д. Мережковского «Смерть»:

О век могучий, век суровый
Железа, денег и машин,
Твой дух промышленно-торговый
Царит, как полный властелин.
Ты начертал рукой кровавой
На всех знаменах: «в силе — право!»

<...>

Святую жажду новой веры
Ты осмеял, как бред глупцов.
О, век наш будничней и серый!
Расчет и польза — твой кумир,
Тобою властвует банкир.

LXII

Газет, реклам бумажный ворох
Недуг безверья и тоски,
И к людям ненависть, и порох,
И броненосцы, и штыки¹²⁷.

Эту обширную переключку вряд ли можно хоть в какой-то мере считать случайной¹²⁸. Блок хорошо знал поэзию Мережковского, а в конце 1911 г., готовя рецензию на «Собрание стихов», перечел его лирику. Скорее здесь — подведение итогов, выделение линий общего «ненравленья», идущих еще от начала века (отношение к буржуазно-мещанскому строю жизни, бесчеловечному, практически бездушному миру «денег и машин», и к мещанскому «прозаическому» сознанию, отождествленному с «позитивизмом»).

В той же поэме Мережковского находим строки:

Мы — дети горестных времен,
Мы — дети мрака и безверья!
<...>
Нет даже прошлого у нас!¹²⁹ —

и главу LXVIII (опубликованную также в виде отдельного стихотворения «Morituri», близкого по смыслу к известной поэтической декларации Мережковского 1890-х гг. «Дети ночи»):

<...> Весь наш род,
Как на арене гладиатор,
Пред новым веком смерти ждет

<...>

Придут иные поколенья,
Но в оный день, пред их судом
Да не падут на нас проклятья

<...>

Грядущей веры новый свет,
Тебе — от гибнувших привет!¹³⁰

Строки эти ярко отозвались в посвященном З. Гиппиус стихотворении Блока «Рожденные в годы глухие...» (8 сентября 1914 г.). Сопоставление с ранними редакциями (см.: III, 599—600) убеждает, что первоначально замысел стихотворения был иным, включал полемику с «младшими» (в известной мере, видимо, с акмеистами, не знавшими «голоса колокольного», зова революции) и почти не содержал реминисценций из Мережковского. Они появились осенью 1914 г. как констатация еще одного важного «сходства в отрицании» — неприятия мировой войны, а также, быть может, единственного очень важного сходства «в позитивном» — веры в приход нового века (хотя и связанного с гибелью «своего» мира) и благословения его:

Мы — дети страшных лет России
<...>
И пусть над нашим смертным ложем
Возвьется с криком воронье, —
Те, кто достойней, Боже, Боже,
Да узрят царствие твое! (III, 278)

Однако эти общие настроения веры — не в настоящем. Они — лишь память о «начале нового века». Теперь Блок одиноко мечтает о «Новой Америке» и мужественно верит среди всеобщего «одичания» в грядущую *Vita nuova*. Мережковским эта вера (в ее не отвлеченных, а живых формах: вера в народ, Родину) в 1910-х гг. совсем чужда.

Очевидно, что и в эти годы отношения с Мережковскими весьма далеки от полного духовного единства и подспудно таят в себе возможность надвигающегося разрыва. Господство в личном жалости и памяти, в мировоззрении — общности отрицания не могло стать устойчивой основой близости. Это видно и в блоковских раздумьях о Мережковских.

Так, по-прежнему ценя раннее творчество Мережковского и Гиппиус, Блок 1910-х гг. не считает их яркими художниками и публицистами. Они для него — деятели вчерашнего дня русской культуры: «„Свои“ стареются. (<...> Философов — брюзжит, либеральничает. Мережковский читает доклады о „Св<ятом> Льве“, одинаково компрометируя Толстого и святых. Гиппиус строчит свои бездарные религиозно-политические романы)» (VII, 246).

Вместе с тем и главные для Мережковских идеи «религиозной общественности» Блоку чужды и враждебны. В них он видит лишь всегдашнюю «книжность» Мережковских, неумение почувствовать творческие и живые силы реального мира. Особенно раздражают его бесконечные схоластические прения о Христе и антихристе в доме Мережковских и на собраниях Религиозно-философского общества. От домашних шуточных рисунков (вроде изображения Мережковских и Философова, в нимбах и с крестами, встречающих Л. Д. Блок, которая заявляет: «Нельзя говорить о религии»)¹³¹, писем и раздраженных дневниковых записей («О христовом, если что и ведаешь, лучше молчать (не как Мережковский)», 3 декабря 1911 — VII, 99 и др.) тянется нить к такой важной поэтической декларации, как стихотворение «Мой бедный, мой далекий друг!..» (29 декабря 1912 г.):

И так ненужны маяки,
И так давно постыли люди,
Уныло ждущие Христа...
Лишь дьявола они находят...
Их лишь к отчаянью приводят
Извечно лгущие уста... (III, 82)

Такая оценка естественно приводила и к постоянным конфликтам и столкновениям. Блок, жалея «стареющих» учителей, все же не всегда в состоянии выносить обстановку дома Мережковских («тяжелую и нудную» — VIII, 389; «скучную» — З. к., 297): он порой избегает визитов к ним, часто не ходит на заседания Религиозно-философского общества (см.: VII, 191, 182 и др.). Жалобы на «ужасную отвлеченность» Мережковских (VIII, 278) дополняются теперь раздражением против их «застылости», неспособности к развитию: «Мережковские совершенно закрыты для внешних влияний, ничего нового они не увидят ни в чем и ни в ком» (З. к., 297).

Порой возникают и более резкие разногласия, теперь принимающие любопытный психологический облик: Мережковские (особенно Зинаида Николаевна, а также Д. В. Философов) скучают без Блока, видимо, искренне радуются его приходу и по-детски обижаются, не видя привычного для них внимания, — и ни на йоту не меняют «брюзжаще»-поучающего тона по отношению к Блоку, превратно и упрощенно истолковывая его статьи и не понимая крайней литературной бестактности и человеческой жестокости своих неожиданно злобных нападок на Блока. В отношении Мережковских к Блоку все резче выступает не только «капризность», но и лживость, лицемерие («Мережковские очень надменны и многое врут», — с горечью записывает Блок 28 апреля 1916 г. мнение окружающих его «очень разных людей», неожиданно завершая и это размышление словами нежности: «Люблю ли я Мережковских? — Большею частью думаю, что да» — З. к., 297). То «предательство друзей», которое Блок так горько извещал в отношениях с Белым, не раз встречал он и здесь. И чем дальше, тем отчетливее считает он эти свойства не только личностными, но и культурно-эпохальными приметами людей, пораженных «декадентским» индивидуализмом, моральным релятивизмом. Трагические слова Блока, записанные в записную книжку 28 июля 1914 г. после упоминания о визите к Мережковским и разговоре с Дмитрием Сергеевичем: «Жизнь моя есть ряд спутанных до чрезвычайности личных отношений, жизнь моя есть ряд кру-

шений многих надежд» (З. к., 235) — имеют в виду, конечно, отношения не только с «учителями», но, в известной мере, и с ними.

Вся эта путаница отношений отражается и в письмах З. Гиппиус к Блоку 1911—1916 гг. Теперь, правда, они более редки, чем в начале 1900-х гг. или после примирения 1908 г., но это связано в значительной степени с упомянутыми выше участвовавшими телефонными разговорами, визитами Блока, регулярными встречами на заседаниях Религиозно-философского общества и т. д. Письмо З. Гиппиус от 21 декабря 1911 г. — благодарность за присланную Блоком книгу стихов (очевидно, сборник «Ночные часы», М., 1911; Блок получил авторские экземпляры 29 октября и 4 ноября 1911 г. — см.: VII, 80), теплый отзыв о ней, и как бывает в эти годы, — теплый «домашне», дружески, без анализа (что, между прочим, всегда оставляло возможность для совершенно иных по смыслу и тону публичных высказываний о поэте).

21. 12. <19>11. СПб.
Литейный 24
тел. 114-06

Дорогой Александр Александрович, я очень огорчаюсь, что вы так давно у нас не были. Отчего?

Теперь мы уезжаем за границу (в среду, 28-го), и очень бы нам хотелось вас повидать хоть раз еще. Когда получите письмо, не позвоните ли к нам по телефону, не обещаете ли зайти как-нибудь на этих днях? А то и без телефона приходите, хотелось бы только, чтобы вы всех нас застали, всем нам видеть вас хочется. (М<ожет> б<ыть>, сердитесь за что-нибудь? Так и то лучше сказать).

У меня, кроме того, есть одно дело, которое надо мне вам передать до отъезда.

Спасибо за книжку, знаете, она мне очень понравилась. Просто себе очень понравилась. Есть «магия» в ней. Некоторые строчки я даже бессмысленно и безмысленно по дням повторяла — иногда чуть не с досадой, когда уже очень долго. «Понравилось», в сущности, не слово... Впрочем, у вас и раньше бывали строки, именно у вас, которые «мне повторялись», невольно, подсознательно.

Ну, до свиданья, — пусть бы до скорого. Любу поцелуйте — от меня.

Ваша З. Гиппиус¹³²

Получив это письмо, Блок 22 декабря звонит З. Гиппиус (см.: VII, 104), а 23 декабря заходит к Мережковским. Письмо Гиппиус от 4 (17) января 1912 г. продолжает разговор, начатый во время блоковского визита. Подробная запись о нем — в дневнике Блока от 23 декабря: «Согласен во многих думax с Зинаидой Николаевной (она велела записать о сходстве дум об „общественной бюрократии“ <...>)¹³³. Так же — полное, „умилительное“ согласие относительно „Сашки Жегулева“ и автора его <...> Что это — „вкус“ или больше вкуса? Долгий спор. Я читал письмо Клюева, все его бранили на чем свет стоит, тут был приплетен и П. Карпов. Будто — христианство „ночное“, „реакционное“, „соблазнительное“ Добролюбов и Семенов — высшие аристократы (Философов). Эстетизм мой (Философов) <...> Мережковский <...> вся Индия — нир-

вана (дохристианское) — ужас, небытие. Не было Имени. „Не донимайте меня“ Сергием Радонежским, Серафимом Саровским — „Я знаю, чем это пахнет“. — Сыщик у дверей. — Все теперь о „несказанном“, это — пустота, отсутствие общественности. Теперь такое время, что нужно твердо знать, что „голод — голод, реакция — реакция, смертная казнь — смертная казнь“ Итак — сегодня: полное разногласие в чувствах России, востока, Ключева, святости. Полное согласие во вкусах (если бы более!) относительно Л. Андреева, Чулкова и т. д.» (VII, 105—106).

Идеи Мережковского, Гиппиус и Философова (о существе их я скажу ниже) и критика «эстетизма» вызывают у Блока сложное отношение: «Все это не было мне больно, но многословие, что-то не то, или я действительно не понимаю какого-то последнего у Мережковских, если есть что понимать, если „их трое“¹³⁴ — реальность, если они действительно бескорыстны» (VII, 105). На прощание З. Гиппиус дарит Блоку две книги — «одну с хорошей, другую с трогательной (если правда) надписью»¹³⁵ Блок «верит», что «все правда», договаривается с Гиппиус о сотрудничестве в «Русском слове». Вечером 23 декабря он пишет ей письмо (см.: VII, 106). Мысли, возбужденные спором с Мережковскими, волнуют Блока и на следующий день (см.: VII, 107, 108).

Гиппиус отвечает Блоку:

4/17—1—<19>12

Бог знает, правы ли вы, А<лександр> А<лександрович>. Может, это и не так т. е. не только «вкусы». Вкус — ужасно мало значит, или очень много. Хорошо, если многое вместе нравится. Плохо, если сходится ненравленье. А ведь Л. Андреев, «бюрократия» и т. д. — это все общее ненравленье. Хотелось бы исследовать, найти другое общее. Помнится, было. А после точно затерялось. Но, может, оттого, что редко видимся.

Иные стихи ваши нравятся; но и они — те ли, которые вам? В моей Кукле вам что-то нравилось; не то ли, что не нравилось мне?

Но, конечно, не про это общее нравленье я главным образом говорю, а про вещи вне нас лежащие. Все равно, существующие уже или еще нет. Вместе — желанные — это уже много.

Возможно, что найдется то, что и мне, скажем, и вам — хочется. Я даже уверена, что иногда мне «хочется» того, чего и вам в иные моменты «хочется». Но опять не об этом. Есть ли то, [чего] о чем я и вы всегда могли бы сказать «хочу»? Не «хочется мне», а «я хочу»?

Ну, достаточно смутно, или — достаточно ясно. Поговорим о другом. До сих пор я еще ничего не написала в Русск<ое> Слово, — жду вас. Думаю, следует нам с вами, — хотя бы из внешних соображений. Скажите, что вы думаете. Да смотрите на это дело просто.

Здесь все такое иное. Мы переехали столь незаметно из одной квартиры в другую, что иногда я не отдаю себе отчета, где я. Тепло, как в апреле. Французы глубоко чужды. Здешние русские глубоко несчастны. Ключев, пожалуй, счастливее. Но ведь дело не в счастье, а в правде.

Напишите.

Зин<аида> Г<иппиус>¹³⁶

Следующее письмо написано после двухлетнего перерыва и касается уже рассмотренного нами «сюжета» — постановки пьесы З. Гиппиус «Зеленое кольцо» (см. с. 598):

8—2—<19>14

Дорогой Александр Александрович, вот вам моя (намеренно «мескинная») пьеса. Большая просьба: чтобы это было только для вас одного. Ей, и даже о ней, о пьесе, кроме Гиппиуса, знают только два человека в Петербурге: директор и Мейерхольд (Ярцев сейчас не здесь). И все знающие обещали мне о ней не разговаривать.

Надеюсь и на вас. Больше я ее никому не дам.

Сердцем ваша З. Гиппиус¹³⁷

И наконец, последнее письмо З. Гиппиус от 5 декабря 1915 г., знаменательно и даже как бы символически завершающее эту переписку. Письмо — резкий критический отзыв о статье Блока «Судьба Аполлона Григорьева» (1915), во многом совпадающий со статьей З. Гиппиус в «Огнях» (1916)¹³⁸. Видимо, боясь повторений истории с «Балаганом и трагедией», Гиппиус сначала как бы «проигрывает» основные темы будущей полемики в письме Блоку, а затем, 26 апреля 1916 г., читает ему и самую статью — «очень ругательную», по словам Блока (З. к., 297). Письмо по жанру ориентировано на «открытые письма» в русской публицистике XIX в.

5—12—<19>15
СПб.

«Я полюбил в тебе —мое страданье.»

Другая любовь — вовсе и не любовь. Через (или за) понятное изнутри, близкое, похожее на свое, — свое страданье, — полюбишь человека по-настоящему. Тогда его видишь и прощаешь, как себя, негодуешь — но тоже как на себя.

Чем собственное страдание многограннее, тем возможнее любить многих; в разных душах находить и понимать свое.

У кого вовсе нет своего страдания, того нельзя любить, и тот не любит, потому что нечем (Только я не знаю, есть ли на самом деле такие люди, есть ли «марева»?) — Вот вы нашли в А. Григорьеве свое страданье и сумели полюбить его. Не знаю только, искали вы найти или случайно натолкнулись? Есть ведь природное желание любить, и оттого все время ищешь в людях своего страдания, полубессознательно надеясь полюбить. Ищешь, конечно, там, где легче: где меньше «мешает» сам человек. У нас слабая вообще способность и видеть, и любить; поэтому легче нам с умершими, а через стену и сложность живой жизни (конкретности) не продерешься, устаешь, забываешь, отвергиваешься. А в отдалении — чище отделяется именно страдание человека, и проще его увидеть, понять (Может быть, для простых, непреходных, людей, с первичным, простым страданьем, — не так; но зато и любовь их первичнее, проще, общее).

Мне всегда казалось, что мое зерно настоящей любви к вам [всегда] италось вот этим: общностью страдания. Очень уж ваше понятно и близко моему. И Ап. Григорьевскому отсюда, но... у меня есть что-то, что выливается а края. Как это объяснить? Когда я в этих краях — я ненавижу «либералов» тарых, как он и вы. (Разве недостаточно я эту ненависть выявляла, многие оды, и ничего не боялась, как и теперь не боюсь?) Но теперь старых, мерших, не могу ненавидеть и не хочу. Я искала понять страдание Белинкого, Чернышевского, Бакунина, и у каждого мне что-то понялось, открылось, увиделось во времени, и для меня нет этой «пустоты безвременья», ровала между Ап<оллоном> Гр<игорьевым> и нами, он заполнен тоже граданием и любовью. Другая грань, совсем другая; кривое, бедное — отому что неполное, но ценное, потому что для полноты нужное.

Вы — в общности Ап<оллона> Гр<игорьева> — и нас многих — разделяете лики, а в общности «тех» — нет; а я уже и там вижу лики (любить езликое нельзя). Уже там разделяю страдание (т. е. «сущее») от несущего. I как-то близко-понятно мне открывается иногда «жертвенность» Белинского, [ернышевского, Бакунина, даже Некрасова (не о «правительстве» же, я умаю, вы понимаете, не об этих «жертвах»). Главное — мне и это нужно, в этом тоже открывается мое. Благодаря таким просветам, я порою понимаю, то черта разделения не тут проходит. Что тут ее проводили мы и времена, по существу мы с Апол<лоном> Гр<игорьевым> и Белинский с Чернылевским — «об одном», и может даже явно быть «об одном», если найдется ли обнаружится один знак.

Вы сейчас подумаете привычно, что я заговорю о «христианстве». Отнюдь. [а вообще, если бы я могла понятно сказать свое об этом, то вы бы, конечно, видели в нем и в-ше. Очевидно, нельзя еще понятно, или другие смогут. :ое-что не о христианстве, а об Ап<оллоне> Григ<орьеве>, о «своем» градании, любви и Христе я, пожалуй, скажу, но теперь хочу пояснить, о чему я не люблю Розанова? Вы же любите (т. е. опять «видите в нем свое градание», как в Ап<оллоне> Гр<игорьеве>).

Не хочу играть мыслями. Добросовестно допускаю, что по моей слабости по близости Розанова (живой, современной) — мне не чисто видно его градание, все запутывается. Но есть кое-что и кроме этого, быть может. А менно вот что.

В моем, нашем, вашем, Ап. Григорьевском и т. д. страдании (возьмем гу линию, чтоб не путать) вот одна и та же важная черта: движение. Под тим страданием... нет подписи. По крайней мере я не вижу ее ни у кого из нас», и уж, конечно, не у Ап<оллона> Гр<игорьева>. — У Розанова же од этим, пусть нашим, страданием — стоит подпись. Такая важная черта, то может все изменить; подпись превращает «страдание» — «в самодовле-ье»; уничтожает его, а с ним — возможность любви. В очерченный и рипечатанный круг к Розанову нет путей, и ему оттуда нет. Оттого он и е стыдится ничего, и так невинно раздевается, что для него уже навсегда икого и ничего больше нет. После «подписи» вот это драгоценное мое, тем рагоценное, между прочим, что оно, среди других, от них отлично и, близаясь, сохраняет отличность, — это «мое» уходит из времени, от связи,

от роста, исчезает даже для себя. Припечатанное, утвержденное, бездвижное, абсолютное «Я» — фактически и логически пропадает, как «Я».

Огрубляю это для резкости. Не смею, конечно, и о Розанове сказать, что наверно уже стоит (все меняющая, — вам, например, невидная) — подпись. Но мне она чувствуется, из малой моей любви к Р<озанову> исхожу (при большой к вам). Никогда бы душа вот такого Ап<оллона> Гр<игорьева> не согласилась на «подпись». Он как бы давал ее, сто раз, но ведь в этом было отчаянье — т. е. надежда. У кого отчаянье, у того наверно надежда. И нет подписи.

Знаете что? Когда я презирала, ненавидела и огулом осуждала Белинского, Бакунина, Чернышевского, даже Герцена (кот<орый> мне просто лично кажется мелким и несимпатичным) — я была совершенно также немудра и равна им — «либералам», отрицающим «наше». И вы, защищая Ап<оллона> Гр<игорьева> посредством отрицанья их, делаетесь ими же, только обратно. Если один говорит: «Сапоги выше Шекспира», а другой: «Шекспир выше сапогов», то правды нет ни у одного из спорящих. Правда где-то совсем вне этого спора. И не ребячество ли еще тащить Шекспира и сапоги, ставить их рядом на стол и затем бить друг друга — один сапогами по морде, другой Шекспиром по башке? Неужели этого мы не переросли? Мне верится, что живи сейчас Ап. Григорьев и Белинский — они, сейчасные, о другом бы спорили, или соединились бы, чтобы вместе спорить с другими, по какой-то другой линии разделения. Если сейчас вместо Белинского сидит Пешехонов с теми же прорванными сапогами, то ведь «мы»-то, в конце концов, сидящие на месте Ап<оллона> Гр<игорьева>, — не плоше его, не соответственные Пешехоновы; и не должны вести себя, как Пешехоновы, только обратно. Мы — в самом деле сегодняшние Ап<оллоны> Гр<игорьевы>), и сегодня не можем сплошь отрицать Белинского и Черн<ышевского> в их абсолютной, в истории переломленной, в личности отраженной, правде.

Вы ведь не усумнитесь, что я кое-что понимаю в любви и стремлении к тому, «чего нет на свете», и вообще к святости святого. Но при всем этом, не предавая ни на йоту любви своей, — может быть и бывали миги во времени, когда я с полной и резкой правдой говорю: «все прекрасное, что создано усилиями творчества людей, — не стоит одного вздоха человеческого». Вы тогда скажете: она сапоги поставила выше Шекспира. А я скажу: нет, это была минута, когда надо потерять душу, чтобы найти ее. И когда Белинский, сжав зубы, молот кровавую чепуху Бакунину, утверждая грязь, мелочь, пакость «действительности», когда он, истаивая от неистовой любви к Пушкину, хватался за «сапоги», — он терял душу, чтобы найти ее. И вот за это жертвенное страдание я люблю его. Самое это страдание люблю, исторически утверждаю и проявление именно это, и нужно оно мне для полноты моего.

Довольно однако, два дня урывками пишу это путаное письмо. Дм<итрия> Вл<адимирович>а «огорчила» ваша статья, а меня — вовсе нет, и я пыталась ему объяснить, почему нет, вот, приблизительно, то же говорила, что в этом письме. Не знаю, понял ли он, не знаю, поймете ли вы. Если не теперь — потом поймете, когда-нибудь, что я бы не вынуть хотела из нее — а прибавить.

От этого плюса ненужное само бы отпало. Ведь надо же нам порою догадаться сделать и то, чего не «догадывался» Ап. Григорьев...

Да, еще два слова о Христе. Так привычно, так неотодрано-православно говорят: «вера в Христа. Я верю во Христа. Я не верю». Зачем? Если б освежить, если б все сначала забыть. Если б можно было взглянуть на Христа. Просто, как мы смотрим на Белинского, Ап. Григорьева, Некрасова, Тютчева, Пушкина. Мы же в лица смотрим, определяем, вникаем. И когда находим свое страдание — того и любим.

Христос тем удивителен, что в нем всякий, на него пристально взглянувший, находит свое страдание, а потому всякий его и любит. Не может не любить. Баба и Чеховский студент, ребенок и мудрец, все равно, при первом взгляде (настоящем) видят вот это свое и уж тогда непременно любят. Это «чудо, вошедшее во внутрь». Т. е. ни в какой «вере» не нуждающееся, да и не думаешь тут о «вере» или «неверии». Просто не нужно. Когда ребенку читают про Христа, что «вот, больно» — и ребенок плачет от любви и жалости и больше ничего не нужно.

Думаю, «любовь через близость страданий» — не может быть без жалости. Вы скажете — это «слишком человеческая?» не последняя? Не полная? А «слишком божественная», только божественная — полная? Да и есть ли она для нас? Любовь ли?

Любовь — стрела, пронизывающая наше человеческое на пути к божественному.

«Радость — страданье?» Я только сказала бы: «Страданье — радость». Но разве это не одно и то же?

Но я попутно опять отвлеклась в сторону, и дальше. Нет, о Христе вот это только одно я говорю, и удивляюсь, что не все это знают (от невнимания): что его, Христа, никак нельзя не любить, потому что ни в ком не находишь такой полноты именно своего страдания. Вы бы в нем наверно нашли, даже больше, чем в Ап<оллоне> Гр<игорьеве>. Но и Белинский нашел бы...

И все-таки в том же Христе — великое разделение. Только по иной линии оно проходит. Прочувствовать эту линию могу, но сказать о ней — не умею и не смею.

Простите это длинное и путаное мارانье «для своей души». Но вы мне так близки бываете в каких-то искрах, точках, в боли, в словах, в немоте, в неправости, что жалостно люблю вас, как себя, и говорю, как с собой.

*Зин<аида> Г<иппиус>*¹³⁹

Письмо это — действительно квинтэссенция всего того мучительно сложного, что объединяло/разъединяло Блока с Мережковскими в предреволюционные годы. Оно ставит нас перед клубком парадоксов. З. Гиппиус, которая через два года увидит в революции только «хамов» и проклянет ее, сейчас ищет высокое и правдивое в Белинском и Чернышевском, полностью отвергает за реакционность В. Розанова. Блока, идущего к революционному максимализму «Двенадцати» и «Скифов», «почвеннические» симпатии к Ап. Григорьеву заставляют почти полностью зачеркивать революционную культуру шестидесятников; он же выступает как защитник Розанова...¹⁴⁰

Прежде чем пытаться размотать этот клубок противоречий, приведем еще некоторые факты.

В 1910-х гг. Блок сближается и с «третьим Мережковским» — Д. В. Философовым. Первые письма Философова к Блоку носят деловой или же личный характер¹⁴¹. Любопытно письмо из Веймара от 15 (28) сентября 1909 г.

Дорогой Александр Александрович.

Мы будем в Петербурге, вероятно, 20 сент<ября> ст<арого> стиля. Шлем Вам привет из Веймара.

Ницше умер тоже здесь, но его дом труднодоступен. Смертные же покои Шиллера и Гете почти «на улице».

Шиллер умер, как русский интеллигент. У него кровать такая, как у прислуги где-ниб<удь> на даче под П<етербур>гом. У Гете — большой холодный дом Staatsministr'a. Видно, что он любил почет со стороны людей, которых презирал. Но спальня и рабочий кабинет (рядом) очень характерны. Скромные комнаты буржуа старикашки. [За] Около стола, рядом со стулом, на котор<ом> он обыкновенно сидел, стоит высокая корзинка, для большого носового платка. Не знаю, нюхал ли он табак. Спальня — буквально конура, и притом темная. З<инаида> Н<иколаевна> говорит, что теперь она понимает, почему он требовал mehr Licht, умывальник, за которым невозможно умываться. Умер он в кресле. Вообще впечатление неприятное и на портреты его лучше и не смотреть.

Привет Любви Дмитриевне.

Ваш Д. Философов¹⁴²

Письмо от 2 октября (1909 г. ?) интересно как ответ на недошедшее блоковское, посвященное воздухоплаванию:

Дорогой Александр Александрович,
страшно рады будем Вас видеть.

Да, воздухоплаватели интереснее! Ведь в Берлине мы видели аэропланщиков, Латома <?>, Фармана, Ружье.

Летали при нас по 2 ч. ³/₄. Делали 150 клм. Это зрелище совершенно необычайное. Дм<итрий> Серг<еевич> бегал по полю, спотыкаясь и крича: «Vive Rougier!»

Итак, до скорого свидания

[Твой] Ваш Д. Философов¹⁴³

В недатированном письме от 17-го (?) Д. Философов намечает ту «общественную» тематику, которая станет основной в их переписке, — речь идет о дружеском вечере в честь отбывшего тюремное заключение Е. В. Аничкова¹⁴⁴.

Следующая недатированная записка (со содержанию — видимо, 1911 г.) весьма интересна как выяснение одного из важных истоков поэмы «Возмездие»: как видим, у матери Философова, известной либеральной деятельницы второй половины XIX в. (в поэме — Вревской) сохранились письма к ней

А. Л. Блока, которые поэт получил от Философова и — возможно, достаточно широко — использовал при описании «салона Вревской» и молодости отца в «Возмездии»:

Письма Вашего отца я получил и перешлю их маме.

Сегодня пришло Ваше письмо. О Вас мало имели сведений, больше по газетам. Зинаида Николаевна все еще очень слаба, и просто не знаю, когда она восстановит свои силы. Со дня на день ждем Тату, Нату и Карташова. Зинаида Николаевна Вам напишет. Привет Любови Дмитриевне.

Ваш Д. Философов¹⁴⁵

Любопытно письмо от 19 октября 1912 г. с приглашением на «расширенное» заседание совета Религиозно-философского общества и скрыто-полемическим заверением, что на Блока не будет наложено по обществу «никаких обязательств»:

19. X. <19>12

Дорогой Александр Александрович,
В [среду] четверг, 25 октября, у нас будет «расширенное» заседание Совета Религиозно-Философского Общества для обсуждения «программы сезона». Будет Евгений Павлович, М. М. Пришвин и многие другие.

Не придете ли Вы?

Нам это было бы отпадно.

Не бойтесь, никаких обязательств на Вас мы не наложим. Нам просто хотелось бы Вас повидать и кое о чем посоветоваться.

Душевно Ваш Д. Философов¹⁴⁶

И наконец, в это же время разыгрывается один из наиболее важных, с точки зрения этой статьи, эпизодов. В письме от 23 октября 1912 г. Философов зовет Блока к себе на именины¹⁴⁷ — Блок из-за тяжелого настроения не смог пойти (см.: VII, 169). Философов не просто человечески обижается, но читает Блоку мораль о нормах этики и «общественного поведения».

27 октября 1912

Дорогой Александр Александрович.

Вы меня очень обидели. Я Вас на пятницу не звал. Мне этот день был очень неудобен. Накануне, до 1 часу ночи длился (неприятный и мучительный) Совет Религиозно-Философского Общества. В пятницу Дмитрий Сергеевич и Зинаида Николаевна должны были обедать у бесприязненных знакомых, а я должен был идти в Литературное общество, на вечер в память Н. Ф. Анненского.

Получив от Вас письмо, мы с Зинаидой Николаевной так порадовались Вашему желанию нас видеть, что все отменили.

В награду получили Ваше пренебрежительное молчание (у нас есть телефон) и сегодня утром пришло Ваше письмо.

Я верю, что у Вас на душе «гадко», но твердо знаю, что гадко не вам [одним] одному.

Если бы Вы более реально чувствовали, что гадко — не Вам одному, Вы бы и себя лично чувствовали менее гадко.

Никто не имеет права ждать «подарков к именинам». Но когда подарки «*motu proprio*» обещают, то их не отымают.

Впредь буду осторожнее.

Любящий Вас Д. Философов

Р. С. Алексея Михайловича тоже не было. Серафима Павловна захворала. В моей жизни прибавился еще один печальный вечер, и не по моей вине. Спасибо¹⁴⁸.

После извинений Блока (см.: VII, 70; VIII, 402—403) Д. В. Философов пишет ему обрадованно и, как будто с полным пониманием внутренних причин поведения поэта, утверждает их духовную близость.

28 окт<ября 1912 г.>

Дорогой Александр Александрович.

Вот и хорошо, что я на Вас «обиделся». Благодаря этому Вы откликнулись и я услышал пусть тоскующий страдающий, но живой для меня голос. Я не знаю, что меня (и нас) с Вами связывает, но я знаю, что хоть изредка надо слышать друг друга. «Слышишь, батько?» — «Слышу, сынку». Нужно подавать голос, хотя бы в виде стога. Какая-то связь* несомненно** есть, и я не могу ее не утверждать, иначе все проваливается. Как помогать друг другу, как любить друг друга — я тоже не знаю. Вернее, знаю, но не имею на это сил. И все-таки, несмотря на все, у меня есть же какая-то любовь к Вам, потому что иначе Вы меня не беспокоили бы, мне было бы все равно, что с Вами происходит, как мне, в сущности, все равно, что происходит ну хотя бы с Городецким. Хотелось бы мне одного. Чтобы Вы не подозревали. Ну, наводите тоску и наводите. Подумаешь, какие церемонии. Ведь, наводя на меня тоску, Вы даете мне право когда-нибудь навести тоску и на Вас, и почему Вы знаете, что мне это право не дорого.

Хочу еще сказать вот что: я понимаю, что связь с З<инаидой> Н<иколаевной> у Вас, несмотря на все, всего сильнее или ярче. Знаю, что несмотря на отсутствие личных отношений с Дм<итрием> Серг<еевичем>, в каком-то, пусть специальном, углу у Вас с ним тоже есть связь. Самая дряблая связь со мной, потому что я по существу «серее» и, кроме того, не писатель. Но все-таки я утверждаю свои отношения к Вам, утверждаю, поскольку утверждаю себя.

Нежно Вас обнимаю.

Ваш Д. Ф<илософов>¹⁴⁹

* Одно слово зачеркнуто.

** Приписано сверху над зачеркнутым словом.

Об этом же свидетельствует и письмо Философова от ноября 1913 г. — скорее всего, ответ на письмо Блока от 18 ноября. Блок выражал несогласие с печатными утверждениями Д. Философова об эстетстве и индивидуализме драмы «Роза и Крест»¹⁵⁰, но благодарил его за теплый тон рецензий, за «бережное чувство» к драме (см: VIII, 430). Философов пишет:

13. <?> XI. <19>13

Дорогой Александр Александрович.

Спасибо за добрые строки. Я болен, а потому Ваше письмо было мне особенно ценно. Я болен не в том смысле, что физически страдаю (это неважно), а что стал крайне впечатлителен. Меня все ужасает и оскорбляет. Знаю, что хочу доброго, а выходит дурное. Годами мы с Вами не видимся, и говорить как будто не о чем, но я почти всегда помню, что Вы есть, и всегда вспоминаю с любовью.

Ваш Д. Философов¹⁵¹

И наконец, заключительный эпизод переписки, кое в чем напоминающий завершение переписки с З. Н. Гиппиус. 21 февраля 1914 г. Д. В. Философов посылает Блоку (видимо, для альманаха издательства «Сирина») рассказ Ю. Череды «Жидовочка»:

21 февр<аля> 1914

Дорогой Александр Александрович.

Нездоров я, дел миллион, а завтра уезжаем. Поэтому посылаю Вам рукопись неисправленной (начиная с эпиграфа!), но это неважно. Лучше плохой ремингтон, нежели ужасная рукопись автора.

Посылаю «Жидовочку» для Сирина. Вы, наверное, помните Череду по «Нов<ому> пути» и «М<иру> И<скусства>». Если принципиально подойдет, снесите с автором по телефону, около 6 ч. веч. Он заведует кустарным музеем и днем на службе. Хотел Вам эти дни написать, но просто не успел. Напишу из-за границы.

Всего Вам доброго,
искренне любящий Вас Д. Философов¹⁵²

Блок, как явствует из его помет на письме Философова, ответил ему в тот же день¹⁵³ и предпринял ряд попыток опубликовать рассказ Череды. Однако он не скрыл от своего корреспондента, что считает рассказ слабым, и объяснил, почему он не может быть опубликован в «Сирине». В ответ Философов обвиняет Блока в индивидуализме и камерности его литературных устремлений и узости задач «Сирина».

Страстная Пятница <4 (17) апреля> 1914
(числа перепутал, живу по двум стилям)

Дорогой Александр Александрович.

Спасибо Вам за обстоятельное письмо о «Жидовочке». Я отчасти предвидел Ваш ответ, потому что мне самому эта вещь не очень «нравится». Но,

признаться, цель моя была не в том, чтобы непременно «пристроить» «Жидовочку», вещь, написанную 8 лет тому назад. Мне хотелось подействовать тому, чтобы Юрий Черета опять принялся за литературу. Мне кажется, что такой его рассказ, как На юго-западной (напечатан в Нов<ом> пути), свидетельствует о несомненном даровании автора. Зная Юрия лично, зная его сознательное отстранение от литературы, потому что он боится эстетики и слишком глубоко относится к жизни, а следовательно, и к литературе, я хотел через Вас несколько повлиять на него, приободрить его. Это не удалось, отчасти и по моей вине. Я не сумел или, вернее, не успел Вам объяснить, в чем дело. Произошло это и потому, что я не ясно представлял себе, что такое «Сирин». Я думал, что его задача не в том, чтобы печатать двух-трех уже известных писателей-друзей, а в том, чтобы составить новую ячейку в русск<ой> литературе, и в том, чтобы эта ячейка разрасталась и превратилась в живой организм. Мне казалось, что если «Жидовочка» и будет отвергнута, потому что она никому «не нравится», то автор ее все-таки будет допущен хотя бы на «периферию» ячейки. Но по-видимому дело обстоит не так. С моей точки зрения — это очень досадно. И, конечно, не по отношению к Дягилеву, который сам по себе [сб.] значения не имеет. Дело в «Сирине» или вернее в той роли, которую он смог бы сыграть в «Русской Литературе». Боюсь, что он будет находиться в слишком большой зависимости от «плодовитости» своих друзей-писателей. И если эти писатели перестанут ежегодно писать по драме и роману, он окончательно захиреет. В истории литературы останется лишь воспоминание, что вот был культурный издатель, который хорошо издавал вещи своих нескольких приятелей, притом приятелей, вошедших в литературу задолго до знакомства с издателем. Он не был даже повивальной бабкой при их рождении, а просто принял уже на свое попечение очень взрослых людей. В связи с этим, я считаю, что в литерат<урном> начинании термин «нравиться» — самый неподходящий. Или Вам абсолютно все нравится, что печатается в «Сирине»?

Пишу я это Вам все откровенно, потому что мои отношения с Вами бескорыстны, а во-вторых потому, что я имею некоторое право говорить о меценатстве вообще и культурном издательстве. В «Мире Иск<усства>» я часто печатал вещи, которые мне не нравились, и не раскаиваюсь в этом. Напр<имер>, статьи Шестова, многие статьи Розанова. Мне казалось, что писатель имеет право и на менее субъективную оценку.

Как бы там ни было, говорю совершенно объективно и бескорыстно: если «Сирин» не будет привлекать новые силы, — он, конечно, захиреет. Теперь же, когда [вся] идет такая ясная и яркая борьба между позитивизмом и символизмом, это было бы очень жалко, потому что он мог бы сказать в этой борьбе свое веское (так! — *З. М.*) слово.

Если захотите ответить — отвечайте на Париж, Avenue Mercédès, 11 èe. В России будем, вероятно, в конце Фоминой. З<инаида> Н<иколаевна> очень благодарит за 3 экз<емпляра> Сирина. Они здесь все пригодились.

Душевно Ваш Д. Философов

Коллизия — почти та же, что два года спустя отразится в письме Гиппиус: Философов, которого, по более ранним словам Блока, «тошнит от презрения» не только к «реакции», но и к жизни в целом (VII, 73), упрекает Блока в отсутствии демократизма и в элитарности.

Этот же «рисунок» отношений виден и в печатных выступлениях Мережковского и Философова.

Так, в конце ноября — начале декабря 1912 г. Блок пишет одну из самых сложных своих статей, кое в чем связанную с попыткой его в 1909—1911 гг. вернуться к символизму, но отнюдь не укладывающуюся в символистские догмы, — статью «Искусство и газета». В статье сложно сочетаются отвержение буржуазного политиканства и буржуазно-мещанских «дел» («„цивилизации“, выборов в парламент, партийных интересов, банковских счетов» — V, 475) — и неприязнь к политике как таковой; отнесение «народной души» к величайшим мировым стихиям — и пренебрежительная оценка «толпы» (V, 477); борьба с вульгаризацией культуры, с подменой Прекрасного «просто красивым», утверждение великой роли Прекрасного, всемирной миссии искусства — и мысль о «противоречии вечном и трагическом между искусством и жизнью» (V, 478) и т. д. Статья написана в годы близости с Мережковским и отражает воздействие ряда его положений — как недавних (ср. ссылку на статью Мережковского «Осел и розы»¹⁵⁵, так и, по преимуществу, восходящих к его раннему творчеству (мысль о порче языка как о результате воздействия на культуру буржуазных, «денежных» отношений, ведущая к работе «О причинах упадка...»).

«Мережковские», как обычно, поняли статью узкоодносторонне, не увидели в ней ни живых противоречий блоковской мысли, ни его «чувства пути», ни новизны многих представлений, ни (даже!) влияния некоторых мыслей Мережковского. Они увидели в ней только то, что ожидали увидеть, — не Блока, а свое неподвижное представление о нем, отставшее от реальной эволюции поэта лет на десять. Д. В. Философов разглядел в статье (правда, зная лишь ее неполный газетный вариант) только эстетство, антидемократизм, «ложный аристократизм» и презрение к «толпе»¹⁵⁶. В статье «Непонимание или нежелание понять?» (19—20 декабря 1912 г.; о ее написании см.: VII, 194—195) Блок решительно отводит обвинения как в «эстетстве» (ибо он и не думал «унизить жизнь на счет искусства, принести ее искусству в жертву» и говорил «не во имя *одного* из этих миров <...> а во имя *обоих*» — V, 481), так и в антидемократизме. Принимая мысль Философова: «Подлинный аристократизм связан с демократией», Блок пишет: «В моей статье есть намек на такую веру» — и завершает свой ответ теми знаменательными словами о «демократии, опоясанной бурей», которые он будет так часто повторять в 1918 г. — в эпоху, когда Мережковские и Философов проклянут революцию и «хамов».

Полемика внешним образом завершилась статьей Д. С. Мережковского «В черных колодцах»¹⁵⁷, где проводилась давно уже чуждая Блоку мысль о религиозном искусстве как единственном противостоянии губительному индивидуализму и эстетству. Блок Мережковскому не отвечал (см.: VII, 205, 230, 233, а также: VIII, 409). Как мы видели, он еще раз убедился, что «Мережковские» неподвижны сами и не видят движения в окружающем и окружа-

ющих. Круг полемики замкнулся — но лишь для того, чтобы потом не раз возобновляться по одной и той же схеме: Блок высказывает какие-то новые, порой неясные для него самого, мучительно *становящиеся* чувства и мысли — «Мережковские» «все знают» и, выискивая в новом Блоке следы прежнего, видят только их и поучают поэта, как надо «прогрессивно» думать, вести себя и действовать...

В чем же зерно, основная причина и пружина этих постоянно возобновляющихся и во многом странных конфликтов? Конечно, как и во всех идеологических и личных столкновениях, имеющих длительную и сложную историю, здесь трудно найти одно, единственное объяснение — то слово, которое полностью вобрало бы в себя все остальные. Так, значительную роль играют те же причины, которые определили конфликты 1904—1905 гг.: книжность, догматичность и «всезнание» Мережковских, поучающие интонации, адресованные большому поэту, непонимание масштабов и природы блоковского дара. Не менее важна и отмеченная выше «неподвижность» взглядов Мережковских (неизбежная эволюция здесь не меняет сущности их сложившихся к началу XX в. убеждений, а проясняет ее). Неподвижность эта, резко контрастируя с постоянным творческим движением Блока, а в 1910-х гг. — и с его поэтически осознанной установкой на «пути»¹⁵⁸, обуславливает все растущий разрыв и непонимание. Таковы, с одной стороны, неприязнь и ирония Блока в адрес идей «религиозной общественности», с другой — осмысление Мережковскими Блока эпохи «Возмездия» как разочарованного в реальной жизни певца Прекрасной Дамы. Не менее важны и такие причины (отнюдь не только психологически «личного», но и культурного плана), как во многом «декадентское» поведение Мережковских с его установкой на «многоликость» — и постоянное стремление Блока устанавливать «человеческие» (этические) отношения с людьми.

Однако есть среди этих многообразных причин и такие, которые именно в 1910-х гг. выступают на первый план и как бы предсказывают тот полный разрыв Блока с Мережковскими, который принесет им 1917 год. Это, прежде всего, всё растущие «почвеннические» симпатии Блока, выдвижение в его творчестве на первый план темы Родины, ее будущего, — и все четче после затухания «мессианской» веры Мережковского в Россию начала века и сектантских и эсерских увлечений Мережковских 1900-х гг., выступающее на первый план их «западническое» (в определениях Блока) трагическое неверие в Россию. Достаточно сопоставить понимание России в письме Гиппиус и концепцию «страшных лет России» в цикле «Родина» (ср. особенно «Грешить бесстыдно, непробудно...»), чтобы стала очевидной вся разделившая их к началу революции пропасть.

Блок и сам ощущал эту причину расхождений как важнейшую. Еще в 1907 г., резко полемизируя с Мережковским и Д. В. Filosoфым об оценке творчества Горького и Л. Андреева, Блок причисляет Filosoфова к «культурным критикам», которые «поражены <...> великим сном — магией европеизма (V, 107), а в конце 1911 г. в блоковском дневнике появляется иронически зарисованный портрет «европейца» Filosoфа, «которого тошнит от презрения: он открывает институт («Французский институт». — *З. М.*), он сочувствует ученику гимназии, застрелившемуся от несправедливости учителя,

он ходит по деревне в гетрах и с Пулькой на аркане, он делает выговоры Волконскому...» (VII, 73). Однако эта основная и глубинная причина расхождений порой заслоняется и от Блока более «будничными» и психологическими или культурно-психологическими (Мережковские как «декаденты») объяснениями постоянно возобновляющихся конфликтов.

Но и «западничество», и «почвенничество», пожалуй, были выражением еще более глубинной и коренной противоположности. В Мережковских эпохи реакции все яснее проявляется связь с *либерализмом* (не случайно и сотрудничество Мережковских в кадетской печати). В Блоке же еще более неудержимо нарастает тот предельный *максимализм*, который заставит его в 1917 г. «слушать революцию», пришедшую «*переделать все*» (VI, 12). В годы реакции этот максимализм мог проявляться даже и как отрицание «европейской» культуры шестидесятников («Судьба Аполлона Григорьева») или как защита реакционного «антилиберала» Розанова от «либералов» из Религиозно-философского общества. Но это всегда был именно максимализм, внутренняя готовность к полному изменению жизни, к грядущим великим и трагическим катаклизмам. Блок, пишет в воспоминаниях К. Чуковский, «был буквально одержим этой мыслью о нависшей над нами беде и, о чем бы ни зашел разговор, возвращался к ней снова и снова <...>. Объекты гибели в то время очень часто менялись, но одно оставалось в его душе неизменным: <...> уверенность, что она непременно наступит»¹⁵⁹. Эта постоянная внутренняя готовность все изменить для человека блоковской культуры имела и другой лик — готовность все отдать. И если пафос принятия «неслыханных перемен» (III, 306), отделяя его от «стареющих» Мережковских, связывался в его сознании с пафосом «петербургских мистиков» начала 1900-х гг., то пафос полной самоотдачи и гибели был, по сути дела, полной противоположностью либерализму и «неохристианству» Мережковских. Он имел и иной, чем у Мережковских, генезис в русской культуре XIX в., и иные формы исторической реализации. Их и выявил 1917 год.

Октябрь разделил людей русской культуры не по их принадлежности к «школам» искусства. Блок в 1918 г. не случайно называет ответственным для него словом «товарищ» футуриста Маяковского (см.: VII, 350), а имя одного из своих первых учителей в «новом искусстве», Мережковского, делает символом позорной реакции («Это ватерклозет, грязный снег, старуха в автомобиле, Мережковский в Таврическом саду, собака подняла ногу на тумбу, m-lle Врангель тренькает на рояле...» (VII, 315).

Отношения с многими когда-то близкими Блоку символистами порвались полностью. И первым, видимо самым неожиданным и горьким ударом было полное неприятие революции Мережковскими и их призывы к «бойкоту» после опубликования статьи Блока «Интеллигенция и революция». 22 января Блок, со слов Есенина, записывает: ...в Тенишевском зале. Гизетти и толпа кричали по адресу его, А. Белого и моему: „изменники“ Не подают руки. Кадеты и Мережковские злятся на меня страшно» (З. к., 385). То же — 26 января: «Мережковские прозрачно намекают на будущий бойкот» (VII, 321). З. Гиппиус обращает Блоку уже не поучающие, а надменно-презрительные и исполненные ненависти статьи «Люди и нелюди»¹⁶⁰ и «Неприличия»¹⁶¹, а затем стихотворение «Все это было, кажется, в последний...»¹⁶². На получение

его (вместе со сборником «Последние песни») Блок сначала пробует ответить письмом от 31 (18) мая 1918 г., так как хочет сказать Гиппиус «больше, чем лирическое» (VII, 335). Здесь, как известно, Блок пишет о давних и серьезных расхождениях с Мережковскими («В наших отношениях всегда было замалчивание чего-то; узел этого замалчивания завязывался все туже <...> Великий Октябрь их [узлы] и разрубил»), упрекает Гиппиус в пристрастной оценке событий («Не знаю <...> почему Вы не увидели октябрьского величия за октябрьскими гримасами, которых было *очень мало*»), непонимание их всемирного «апокалипсического» смысла («Неужели Вы не знаете, что „России не будет“ <...> Что мир уже перестроился? Что „старый мир“ уже расплавился?» — VII, 336). Однако, не отправив письма, Блок перешел на предложенный ему язык лирики, ответив стихотворением «З. Гиппиус (При получении „Последних стихов“)» (1—6 июня 1918 г.). Здесь, отделяя в отношениях личное (его Блок подает в «галантных» и условно-жанровых образах:

Ядом напоенного кинжала
Лезвие целую, глядя в даль... — III, 372)

от принципиального, он опять пытается показать «всемирность» своей и узколичный («антимузыкальный») характер позиции Гиппиус:

Но в дали я вижу — море, море,
Исполинский очерк новых стран,
Голос ваш не слышу в грозном хоре ,
Где гудит и воет ураган!
<...>
Высоко — над нами — над волнами, —
Как заря над черными скалами —
Веет знамя Интернационал!

Последнее письмо, завершающее шестнадцатилетнюю переписку Гиппиус и Блока, — вложенное в конверт без адреса стихотворение «Б<ывшему> рыцарю Прекрасной Дамы», переданное Блоку, согласно его приписке на тексте Гиппиус, 7 мая 1919 г. Мережковским. По-видимому, это воспоминание о случайной встрече с Блоком в трамвае 3 октября 1918 г. (см.: З. к., 430).

Впереди 12-ти не шел Христос:
Так мне сказали сами хамы.
Но зато в Кронштадте пьяный матрос
Танцевал польку с Прекрасной Дамой,

Говоря — он умер... А если и нет?
Вам не жаль Дамы, бедный поэт?¹⁶³

Блок в мае же ответил стихотворением «Вы жизнь по-прежнему нисколько...», где за грустным и почти дружеским тоном, за характерными для Блока 1919 г. мыслями о временном спаде революционной волны:

<...> Сменилась полька
У них печальным *кикану*... —

чувствуется неизменность отношения к революции и народу и прежнее отвержение антиреволюционной позиции З. Гиппиус:

И что Вам, умной, за охота
Швырять в них солью анекдота,
В них видеть только шантрапу? (III, 373)

На этом все связи Блока и Гиппиус прерываются.

Значительно резче реагировал поэт на отношение к нему Мережковского (и «Мережковских» как существенного для Блока целого). Дело было отнюдь не только в личной обиде (через них, мы видели, Блок, как никто другой, умел переступать). За несколько дней до начала нападок Мережковских (то есть до выхода «Интеллигенции и революции») Блок писал, имея в виду газетные и публичные выступления Мережковского: «Я долго (слишком долго) относился к литераторам как-то особенно, полагая, что они отмеченные. Вот моя отвлеченность. Что же, автор „Юлиана“, „Толстого и Достоевского“ и пр. теперь ничем не отличается от „Петербургской газеты“

Это простой усталостью не объяснить. На деле вся их революция была кукишем в кармане царскому правительству.

После этого приходится переоценить не только их „Старые годы“ <...> но и „Мир искусства“, и пр., и пр.

Так это называлось, что они боялись „мракобесия“? Оказывается, они мечтают теперь об учреждении собственного мракобесия на незыблемых началах своей трусости, своих патриотизмов.

Несчастную Россию еще могут продать?» (VII, 318—319).

Связь этой ответственной записи об интеллигенции вообще и о символистской «общественности» в частности с именем Мережковского не случайна (ср. упоминание «эстетского» «Мира искусства», где печатались первые части трилогии Мережковского). Позиция Мережковского, с его колебаниями (после 1905 г.) между эсерами и кадетством, уже давно представлялась Блоку «интеллигентской», нечуткой к истории, «отвлеченной». Однако в ее последовательно антиправительственном, антимещанском характере, в ее субъективном порыве к народу и искренности Блок никогда не сомневался. Более того, как видно из его полемики с Мережковским в 1910-х гг. и записей личного характера, Блок какой-то стороной своего «я» (хотя и не самой внутренней и «тайной») верил в большую последовательность упрощающего, но верного себе «прогрессизма» Мережковского, в сравнении с его собственными, «лирическими» и меняющимися, взглядами. Поэтому так больно задело поэта злобное отвержение Мережковскими революции. Поэтому и имя Мережковского становится для него символом реакции.

Почти постоянное для записей начала 1918 г. соединение имени Мережковского с размышлениями об интеллигенции и революции (ср. переход от приведенной выше записи 22 января к выводу: «Господа, вы никогда не знали России и никогда ее не любили!» — 3. к. 385), своеобразная символичность самого его имени объясняет смысл одного важного для статьи «Катилина» (1918), а отчасти и для всей послеоктябрьской публицистики Блока, «символа-понятия». «Катилина» — произведение, исполненное пафоса революции и революционного искусства, отрицания старого мира, — дышит ненавистью к «профессорам» и «филологам». Мировоззренчески это можно объяснить, поняв образы «филологов» как метонимическое обозначение «интеллигенции», философски — связав с блоковским интуитивизмом и всег-

дашним предпочтением познавательной силы искусства перед наукой, генетически — вспомнив филиппики Ницше против «филологов» — жрецов мертвой науки, убивающей все живое. Но есть еще один конкретный адресат у этого по-блоковски многослойного образа. Говоря об отличии привлекающих его в годы революции широких исторических параллелей от «мертвых схем», Блок пишет: «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» (VI, 76). Но мы видели, что установление «тайного» родства язычества и христианства, Венеры и богородицы — мысль, пронизывающая трилогию «Христос и Антихрист», а разговоры о Христе и антихристе для Блока всегда были знаком идей Мережковского. «Книжник» и «мертвец» — это, таким образом, слова о Мережковском (о его отвлеченной «филологичности» Блок писал уже в начале века). Конечно, образы «филологов» и «профессоров» в статье — обобщенные и многогранные. Но живой персонификацией идей отвлеченных и «соблазнительных» для Блока стал Мережковский.

С другой стороны, и вся проблематика «Катилины» может быть теперь рассмотрена как полемически соотнесенная с историософией раннего Мережковского. Действительно, Блок, подобно Мережковскому в «Смерти богов (Юлиане Отступнике)», любимом блоковском романе, и «Воскресших богах (Леонардо да Винчи)», обращается к эпохе резких культурных сломов, борьбы христианского и языческого миров. Однако романам Мережковского с их романтико-ницшеанским пафосом сильной личности как движущей историю силы Блок противопоставляет личность, стихийно «сеющую ветер» грядущих бурь, личность как орудие истории, народных стихий («римский большевик» Катилина далек от каких бы то ни было идей социального равенства и ничего не знает о грядущем в мир Христе). Одновременно типичному для Мережковского эстетизированному уравниванию «тела» и «духа», «Христа и антихриста» Блок противопоставляет ярко оценочное деление эпох на старые, агонизирующие — и новые, историческая победа которых неизбежна. Наконец (имея в виду Мережковского — не художника, а публициста), Блок на место отвлеченных схем стремится поставить ряд художественных образов.

Но и статьей «Катилина» полемика не ограничивается. Можно даже сказать, что в это время центральное для Блока противопоставление двух миров принимает для него облик противостояния концепций катастрофического «кризиса гуманизма» и утопических идей «синтеза».

После разрыва в 1918 г. Блок встречается с Мережковскими в 1919 г. на заседаниях Союза деятелей художественной литературы, в бюро Репертуарной секции Тео НКП, в издательстве «Всемирная литература» (см.: З. к., 451, 454, 459), где 7 мая 1919 г. произошло (по инициативе Мережковского) его объяснение с Блоком и где, как уже говорилось, Блок получил от него конверт со стихами З. Гиппиус. В записных книжках 1919—1920 гг. фиксируются деловые телефонные разговоры по вопросам перевода для «Всемирной литературы», с грустным удивлением принимает поэт советы Мережковского по спасению своей квартиры от уплотнения (см.: З. к., 461, 474)...

У Блока в 1919 г. несколько оживляется когда-то сильный интерес к Мережковскому-художнику (ср. запись от 25 апреля 1919 г. о желании купить его роман о декабристах «14-е декабря» — 3. к., 457). С обычной для Блока объективностью он принимает участие в подготовке к постановке в Большом Драматическом театре пьесы Мережковского «Царевич Алексей». 16 марта 1920 г. Блок присутствует на первой генеральной репетиции пьесы, 24 марта — на второй, а 25 марта — на первом представлении «Царевича Алексея». Тогда же Блок дает интервью по поводу этой постановки в «Жизнь искусства», которое, однако, было «запрещено М. Ф. Андреевой» (3. к., 489). 26 сентября он снова посещает спектакль, отметив, что «очень замечательны и пьеса и исполнение» (3. к., 503).

И тем не менее ни о какой близости или доверии к Мережковскому — человеку и писателю — теперь не может быть и речи. Показательно, что пишет Блок незадолго до прочтения драмы «Царевич Алексей», помня лишь последнюю часть трилогии Мережковского. 27 апреля 1919 г., размышляя в письме к М. Ф. Андреевой о необходимости для Большого Драматического театра пьесы «того <...> духа, который <...> больше всего сближает театр с современностью», то есть революционной, Блок выводит из этого ряда «Царевича Алексея»: «Об „Алексее“ не говорю, потому что не прочитал его, но заранее могу сказать, что пьеса — *другой породы*» (VIII, 522). 18 июня 1921 г., в начале предсмертной болезни, приводя в порядок остающиеся после него документы, Блок «предает огню» часть материалов, которые ранее «собирал в своих „архивах“» и к которым, возможно, собирался впоследствии вернуться в «мемуарах» (VII, 421—422). Среди этих *ненужных теперь* документов чаще всего (восемь раз — один без называния фамилии¹⁶⁴) упоминается Мережковский. После бегства Мережковских из Петрограда за границу Блок мог относиться к ним только как к остальным эмигрантам — полностью не принимая их пути (ср. набросок статьи об эмигрантской прессе — VI, 491—492). Путь этот отвергается и как путь для людей новой культуры, пришедшей на смену «гуманизму» и индивидуализму.

Блок и В. Иванов

Статья I: Годы первой русской революции

*...И наши души спели
В те дни один и тот же стих.
(А. Блок «Вячеславу Иванову»)*

Отношения Блока и Вяч. Иванова — личные, мировоззренческие, творческие — большой и самостоятельный сюжет внутри темы «Блок и русский символизм». Блок и Иванов были чужды друг другу в 1902—1903 гг., когда Блок пережил влияние Мережковских¹, начало «мистической дружбы» с Белым², восторженное преклонение перед Брюсовым³. Но если контакты Блока с Мережковскими, Белым и — несколько позже — с Брюсовым затем идут на спад, то его творческие и личные связи с Вяч. Ивановым в 1904—1906 гг. постоянно укрепляются. Это неудивительно: трудно найти другого «младшего» символиста, взгляды которого были так близки Блоку. Удивительнее другое: что при объективной близости мироощущения, при восторженной оценке Блока Ивановым и высокой — особенно в годы революции 1905 г. — оценке Иванова Блоком, наконец, при частых встречах их отношения, даже в апогее, не стали дружбой, а затем — без видимых причин — распались. Впрочем, как увидим, для этого было достаточно причин внутренних.

Тема «Блок и Иванов» в последние годы привлекала внимание исследователей. Кроме специально посвященных ей работ Е. Белькинд⁴ и — отчасти — моей⁵, следует назвать статьи и части монографии Д. Е. Максимова⁶, разделы в книгах П. Громова⁷ и И. Машбиц-Верова⁸, а также замечания к теме С. Аверинцева⁹ и О. Дешарт¹⁰. Но многие важные аспекты темы еще даже не названы.

Говоря о символизме, трудно назвать двух других поэтов, чье творчество и столь близко, и столь далеко. Близко — во всем, что составляет в лирике не собственно лирику или внешние стороны художественной структуры (мировоззрение, его истоки, круг тем, основных «мифов» и символов и т. д.). Далеко — во всем, что создает непосредственно эмоциональную атмосферу поэзии и коренится в глубинных структурах текста. «Тяжеловесное убранство диковинных словес и тенета умозрительных абстракций»¹¹, наделенность образов «античной и ренессансной классики <...> такой подлинностью и убедительностью, какой явно недостает <...> слишком отвлеченному образу России»¹², — эти черты лирики Вяч. Иванова, казалось бы, не могли привлечь Блока, с его тягой к непосредственности, простоте самовыражения и рано развившимся чувством родины. И все же в определенные годы художественное становление Блока во многом шло «под знаком Иванова», а их мировоззренческая близость была определяющей.

Вяч. Иванов, как и Блок, хотя раньше его, испытал мощное воздействие идей и лирики Вл. Соловьева. ...Оба Соловьевым / Таинственно мы креще-

ны», — писал Иванов позже, определяя линии своей близости с Блоком¹³. Влияние это у обоих связано с платоническими основами мирозерцания (хотя интерес Блока к Платону в начале 1900-х гг. был более кратковременным, чем у Иванова, и скорее «лирическим», чем философским). «Исходная» (позже так или иначе преодолеваемая) модель мира у обоих близка платоновско-соловьевскому восприятию реального мира, который — «Только *отблеск*, только *тени* / От незримого очами»¹⁴. Ср.: «Чуть слежу, склонив колени <...> Ускользающие *тени* / *Суетливых дел мирских*, / Средь видений, сновидений, / *Голосов миров иных* (I, 106) и: ...*Жизнь* — витанье / *Тени* бледной / <...> В глубине ночных лагун / *Отблеск* бледный»¹⁵. Платонические истоки мироощущения Блока и Иванова хотя и отодвигались порой на второй план, затем снова начинали играть ведущую роль, обуславливая веру в объективно-идеальную природу мира и отрицание декадентского субъективизма. Ни Блок, ни Иванов не испытали, в отличие от Белого, глубоких воздействий неокантианского скептицизма и «методологизма», а субъективизм Ницше был воспринят Ивановым так своеобразно, что субъективизма в нем осталось меньше всего¹⁶. Обоим (Блоку — в эпоху «первого тома», Вяч. Иванову как поэту — по сути, всегда) была чужда и типичная для Белого, Сологуба и многих символистов «романтическая ирония»¹⁷. Блоку, как и Иванову (здесь, впрочем, сходство общее — «младосимволистское»), особенно близок утопический поворот «соловьевства», определивший эстетические предпочтения: отвержение «чистого искусства» и (для Блока лишь на время, для Иванова навсегда) веру в спасающую мир Красоту и «иератическую» миссию поэта. Много общего и в генезисе поэзии Блока и Иванова: в художественном претворении романтических традиций, начиная с Жуковского, европейских (особенно немецких) романтиков и пушкинского и лермонтовского наследия, в роли Тютчева, многогранном осмыслении творчества Достоевского и т. д. Объективное сходство отражено и в ранней лирике: «Кормчие звезды» (1903; большинство стихотворений написано в 1890-х гг.) и «Прозрачность» (1904), как и «Стихи о Прекрасной Даме» (1905), исполнены веры в «звезду» — объективный идеал прекрасного, противостоящий «тьме жизни». Ср.:

Все горы, за грядой гряда,
Все черный, старый лес.
Светлеет ночь. *Горит звезда*
В дали святой небес.
О, дольний мрак! О дольний лес!
<...>
И долго — крест нести...

и блоковское:

Нет конца лесным тропинкам.
Только встретить до *звезды*
Чуть заметные следы...

* Иванов Вяч. Прозрачность. М., 1904. С. 11. (Далее ссылки на это издание даются в тексте — П).

** Иванов Вяч. Кормчие звезды. Книга лирики. СПб., 1903. С. 13. (Далее ссылки на это издание даются в тексте — КЗ).

...Вот она — зажглась звезда!
 Нет конца лесным тропинкам (I, 124).

Идеал воплощен в природе (символистский пантеизм близок обоим) и в любви. В интимно-лирическом плане сборники особенно роднятся тем, что (в отличие, например, от «Золота в лазури» Белого)¹⁸ возникают как отображение непосредственного, живого чувства, реальных отношений, хотя и мистифицируемых.

Типологическая близость творчества породила интерес поэтов друг к другу. Правда, первые журнальные публикации стихотворений Блока не произвели на Иванова сильного впечатления¹⁹, а Блоку первые прочтенные стихи Иванова совсем не понравились (8 марта 1904 г. он писал: «Вяч. Иванов <...> бездарен» — VIII, 96). Но вскоре их отношения меняются.

В апреле 1904 г. Блок пишет на только что вышедшую вторую книгу стихов Вяч. Иванова «Прозрачность» рецензию, где оценка лирики Иванова довольно сдержанная, но скорее положительная. Хотя Блок видит в поэзии Иванова то, что ему чуждо («В книге заметна прежде всего работа, потом творчество»; «некоторые стихотворения отличаются чересчур филологической изысканностью» — V, 539), но отмечает и «кровь мыслей», «глубокое проникновение в стиль античной Греции», «необычайную краткость» и «воздушную образность» (V, 538—540).

В рецензии на «Стихи о Прекрасной Даме» (конец 1904 г.) Вяч. Иванов, вслед за Белым, подчеркивает преемственность Блока от Соловьева, выделяет символику любви и природы²⁰, высоко оценивает сборник — и «объективно» («Высшее требование, предъявленное поэзии Верлэном <...> исполнено: везде мелодия»²¹), и лично (в стихах веет «родною тоской»²²). Любопытно сочувственное выделение стихов о «повседневности» и подчеркивание их этического пафоса, не частое на страницах «Весов»: «И трагика жизни так истинна в восприятии поэта сострадавшего, и в восприятии поэта ужаснувшегося так ужасна дикая оргия чудовищных личин жизни»²³. Хотя рецензии Иванова не свойствен восхищенный тон статей Белого²⁴, она ближе к Белому, чем к скрыто недоброжелательному отзыву З. Гиппиус²⁵ и не высказанным печатно негативным оценкам Брюсова²⁶.

Совершенно в ином тоне, чем первая рецензия, написана статья Блока «Творчество Вячеслава Иванова» (начало 1905 г.). Блок высоко оценивает Иванова как лирика («самоценного», хотя и представляющего «трудности для понимания») и «теоретика символизма» (V, 7). В первой части, излагая (временами — почти дословно) содержание статьи Иванова «Поэт и чернь» (а отчасти и знаменитой «Эллинской религии страдающего бога»²⁷), Блок выделяет его концепцию мифа, идеалы народного искусства и «соборности». «Триада», в формах которой и Вяч. Иванов, и Блок мыслят историю искусства, такова. Первозданная, присущая архаическим культурам всенародная значимость мифа, отображавшая «соборность» племенного сознания, сменяется в эпоху, когда «род» не властен и наступило раздолье «вида» и «индивида», «расколом между „гением“ и „толпой“» (V, 8—9). «Поэты, покинувшие родную народную стихию» (V, 9), утратив целостность сознания, погрузившись в мир личности, «забыли» и миф. Но художественный образ-символ несет память об исконно народном бытии и духе: «Поэт, идущий

по пути символа, есть бессознательный орган народного воспоминания» (V, 10). Мир будущего, воссоединяющий индивидуума и народ, „гения“ и „толпу“, вновь придет к возрождению через символ всенародного мифа: «Поэт становится народным, „чернь“ — народом при свете всеобщего мифа» (V, 10). Мысли Вяч. Иванова оказались близки Блоку: он увидел в них оправдание символизма, даже символистской «уединенности», индивидуализма, — но оправдание не декадентское, а идеей «нового искусства» как пути к всенародной культуре будущего. Эстетическая утопия Иванова, вытекавшая из соловьевства, но выдержанная на языке предреволюционных надежд, захватила Блока. Важной стала для него и идея искусства как платоновского «анамнесиса».

Вторая часть статьи Блока подчеркивает связь поэзии Иванова с мечтой о всеобщем счастье — «золотом веке» и с тем «углублением к родникам поэзии» (V, 11), смысл которого разъяснен Ивановым-критиком. Анализируя первые сборники Иванова, Блок подчеркивает и даже преувеличивает мифопоэтичность их структуры²⁸, как бы торопя превращение символов в миф — целостную (с единым «сюжетом») картину становления мира. И «Кормчие звезды», и «Прозрачность» как стихотворные *сборники* традиционны. Символизм и ориентация на миф не складываются в них в *единый* «мифологический» нарратив — повествование о «пути мира» (как в «Стихах о Прекрасной Даме»). Блок же «вычитывает» из сборника единый миф о «пути» современного поэта «на свидание с <...> Музой своей»: пути, уводящего его «от берега» современности в даль, «к темным ключам народной символики», а затем — к «мировым Сумеркам», где в ужасе всеобщей разъединенности блещут «первые искры грядущего» (V, 12, 13, 15). «Кормчие звезды» ведут корабль поэта к Родине, к великой Прозрачности, за которой «открывается мир-целое» (V, 16). Такой поэтический сюжет, конечно, близок Вяч. Иванову, но в композиции его сборников он художественно не воплощен. Блок как бы показывает пути его воплощения.

В революционном 1905 г. состоялось знакомство Блока с Ивановым²⁹ В лирике Блока все чаще звучат «ивановские» темы, хотя первоначально они почти неотделимы от общесимволистских воздействий. Таково, например, восприятие революции как мощной и веселой стихии разрушения. Оно идет и от «Замкнутых» Брюсова, и от «Кочевников» Вяч. Иванова (П, с. 91), и от «Грядущих гуннов» Брюсова, где и эпиграф («Топчи их рай, Аттила!»), и реминисценции из «Кочевников»³⁰ подчеркивают общую линию символистского «анархического» бунтарства. Присуще оно и стихотворению Иванова «Скиф пляшет», с его пафосом «скифства» (столь важным для будущих символистов-«Скифов»), антиевропейским настроением и знаменитой строкой: «Хаос — волен! Хаос — прав!» (КЗ, с. 219; ср.: П, с. 115), и ряду других символистских произведений начала XX в. У Блока это ощущение революции отразилось и в лирике («Шли на приступ. Прямо в грудь...», январь 1905 г. отчасти — «Митинг», 10.X 1905 и др.), и в драме «Король на площади», где анархисты в первом действии предсказывают гибель города, цивилизации, изображенную в финале пьесы, и в восторженном гимне Бакунину (статья «Михаил Александрович Бакунин», 1906). Правда, эти настроения были актуальны для Блока именно как непосредственная реакция на революцию

и поэзию символистского «стихийничества». Поэтому они важны для Блока 1905—1906 гг. и исчерпываются ко времени оформления неопределенных, но пышно-декларативных догм «мистического анархизма» (1907). Блоку близок Иванов «Кочевников» и «дионисийских» статей 1905—1906 гг., а не соавтор Г. Чулкова³¹.

Воздействия Вяч. Иванова сливаются с брюсовскими и в изображении жизни как не знающей преград страсти (причем символика страсти, силы, героика гибели и образы революции на каком-то уровне осмысления объединялись). Но здесь «ивановское» постепенно выходит на первый план. Брюсовско-бальмонтское отождествление свободной страсти и безграничной свободы «я» с его открытым индивидуализмом было для Блока менее привлекательным, чем идеи «дионисийства». Как известно, Вяч. Иванов в своих весьма свободных интерпретациях Ницше³² рассматривает «дионисийские» начала жизни (дисгармония, страсть, страдание, разъятие, гибель) как одну из сторон бытия, без которой невозможны и гармония, радость, цельность, возрождение. «Бунт», революция — неизбежные свойства и этапы развития живой жизни. «Ваххическое» безумство у Вяч. Иванова ассоциируется с жертвенной гибелью (в отличие от Ницше, Дионис для Иванова — не противоположность, а ипостась Христа). Но это же «дионисийское» начало — бунт, «непрятие мира». Так возникает в сознании Блока Христос — не воплощение чистой духовности («верхней бездны» Мережковского), не непризнанный мессия «Золота в лазури» Белого и не образ чистой, детской веры и покорности (как было у друга Блока Евг. Иванова), а Христос — Дионис («Христос-Демон», скажет Блок в 1907 г.) — «сжигающий Христос» народных восстаний. Такой Христос, тесно связанный с творчеством и концепциями Вяч. Иванова, навсегда войдет в поэтический мир Блока. Начиная с этого времени исчезает предубеждение Блока против этики жертвы. Жертвенность и покорность теперь противопоставились. Христианские покорность, непротivление Блок не примет никогда. Но этика жертвы, «сораспятия» соединится с мыслями о пути интеллигенции к народу, заняв важное место в мирозерцании Блока.

В 1906 г. в лирике Блока появляется ряд мотивов, прямо восходящих к творчеству Иванова и связанных с «дионисийским» мироощущением. Это образы бытия как вечного кружения: Дионис у Вяч. Иванова «объят в круженье зыбком» (КЗ, с. 344), ср. у Блока: «Жизнь и смерть в круженье вечном» (II, 105) — образ, постоянно повторяющийся в блоковской лирике и публицистике тех лет (ср. статью «Безвременье», 1906). Это идущие от культа Диониса, но активизированные Ницше, а затем Вяч. Ивановым образы вина, хмеля, опьянения как связанные со страстью (для символистов — и с мятежом, гибелью); ср. «Виноградник Диониса», «Хмель» Иванова и стихотворения Блока «Шлейф, забрызганный звездами...», «Незнакомка» и др. Таков и символ страстей и мятежей — *огонь* (то губительный — «Сказка о петухе и старушке», то манящий — «Пожар»). Этот образ, усиливаясь восприятием реальных событий 1905—1906 гг. (поджоги помещичьих усадеб и др.) и позднейшими литературными влияниями (ср. рецензию Блока на «Пламя» П. Карпова), доживет до поэмы «Двенадцать». С кругом «дионисийской» символики у Вяч. Иванова связан образ *факела* («Пылайте, Факелы, /

Знамена вольныхх»), отразившийся в названии сборников «мистических анархистов» «Факелы». Он весьма значим и для Блока — в интимной лирике («Шлейф, забрызганный звездами...») и в драме «Балаганчик» («хор с факелами» — IV, 19; как известно, написание пьесы связано было с неосуществленным замыслом театра «Факелы»). В «Балаганчике» «факелы» ассоциируются с античностью — как у Иванова.

Среди «дионисийских» мотивов особенно важны связанные с разрывом, распятием, сгоранием на костре. Образы эти, как часто у символистов, полигенетичны: восходят одновременно к разным источникам, их «синтезируя». У Вяч. Иванова в них сочетаются признаки Диониса (растерзание: «Вновь разрыв, и иступленье, и растерзан Вахх! Эвой!» — II, с. 138), Христа («царь», идущий на распятие и гибель) и символы, восходящие к широко распространенной мифологии сгорающего царя (солнца)³³, но, возможно, связанные и с интересом к старообрядчеству (добровольное сгорание: «Царь, сжигающий богатый / Самоцветный свой венец» — Ca, с. 12³⁴). Сказанное проясняет стихотворение Блока «Угар» (октябрь 1906 г.), где разрозненные «дионисийские» мотивы объединяются в сюжет о царе-ребенке (ср. у Иванова: «Сердце *отрока* Загряя» — Ca, с. 19), идущем на костер и сгорающем:

Положи венок багряный
Из удушливых углей
В завитки его кудрей:
Пусть он грезит в час румяный,
Что на нем — *венец царей* (II, 112).

Здесь все — от мифа о сгорающем царе до отдельных образов («уголь», «кудри» и др.) — в русле «дионисийской» поэтической мифологии Вяч. Иванова, отраженной в его «солнечном цикле» 1905 г. и других произведениях эпохи революции. Опосредствованные отражения этого мифологизма — и в известном стихотворении 1906 г. «Сын и мать». Ср. его со стихотворением Иванова «Ночь» (цикл «*Suspiria*» из сб. КЗ), где встреча Ночи и Света — момент гибели (процитировано Блоком в статье об Иванове — V, 13). Ср. также «Передвечернею порою...» (1906) Блока и стихотворение Вяч. Иванова «Психея» (КЗ) и др.

Вяч. Иванов вводит в мир Блока образы, связанные с мифопоэтизмом Ницше. Поэтому «блоковский Ницше» чаще всего не автор «Так говорил Заратустра», а Ницше «Рождения трагедии из духа музыки». Конспект перевода этой книги Блок делает в разгар встреч с Ивановым (см.: З. к. 78—84)³⁵. Многие ее идеи, превращенные в «символы-категории» (Д. Максимов), навсегда станут важными для Блока («дух музыки», «трагедия» и др.).

Эти разнообразны воздействия наиболее интересны, конечно, в их *общем* значении для творчества Блока эпохи революции. «Дионисизм» 1905—1906 гг. отозвался в его наиболее революционных произведениях, придя на смену более спокойному, с оттенком либерализма, изображению революции в стихах 1904 г. («Поднимались из тьмы погребов...»). «Дионисизм» стал содержанием

* *Иванов Вяч.* Cog ardens. СПб., 1911. С. 25. Впервые — в альманахе «Факелы» (СПб., 1906). (Далее ссылки на это издание даются в тексте — Ca).

основного «символа-категории» блоковского миропонимания этих лет — «стихий»: он пронизывает «метельные» образы пейзажной и интимной лирики Блока 1905—1906 гг., оформляет поэтическую концепцию любви-страсти, помогает созданию нового женского образа — «дикой», страстной дочери народа («Прискакала дикой степью...» 1905 — II, 86; цикл «Файна», отчасти — драма «Песня Судьбы»). Отразилось — и во многом роковым образом — «дионисийское» представление о путях «жизнетворчества» и в самой жизни Блока — в его стремлении «разрушить» дом, семью. 24 февраля 1911 г. Блок записал в автобиографической канве поэмы «Возмездие»: герой поэмы «попал в общество людей, у которых не сходили с языка слова „революция“, „мятеж“, „анархия“, „безумие“ <...> Каждый „безумствовал“, каждый хотел разрушить семью, домашний очаг — свой вместе с чужим. Герой мой с головой ушел в эту сумасшедшую игру, в то неопределенно-бурное мирозерцание, которое смеялось над всем, полагая, что все понимает» (III, 460). Если бытовая сторона описанных событий ведет к театру Комиссаржевской — обстановке, где зарождалось чувство Блока к Н. Волоховой, то «неопределенно-бурное мирозерцание», толкавшее «разрушить» все, — это, конечно, «мистический анархизм» Вяч. Иванова.

Сквозь призму «метельных» настроений было Блоком осмыслено и его увлечение Н. Волоховой в конце 1906 — начале 1907 г. Цикл «Снежная маска» (29.XII 1906 — 13.I 1907) сам Блок (еще до его написания!) ощущал как «дионисийский»; 21 декабря 1906 г. он полушутя пишет: ...может быть, скоро придет этот новый свежий мой цикл. И Александр Блок — к Дионису» (З. к. 86). «Снежная маска» — действительно, произведение, полностью находящееся в мире «дионисийских» образов (в их трактовке Вяч. Ивановым). Не случайно первая запись Блока о цикле — замечания по его поводу Вяч. Иванова (см. З. к. 92). «Снежная маска» отразила и воздействие миропонимания Иванова в целом (жертвенное отношение «я» к миру), и интонации, метрику, символы «солнечного цикла». Но глубокая оригинальность видения мира, непосредственность восприятий так преобразили эти влияния, подчинив их поэтической манере Блока, что опознать их порой нелегко.

«Снежная маска» разительно отличается от «Нечаянной радости»: порой кажется, что Блок здесь дальше от «реальности», чем во втором своем сборнике. Сравнительно четкие контуры явлений, стремление к показу объективного мира сменяются в «Снежной маске» стремительностью «круженья», в которой границы явлений размываются и в конечном счете исчезает отделенность «я» от мира. Картинам сложного, алогичного, «оксюморонного» мира соответствует сложная «вязь» метафор, делающая цикл «загадочным»³⁶. Но художественный метод «Снежной маски» лишь внешне напоминает импрессионизм «старших» символистов. Мир «Снежной маски» бесконечно сложен, его части сплетены так тесно, что порой их грани неразличимы, но мир этот целен (как и тот, который Блок разглядел в «Кормчих звездах»). Поэтому символизм блоковских образов, расшатанный в «Нечаянной радости», вновь выступает на первый план, а единство цикла еще заметнее, чем в «Стихах о Прекрасной Даме» (не случайно Блок в первом издании назвал «Снежную маску» поэмой). Блок теперь поэтически осознанно идет «тропой символа к мифу».

Миф здесь, конечно, иной, чем в «Стихах о Прекрасной Даме». Его «субстанция» уже не представляется гармоничной, «недвижной», вечной. Навязанное юношеским увлечением Блока Платоном и элсатами представление о неизменной природе бытия (воспринятое и через Вл. Соловьева) сменяется «гераклитовской» картиной «текущего» мира. В мире «снегов» вечны лишь перемены, «круженье». Мир этот — исступленно-«дионисийский», страстный, противоречивый, губительный. Его воплощение (по-прежнему женственное) — не «небесный», а «дионисийский» и демонический образ — «ночной», освещаемый лишь адским пламенем «огня» и «злых очей» (II, 229). В женском образе «Снежной маски» ощутимы контуры знаменитой «Менады» Вяч. Иванова, — не случайно стихотворение «Ее песни» воспроизводит ритмы «Менады»:

Рукавом моих метелей
Задую.
Серебром моих веселий
Оглушу... (II, 220)

Дико вскрикнула менада,
Словно лань... (Са, с. 7—8)³⁷

Лирический сюжет «Снежной маски» реализует миф о страсти, страдании и гибели лирического «я» как о растворении личного в мировой субстанции. Герой сгорает «на снежном костре» ледяной страсти, и пепел его развеивается по бескрайним равнинам; *сгорание* — одновременно и *распятие*:

И взвился костер высокий
Над распятым на кресте (II, 252—253); —

ср. образную и метрическую структуру «Завета солнца» Иванова:

Помазуемый в цари!
Уподобься мне в распятье,
Распрости свое объятье
И гори, гори, гори! (Са, с. 15)

Общему сходству замыслов соответствуют обильные реминисценции из Иванова: «круженье», образы змей, неожиданная для Блока 1907 г. активизация «античных» образов (Медуза, амур и др.) или типичного для Иванова словообразования («тяжелозмейных») — и близкие более ранним стихам Иванова мотивы ночного моря:

Над мысом почивает мрак (II, 224)
За мысом занялася мгла (КЗ, с. 143)³⁸ —

или: «Ладьи ночные пролетели» (там же; ср.: «Куда влечет / Ладью за ладьей / Из мрака волн...» — КЗ, с. 146—147) и т. д. и т. п. Во многом объединяет блоковский цикл с лирикой В. Иванова и «пушкинское» (идущее от «Бесов») ощущение хореической «мелодии» как стихийной музыки вихрей и страстей:

Слушай: пасмурные кони
Топчут звездные пределы (II, 246)

Знаю — то морские кони
Потрясают берега (КЗ, с. 151)³⁹.

Много в цикле и прямых цитат, например важный для «Снежной маски» образ «солнца сердца» (II, 218; ср. у Иванова: «*Солнце-сердце солнц-сердец*» — *Ca*, с. 12) — «*cor ardens*» во всем многообразии символики⁴⁰. По той же модели («солнце-сердце») создает Блок и звуковую метафору «на костре» — «на кресте».

«Ивановское» начало в цикле выступает и как обращение к Данте. О структуре «сферического» пространства «Снежной маски» и ее связи с *inferno* мне уже приходилось писать. Но дантовский образ Царя *inferno*, «закованного в лед», у Блока, как у Иванова, соединяется с демоническим образом «спящей возлюбленной» (мифом о Спящей красавице); у Блока: «зов закованной в снега» (II, 214), у Вяч. Иванова: «Спит царица на престоле в покрывале ледяном» (КЗ, с. 164)⁴¹.

Но «Снежная маска» — не подражание, а один из самых оригинальных блоковских циклов. Поэтика его органичнее спаяна с идеей мира-стихии, страсти, чем у Вяч. Иванова с его холодноватой «филологичностью» и «классическими» интонациями стиха. Существенно и восприятие Блоком своего «дионисийства» как «северного». Блок за несколько дней до «Снежной маски» сделал набросок драмы «Дионис Гиперборейский». В этом незавершенном отрывке «гиперборейское» («северное») не играет еще главной роли — зато оно станет основным в «Снежной маске». «Южному» (антично-средиземноморскому) миру «дионисийской» лирики Иванова Блок противопоставил «северный», отобразивший реальные детали окружавшей поэта действительности (пейзажи зимы 1906/07 г.)⁴². Северный колорит стал символическим, связался с образом «родины суровой» (II, 263), а сюжет оказался «мифом» о растворении «я» в просторах «равнины снеговой» (II, 253). В свете «дионисийского» мифопоэтизма такая смерть — неизбежная ступень к грядущему возрождению: страстные менады «бога с богом разлучили, растерзали вечный лик», но «*вновь из волн поработанных красным солнцем встанет он*» (II, с. 138). «Разметенный» пепел жертвенного героя — семена его грядущего воскресения во плоти Родины⁴⁵. Так один из путей, идущих от Вяч. Иванова, привел Блока к России.

В дальнейшем, однако, тема Родины у Блока связалась с более историческими решениями. «Снежная маска» — «пик» близости Блока к Вяч. Иванову. С весны 1907 г. начинается преодоление Блоком «мистического анархизма», предопределившее будущие расхождения поэтов.

Переписка [Блока] с В. Я. Брюсовым

(1903—1919)

Многолетняя переписка Блока и Брюсова — важный памятник символистского эпистолярного наследия. В ней нет, правда, напряженного биения мысли, ярких эмоций, откровенности, «эзотеризма» языка, характеризующих переписку Блока и Белого¹. Нет в ней и принципиальных высказываний на философские, художественные или общественно-политические темы и исповедального тона, типичного, по всей вероятности, для частично утраченной и восстанавливаемой по письмам З. Гиппиус переписки Блока с Мережковскими². Нет здесь и сердечности дружеских интонаций писем Блока к С. Соловьеву, Г. Чулкову³, Евг. Иванову⁴ и др. Однако переписка Блока и Брюсова — это не простое собрание разрозненных обращений одного из поэтов к другому и ответов адресата. Это именно переписка, диалог ведущих художников русского символизма. В ней есть своя тема, свой стиль. Она занимает свое, четко определенное место: в ней отразились многие интересные факты деловой истории русского символизма — истории его журналов, сборников, авторских изданий, его реализованных и нереализованных планов. Вместе с тем за деловым тоном сквозит и многое иное, отражающее сближения и — чаще — отталкивания двух столь разных художников, их столь различную общественную, поэтическую и человеческую сущность.

Брюсов не был первым из русских символистов, с которым перекрестился творческий и духовный путь Блока. В 1900—1902 гг. Блок пережил глубокий интерес к творчеству Д. С. Мережковского и З. Н. Гиппиус, в 1902 г. познакомился с ними, вступил в «мистическую» переписку с З. Гиппиус, стал посетителем собраний на квартире Мережковских и в «Новом пути» — и постепенно начал разочаровываться в доктринах, творчестве и личностях З. Гиппиус и Мережковского. К лету 1905 г. эти отношения временно прервались⁵.

1903 год в значительной мере прошел «под знаком Белого». Начало переписки, знакомство в Москве в 1904 г., общность мистико-утопических и эсхатологических чаяний⁶, близость художественных поисков — все это широко отразилось в настроениях, мыслях и творчестве Блока. Однако уже к 1904 г. и эти настроения переживают известный (на «поверхности» отношений почти незаметный) спад, завершившийся временным расхождением в 1905 г. и бурными событиями 1906 и 1907 гг.⁷

Начало спада увлеченности Блока мистикой московских «аргонавтов» не случайно совпало с ростом его интереса к творчеству Брюсова.

Отношение Блока к Брюсову также пережило именно в 1904—1906 гг. подъем, апогей и известный спад, с тем, однако, отличием, что здесь не было никакой «симметрии» взаимных оценок. Брюсов, первоначально отнесшийся к Блоку довольно холодно, примет его творчество позже, в 1907 г.

Тема «Блок и Брюсов» изучалась главным образом при анализе их переписки⁸, а также восторженных отзывов Блока о сборнике «Urbi et orbi».

Представляется важным отметить ряд моментов, связанных с творчеством Блока, с его эволюцией, а также со сложным «узором» истории их взаимоотношений, определявшимся перекрещиванием двух самобытных и во многом даже противоположных путей.

Брюсову в начале 1900-х гг., по всей вероятности, ранние произведения Блока не казались значительными. «Мистическая устремленность молодого Блока не нравилась Брюсову», — справедливо замечает Д. Е. Максимов⁹

Но дело не только в этом. Содержательная сторона произведений, вообще, интересовала Брюсова во вторую очередь, или, по крайней мере, ее значительность представлялась Брюсову одной из функций формального новаторства: чем новей «прием», тем любопытней воплощенная в нем идея. Кроме того, мистический порыв «Стихов о Прекрасной Даме» представлял направление символизма хотя и внутренне чуждое Брюсову, но все же — как один из потоков «нового искусства» — им принимавшееся. Так, Брюсов чрезвычайно высоко ценил ум и талант Андрея Белого — автора «Симфоний» и «Золота в лазури».

Решающую роль в отношении Брюсова к Блоку сыграло, думается, кардинальное отличие их творческой направленности. Блок всегда стремится к предельно адекватному выражению чувства и мысли, Брюсов — к поискам новых «средств художественной выразительности», к обновлению искусства. Блок, внутри каждого периода своего творчества, напряженно вглядывается в открывающиеся ему «миры», углубляет свое знание о них, Брюсов (как показал в двух монографиях о нем Д. Е. Максимов) либо стремительно меняет темы и точки зрения на мир, либо пытается обновить свою картину мира новизной «приема». Не случайно и в лирике Блока наиболее яркое новаторство скрыто в поэтической семантике, в создании оригинальной системы символов, самобытной картины мира. Музыка блоковского стиха, ее сложная звуковая, грамматическая, интонационно-синтаксическая организация, метрическое новаторство и т. д. — все это ощущается Блоком как поиск предельно точных поэтических смыслов. Для Брюсова же новизна отображаемой мысли и чувства — безусловный, но побочный результат поисков нового. Лирика Блока — художественная вершина «органической», интуитивной устремленности русского символизма, а творчество Брюсова — символистского рационализированного новаторства. Разумеется, в силу неразрывной связи содержания и выражения в искусстве, новаторство Блока неизбежно вело и к реформам поэтического языка, а брюсовское — к идейному обогащению русской поэзии. Но и по субъективной устремленности, и по художественному воплощению их творчество резко различно.

Неудивительно, что глубокая художественная оригинальность «Стихов о Прекрасной Даме», скрытая в строении образа-символа и в композиции сборника-«мифа», но не нуждавшаяся во внешнем подчеркивании «новаторства» (резкой оригинальности лексики или грамматических структур, размеров, рифмы и т. д.), видимо, просто не была замечена Брюсовым. «Золото в лазури» Белого, с ярко специфической лексикой и словообразованием, с новаторской поэтической графикой и т. д., по всей вероятности, казалось Брюсову гораздо более художественно значительным произведением: по крайней мере, в своей дневниковой записи этой поры он сразу исключил Белого

из числа «мелких» молодых поэтов, назвав «интереснейшим человеком в России», а Блока упомянул лишь как наиболее заметного в большой группе начинающих¹⁰.

О низкой оценке поэзии Блока свидетельствует не только самое раннее брюсовское: «Он из мира Соловьевых. Он не поэт».

Один из самых характерных фактов отношения Брюсова к Блоку в начале 1900-х гг. — странная история с исчезновением ранней подборки стихов Блока, посланной для альманаха «Северные цветы», — история, в брюсовскую версию которой полностью поверил не только Блок, но и исследователи его творчества...

Брюсов довольно резко характеризует манеру и масштаб дарования Блока и позже, в 1905 г., после выхода «Стихов о Прекрасной Даме». Противопоставляя Блока Белому, Брюсов пишет: «Александр Блок <...> принадлежит к числу тех художников, которые как-то сразу обретают себя, с первых же произведений обличают все <...> чего могут достигнуть. Блок бесспорно маленький *maître* в нашей поэзии; он создал свою манеру письма, у которой нашлись даже свои подражатели (в иных вещах Леонид Семенов). Но все новое, что пишет Блок, в лучшем случае развивает его ранние произведения. Как <...> Борисов-Мусатов, Блок <...> списывает сам у себя, повторяет раз удавшиеся приемы, раз найденные образы. Хотелось бы ошибиться <...> верить, что Блоку <...> еще суждены новые откровения, новые пути»¹¹. Приведенный отзыв любопытен не только явно недоброжелательным тоном и полностью несправедливыми «пророчествами» о дальнейшем пути Блока. Не поняв художественного смысла изображаемого, Брюсов, однако, очень точно увидел именно те черты блоковского творчества, которые составят специфику его символизма: цельность его лирики как своеобразного единого текста, верность определенному кругу настроений, обилие «сквозных» образов, автоцитацию (небрежно названную «списыванием у себя»). Весьма характерно этим отзывом подчеркнулось блоковское стремление к углубленному проникновению в «единую» сущность бытия и брюсовская экспансия во все новые темы и «приемы».

Более известна полемика Брюсова с Андреем Белым о значении блоковской поэзии. На восторженную оценку Блока в статье «Апокалипсис в русской поэзии»¹² Брюсов откликается «открытым письмом Андрею Белому» — «В защиту от одной похвалы», где недоумевает, как Белый «мог <...> пропустить имена Кольцова, Баратынского, А. Майкова, Я. Полонского <...> К. Бальмонта»¹³, утверждает, что выбор «лучших поэтов» у Белого основан только на «личном вкусе»¹⁴, и поучает критика-младосимволиста: «Ты расцениваешь поэтов по тому, как они относятся к „Жене, облеченной в Солнце“ Критики 60-х годов оценивали поэтов по их отношению к прогрессивным идеям своего времени. Те выкидывали из своей схемы Фета, ты — Бальмонта. Право, разница небольшая. Оба метода подают друг другу руки»¹⁵. Это очень важное для позиции Брюсова высказывание обнажает его идеалы самооценности искусства и первостепенной важности эстетической критики. Брюсовское заключение статьи Брюсова: «Предпочитаю быть исключенным из представителей современной поэзии, вместе с Бальмонтом, чем числиться среди них с одним Блоком»¹⁶ — имеет две стороны. «Открытое письмо» оказывается одним из

многочисленных эпизодов борьбы «чистого» эстетизма («декадентства») с младосимволистской эстетизированной мистикой. Но из нее, безусловно, вычитывается и весьма сдержанная оценка Блока. Кстати, в этом же номере «Весов» Брюсов (возможно, под влиянием рассмотренной полемики с Белым) дает и прямую оценку Блока, более резкую, чем в рецензии на альманах «Гриф»: Блок назван здесь в числе «второстепенных поэтов» (которые умеют, впрочем, «писать безукоризненно красивые стихи») ¹⁷ Сравнение Блока с С. Маковским и А. Кондратьевым здесь полемически противопоставлено восторженным сближениям Блока с Лермонтовым, Тютчевым и другими в статье Андрея Белого. Сдержанное отношение Брюсова к Блоку проявилось и в том, что он сам не откликнулся на один из первых символистских сборников начала XX в., а заказал рецензию в «Весь» на «Стихи о Прекрасной Даме» Вяч. Иванову. Из письма Иванова от 26 (13) ноября 1904 г. мы узнаем не только о его любви к блоковской поэзии: «Блока неожиданно полюбил <...> Даже стыдно мне стало, что прежде, чем я увидел его вещи во всей их совокупности, я сомневался и в его самобытности, и в его непосредственности; мне они казались деланными и навеянными» ¹⁸, но и о прежней недооценке «Стихов». Не исключено, что первоначальное мнение Вяч. Иванова было известно Брюсову, когда он заказывал ему рецензию для «Весов»...

Однако было бы совершенно неправильным предположить, что оценка поэзии Блока Брюсовым была однолинейно негативной. Этому полностью противоречат высказывания о блоковском творчестве в письмах Брюсова: «Я высоко ценю Вас как поэта»; «Ждем от Вас (для «Весов». — З. М.) таких же коротких и попадающих прямо в цель рецензий, какие Вы печатали в „Новом пути“» (письмо от 6 декабря 1903 г.); «Примите мою благодарность за присланную Вами мне книгу стихов. Читаю ее с тем редким чувством, какое испытываешь, читая „настоящие“ стихи. Верьте, что во мне Вы имеете читателя, какого каждый автор желал бы иметь: старающегося угадать недосказанное, от слов перейти к тому, что за ними, к душе поэта и ко всей бесконечности, которая за этой душой» (осень 1904 г.) и т. д. Не следует думать, что это лишь ни к чему не обязывающие или «подбадривающие» комплименты (хотя ободряющие интонации тут чувствуются): помещая весьма хвалебную рецензию Вяч. Иванова в «своих» «Весах», Брюсов в какой-то степени публично солидаризировался с его оценкой, столь отличной от своей собственной.

Рецензия Брюсова в «Athenaeum'e» также выдержана в позитивных тонах. Психологическая разгадка этих противоречий, по-видимому, не очень сложна: Брюсов, субъективно не воспринимая блоковскую поэзию, ощущал возможность и совсем иных ее оценок (таких, как у Белого и Вяч. Иванова). В этом случае позиция «вождя нового искусства», безусловно, диктовала тактику привлечения Блока к сотрудничеству в «Весах» и в других близких Брюсову изданиях. Но такая тактика имела и другие причины: она входила в «жизнетворческий» стиль поведения «мага», в равной мере и любящего «все гавани», и ничем не дорожащего. О подобной двойственности в отношении к нему молодой Блок, выросший в «старинной» дворянско-интеллигентной атмосфере «бекетовского дома», скорее всего, пока просто не догадывался.

В дальнейшем брюсовский вариант «жизнетворчества» станет для Блока наиболее неприемлемым.

Отношение молодого Блока к Брюсову выявляет важное свойство характера Блока, о котором писали и современники, и исследователи: его оценки Брюсова — поэта, критика и человека абсолютно «объективны» и никак не связаны с брюсовским отношением к Блоку. Стремление найти идеал в «чужом» оборачивалось у Блока удивительной способностью смотреть на свое творчество отчужденно, спокойно выслушивать мнения любой резкости. Поэтому ни прямые несправедливости брюсовских рецензий, ни принципиальное различие их позиций внутри символизма, ни довольно скоро понятая Блоком человеческая чуждость ему «мага» не помешали Блоку непосредственно и открыто отдаться впечатлениям от глубоко его поразившей брюсовской лирики.

Брюсов стал для Блока, как сказано в дарственной надписи на экземпляре «Стихов о Прекрасной Даме», не только «законодателем русского стиха», но и — что для него гораздо важнее — «кормщиком» и «путеводной звездой» русского символизма. Он считает Брюсова лучшим поэтом эпохи. Брюсов, пишет Блок Андрею Белому 9 января 1903 г., «поет уже так, что кажется иногда, что „решается судьба“»¹⁹ В широко известных отзывах на «*Urbi et orbi*» (в письмах С. Соловьеву, А. Белому, самому Брюсову конца 1903—1904 г.) Блок восторженно пишет о брюсовском сборнике: «Книга совсем тянет, жалит, ласкает, обвивает. Внешность, содержание — *ряд небывалых откровений, озарений почти гениальных*» (А. Белому от 20 ноября 1903 г. — VIII, 69); «Каждый вечер я читаю „*Urbi et orbi*“ <...> У меня в голове груды стихов, но *этих я никогда не предполагал возможными* <...> Быть рядом с Вами я не надеюсь никогда. То, что Вам известно, не знаю, доступно ли кому-нибудь еще и скоро ли будет доступно» (В. Я. Брюсову от 26 ноября — VIII, 72); «Читать его [Брюсова] стихи вслух в последнее время для меня крайне затруднительно, вследствие горловых спазм. Приблизительно как при чтении пушкинского „Ариона“ или „Ненастный день потух“ <...> На языке до сих пор Брюсов» (С. М. Соловьеву от 1—6 декабря — VIII, 73); «„*Urbi et orbi*“ все еще лишает меня возможности писать вполне собственные стихи» (В. Я. Брюсову от 23 февраля 1904 г. — VIII, 89); «...Брюсов теперь первый в России поэт <...> „*Urbi et orbi*“ <...> — крупнейшее литературное явление в последние годы <...> ...Старого декадентства, по-моему, нет и следа... Иные стихи лягут алмазами в короны царей» (А. В. Гиппиусу от 23 февраля 1904 г. — VIII, 90); «Я совершенно не могу надеяться вырасти до Брюсова, даже теперешнего. А что будет его *будущая книга!* Буду ждать с восхищением и надеждой» (С. М. Соловьеву от 8 марта 1904 г. — VIII, 96). Влияния Брюсова на свое творчество Блок обнаруживает постоянно и все время говорит о них — то всерьез: «Вы давно влияете на меня Вашими книгами (не исключая „*Chefs d'oeuvre*“ и „*Me eum esse*“»)» (В. Я. Брюсову от 13 декабря 1903 г. — VIII, 76—77), то иронически: «От моего имени остается разве окончание: *ок* (В. Я. Бр... — ок!)» (Белому от 16 мая 1904 г. — VIII, 101); ср. в более позднем — 1905 г. — шуточном оглавлении журнала «Новый путь»: «*Александр Блок. „Приходи путем знакомым...“* (из Valer. Brussow)» — VII, 441). Столь же чутко он и к «брюсовским» мотивам и интонациям в

творчестве С. Соловьева и Белого. Сравним в письме С. Соловьеву: «Можно ли писать: „Мальчик на горку уж ввез сани с обмерзлой веревкой“ Ведь это уже написано в „Urbi et orbi“» (VIII, 73; имеются в виду строки из стихотворения Брюсова «Мальчик»:

...Мальчик-вожатый из сил выбивается,
Бочку на горку не втащит никак и т. д.)²⁰ —

Андрею Белому: «В стихах — лучшие строки —

На руках и я носил
Золотые кольца.

А вообще — сочинение если не Валерия Яковлевича, то по крайней мере — Валерия Николаевича Бугаева» (VIII, 101; имеется в виду отражение в стихотворении Белого «Попрошайка» интонаций и мотивов из раздела «Песни» в «Urbi et orbi»).

Только к лету 1904 г. поток восторженных высказываний Блока о творчестве Брюсова несколько ослабевает, а 21 октября он подводит итоги: «Год минул как раз с тех пор, как „Urbi et orbi“ начало нас всех раздирать пополам. Но половинки понемногу склеиваются, раны заживают, хочешь другого» (VIII, 109). Однако и в это время в письме к отцу (29 октября) Блок называет Брюсова своим учителем (VIII, 111).

В чем причины больше года длившейся «заvroженности» Блока сборником «Urbi et orbi»? На этот вопрос по-своему отвечает первая из двух его рецензий, предназначавшаяся для «Весов», но не опубликованная Брюсовым по тактическим соображениям (см. VI, 771). Эта восторженная рецензия — одна из трудно «дешифруемых» блоковских статей, целиком написанных не только в импрессионистическом ключе «искусства об искусстве», но и «эзотерическим языком» для посвященных, где к тому же многое нарочито «табуировано» (ибо сам сборник Брюсова для Блока — «тайна»: «Кто-то светлый <...> зарыл клад на неизвестном месте <...> Мы срываем цветы. Который из них возник над кладом? Они молчат в красоте одиночества» (V, 533). Блок отмечает удивительную целостность сборника, новизну его — и в русской поэзии, и в творчестве Брюсова («сделан какой-то шаг» — V, 533), самостоятельность и единственность брюсовского замысла («что-то начатое должно быть окончено мной без участия других» — V, 533) и вместе с тем его идейную направленность (это «воинствующая» книга, «она воинствует среди прочих» — V, 532). В чем же проявлены эти черты сборника? Ответ дан лишь намеками и зачастую в форме отрицательной. Сборник, считает Блок, не декадентский («На взгляд объективный, непредубежденный, „декадентства“ нет и следа» — V, 534; ср. выше письмо А. В. Гиппиусу), и вообще, «всякое направление беспомощно меркнет в красках книги» (там же; это одно из первых высказываний Блока о том, что лучшие произведения символистов перерастают рамки литературного направления). Существенно постоянно мелькающее у Блока в 1903—1904 гг. сопоставление Брюсова с Пушкиным²¹ В рецензии оно имеет смысл указания на подобное пушкинскому новаторство Брюсова — введение в поэзию «прозаических» мотивов из реальной действительности, «прозаизацию» стиха: ...когда у Пушкина „жук жужжал“ — критик, как известно, радовался появлению этого нового лица.

Теперь пищу для такой „радости“ может дать русский „vers libre“ или упоминание о предметах столь мало „возвышенных“, каковы конки и поезда» (V, 534). О влиянии урбанизма Брюсова на Блока упоминалось в исследовательской литературе (ср. о значении для «Андрея Белого и особенно Блока» «поэтического открытия „страшного мира“ и „мифологизации“ городского быта»²². Но важно то, что брюсовский город для Блока был далеко не только поэтически новой темой. Ошеломило его прежде всего то, что с городской темой в современное искусство вошли *жизнь, реальная действительность, современность и история*. «Конки» и «асфальтовые существительные» (VIII, 101) для Блока 1903 г. — знаки этого мира реальности, его символы, но это символы живого, зримого, осязаемого, и именно их Блок «никогда не предполагал возможными».

Важнейшие признаки реального мира в «Urbi et orbi», по Блоку, — многообразие, движение, динамизм («пестротонное начало» книги — «стимул ее переливчатого движения» — V, 533), глубинная страстность («затихший вулкан не спокоен в своих недрах» — V, 532), отражающаяся в «пламени распри» (V, 534). Но реальность современной городской жизни дана не только «под знаком боя», «кинжальной» мести, братоубийственной борьбы (там же). Город Брюсова, по Блоку, не только «страшный мир». За звуками боя, быть может, стоит брюсовский «ангел», и брат когда-нибудь «бросится на грудь пораженного брата», а «*струнный бич*» искусства укротит «диких зверей» (V, 534, 532).

Эту возможность просветления сегодняшнего, злого мира города Блок подчеркивает заключительной цитатой из Белого, также увидевшего в черном «маге» пророка грядущего света («Застывший маг <...> / Пророк безвременной весны» — V, 534).

Более детально и «логично» это истолкование сборника отразилось во второй рецензии Блока на «Urbi et orbi» (начало мая 1904 г.). Здесь находим наряду с прежними и новые мысли (о построении сборника по законам «математической формулы»; о господствующих настроениях «воли к жизни», о «трагедии целомудрия и сладострастия» как важнейшей брюсовской теме — V, 541, 542 и др.). В центре рецензии, однако, утверждение «соприкосновения идей Брюсова с центральной идеей стихов Владимира Соловьева» (V, 542). Это сродство Блок находит и в обращении к земле — «искони матери и владычице всякого цветения», и в эсхатологических чаяниях «нового мира», и в «одной и той же мечте о неведомой царице» — «Деве Радужных Ворот» (V, 542, 543).

Блок, конечно, преувеличивает влияние на Брюсова соловьевской поэзии (например, он как бы не замечает пока брюсовского субъективизма, «протезизма»²³. Особенно интересно постоянное стремление Блока противопоставить «соловьевство» Брюсова «изменам» Мережковских: «Отношение Брюсова к Вл. Соловьеву — *положительное*, а Мережковского — вполне отрицательное», — писал он 8 марта 1904 г. С. Соловьеву (VIII, 95). Еще любопытнее, что очень друг другу близкие идеи «реабилитации плоти» в схоластических рассуждениях Мережковского кажутся Блоку «антихристовыми», а в творчестве Брюсова — светлыми, «соловьевскими». Блок ощущает холодность Мережковского ко всему «эмпирически» данному, живому — и жадное любо-

пытство Брюсова к жизни. Пока что Блок видит в этой особенности брюсовского творчества «соловьевскую» веру в возможность «просветления» земного бытия, его слияния с духовным началом мира. Но одновременно у Блока растет и более непосредственное восприятие «земных» начал поэзии Брюсова: Блок видит в ней поэзию конкретного, чувственно осязаемого, непосредственно данного, устремленность к «роднику кипучей жизни и труда» (V, 544). Так живо ранний Блок воспринимал лишь природу и «лирический» мир своих внутренних устремлений. Брюсов открыл для него живые «миры» города, истории, научил «ценить» жизнь во всех ее стихийных проявлениях. Это был важнейший стимул к дальнейшей эволюции Блока-поэта. Особенно заметен он в блоковской лирике конца 1903—1904 г.

Правда, брюсовские воздействия осязательны в творчестве Блока и в 1902 — начале 1903 г., еще до выхода «Urbi et orbi», и навеяны главным образом сборником «Tertia vigilia» (1900), а также стихотворениями, публиковавшимися в альманахе «Северные цветы»²⁴, в журнале «Новый путь» и др. Первое стихотворение, где Блоком прямо отмечено присутствие «брюсовского» начала, — это «Подраж<ание> Вал. Брюсову» — «Ты простерла белые руки... (июль 1902 г.). В нем легко выделить то, что сам Блок считал «брюсовским»: тему, отнесенную к реальности, неизбежный мотив земного зла, извращенности — страсти, приведшей к преступлению:

Дышу — и думаю радостный:
«В этом теле я видел дрожь».
И трепет объемлет сладостный,
На полу — окровавленный нож (I, 513), —

намек на сюжетность, повествование. Знаком «брюсовского начала» оказывается и тонический стих (трехударный дольник, впоследствии, как известно, канонизированный Блоком, но ранее введенный Брюсовым и З. Гиппиус). По отдельности эти приметы «брюсовского» стиля встречались и раньше. Так, к дольникам, ассоциирующимся с «прозаизацией» стиха, Блок обращается уже в 1901 г. («Мы, два старца, бредем одинокие... — 29 декабря 1901 г. и ряд других), мотив страсти — убийства находим в стихотворении «Двойнику» (27 декабря 1901 г.) и т. д., однако в этих случаях «брюсовское начало» вряд ли еще существовало в сознании Блока как целостное и *неповторимо-индивидуальное* («Двойнику», что особенно видно по записи в дневнике — VII, 19, ориентировано на традицию Достоевского; дольники могли быть и «гиппиусовскими» и т. д.). Наличие подобных примеров в лирике 1901 г. свидетельствует лишь о том, что собственный путь Блока вел его к тому же, что он вскоре найдет в «Tertia vigilia» и особенно в «Urbi et orbi».

С осени 1902 г. (примерно с середины октября) резко возрастает число текстов, соединяющих «реальные» описания, мотивы смерти (самоубийства), повествовательность (или — чаще — намек на сюжетное действие), дольник («Ушел он, скрылся в ночь...» — I, 229; «Его встречали повсюду...» — I, 235; «Мне страшно с Тобой встречаться...» — I, 237 и др.) — все разрозненные приметы «подражания Брюсову», сочетающиеся, однако, с необязательной для Брюсова, но типично блоковской лиричностью (и непременно присутствием лирического «я»). Но 17 ноября 1902 г. Блок пишет стихотворение

«Жрец», вновь прямо ориентированное на стилизованные баллады Брюсова (более всего — на «Жреца Изида» из «*Tertia vigilia*», но и на более широкий круг текстов). Эта прямая обращенность к балладе интересна потому, что сравнительно редка для Блока (Д. Е. Максимов, например, вообще считает, что Блок прошел мимо этой линии брюсовской поэзии²⁵), но очень важна: в прямом или — чаще — преобразованном виде, в виде свернутых знаков, намеков, брюсовская «балладная» тематика и сюжетность войдут в позднейшее блоковское творчество, эпохи «Нечаянной радости», чуждое первой наивной подражательности.

«*Urbi et orbi*» Блок читает между 16 и 20 ноября 1903 г. (см. VIII, 73); 20 ноября он уже пишет об этом сборнике Белому. 24 ноября — в разгар бурного увлечения Брюсовым — Блок создает «Фабрику» — первое стихотворение, где «брюсовское» выступает не как объект подражания, а претворяется в новую для поэта, но органически блоковскую тему.

Современное, городское у Блока — и именно после «*Urbi et orbi*» — начинает связываться не столько с эстетизацией зла, сколько с эмоциями сострадания (ср. стихотворение Брюсова «Мальчик», несколько раз — и в рецензии, и в письмах — упомянутое Блоком). От «Фабрики» к стихотворению «Из газет» (27 декабря) видно, что именно гуманный и социальный поворот темы современности становится все более значимым для Блока.

Лирика Блока 1904 г. (а отчасти и 1905 г. и позже) еще несет прямые следы поэтических впечатлений от «*Urbi et orbi*». Особенно заметно это в стихотворениях, которые во втором блоковском сборнике («Нечаянная радость») войдут в разделы «Магическое» и «Перстень-страданье», а позже, во «втором томе» «трилогии лирики», — в циклы «Разные стихотворения» и «Город». Здесь постоянно мелькают реминисценции из Брюсова. Ср.:

В синеве плывет весна²⁶ —

из стихотворения «У земли», процитированного Блоком во второй рецензии на «*Urbi et orbi*» (V, 542), — и строку из блоковской «Легенды» (1905):

Весна плыла высоко в синеве (II, 167); —

брюсовское:

Рыдать на раздолии нив²⁷ —

и блоковское:

Над печалью нив твоих заплачу (II, 75) и т. д.

Однако теперь речь идет уже не о переключке отдельных образов и даже широко понятых тем, мотивов, композиционных принципов и т. д., а о соотношении *целостного* поэтического мира Блока 1904—1905 гг. и мира «*Urbi et orbi*».

Во второй рецензии на брюсовский сборник Блок широко процитировал предисловие, где говорилось, что «книга стихов должна быть не случайным сборником разнородных стихотворений, а именно *книгой*, замкнутым целым» (V, 540). Эта мысль Брюсова оказалась для Блока чрезвычайно близкой, хотя и заполнилась впоследствии новым содержанием. Теперь же, komponуя «Нечаянную радость», Блок пишет (в августе 1906 г.): «В семи отделах я рас-

крываю семь стран души моей книги» (II, 369). Как и Брюсов, он стремится к созданию целостной картины мира в совокупности «отделов» («глав», по Брюсову) сборника. Конечно, целостность «Нечаянной радости» совсем иная, чем «Стихов о Прекрасной Даме»: картина мира у Блока утратила гармоничность, включила представление о многообразии и хаотичности действительности. Целостность здесь — стремление отобразить многообразные, хотя и не всегда органически связанные стороны жизни. Проявляется оно, в частности, в широте тематического диапазона сборника. Именно этим и сближается блоковский поэтический мир с брюсовским.

Под явным влиянием «*Urbi et orbi*» в мир Блока входит город как царство многих людей и многих истин:

Есть лучше и хуже меня,
И много людей и богов (II, 104);

ср. брюсовское из «*Tertia vigilia*» «И всем богам я посвящаю стих»²⁸, а также знаменитую апологию «всех гаваней» в «*Urbi et orbi*»²⁹. От этой множественности «миров» лирический герой Блока, как и Брюсова, приходит к утверждению индивидуализма:

Да буду я — царь над собой, —

полной свободы выбора идеала:

Я буду смотреть на Зарю
Лишь с теми, кого люблю, —

и свободы стихийных страстей:

...Чтоб видеть над бездной глухой
Черты ослепительных дев! (II, 104)

Это мироощущение подчеркивает известное родство путей раннего Брюсова и Блока: их индивидуализм вначале покоился на романтическом отвержении «людей» («*Me eum esse*» — «Стихи о Прекрасной Даме»), а затем связался с плюрализмом «многих», с приходом к реальности («*Tertia vigilia*», «*Urbi et orbi*» — «Нечаянная радость»). Индивидуализм такого рода отражал настроения предреволюционных лет и отличался от более раннего декадентского индивидуализма 90-х годов оптимистическим «принятием мира», активностью, волевым напором, пафосом «страстей» и своеобразным интересом к «другим»: к людям и событиям повседневности. Вместе с тем плюрализм подразумевал и отрицание «неколебимой истины»³⁰, и возникающий на переkreщении субъективизма и символистского эстетизма образ мира как театра. (Ср. «Сонет» — «О ловкий драматург, судьба, кричу я „браво“...» В. Брюсова и тему жизни-балагана в лирике и драмах Блока)³¹. Естественно совмещается такой плюрализм и с этическим релятивизмом, у Брюсова обычно принимавшим формы эстетизации зла, а у Блока чаще всего его «констатации» («Обман», «Легенда», «Повесть», «В голубой далекой спальне...» и даже в какой-то мере «чердачный цикл»). И все же сам Блок не случайно подчеркивал важность «книги Бытия», раскрывшейся перед ним в эпоху «Нечаянной радости»: «нисхождение» на землю, к людям, путь к реальной действительности для него — шаг, без которого не было бы и гуманизма его последующего творчества.

О близости решения революционной темы у Блока и Брюсова говорилось не раз³². Для обоих характерно восприятие революции как проявление основных, глубинных свойств жизни (динамизма, стихийности, «страстей»), как силы героической и радостной, хотя и несущей разрушение и смерть. У обоих революционные настроения вырастают из эсхатологических («Конь Блед» — «Последний день» Блока). У обоих жизнь и революция противопоставлены мещанству — символу существования «скучного» (безобразного), недвижимого и обреченного. Характерно влияние на Блока пространственной символики произведений Брюсова о мещанстве: вслед за поэмой «Замкнутые» он изображает мир «сытых» как закрытый (в стенах домов, в улицах города) и противопоставляет его миру воли и Родины как безграничному³³. Сравним, с одной стороны:

Недвижные дома — как тысячи могил.
Там люди-трупы спят...³⁴ —

и:

Заборы — как гроба...
Все, все погребено в безлюдьи — океанном (II, 150),

с другой — мотив бегства из города на просторы природы и России (Брюсов «Мечтание», «Искатель» — Блок «Осенняя воля» и др.). Мотив бегства, возникший у Блока в начале «брюсовской эры» (1902—1903), первоначально связывается с разочарованиями в «соловьевстве», затем входит в кардинальную для Блока тему ухода из городского (и интеллигентского) мира к природе, народу и Родине, а в итоге, по тонкому наблюдению Д. Е. Максимова, ведет к «Соловьиному саду»³⁵.

Наконец, революционная тема и у Брюсова, и у Блока связана с младосимволистской утопией. Утопизм Блока, значительно более близкий к «соловьевству», принимает, однако, в годы революции «брюсовские» контуры именно там, где речь идет о *земном* «рае». Не случайно поэма «Ее прибытие», начиная от метрических и эвфонических цитат, всегда связанных у Блока со смысловой близостью (ср.: «Домчало нас к пристани в час предвечерний»³⁶ — и: «Нас море примчало к земле одичалой» — II, 52), от образов кораблей, исполнена брюсовских интонаций и завершается главкой «Рассвет», где грядущее счастье рисуется в тонах брюсовских стихотворений («В раю» и др.) и неотделимо от мотивов юности, красоты земных страстей и т. д.

Однако эта безусловная ориентированность поэтического мира Блока 1903—1905 гг. на Брюсова в каком-то смысле лишь подчеркивает их коренное отличие. Прежде всего, та картина мира и тот способ ее художественной организации, которые для Брюсова стали итогом и вершиной творческих поисков, для Блока были лишь одним из этапов его пути (как известно, поздний Блок менее всего ценил свое творчество периода «антитезы»). Картина хаотического мира, складывающаяся лишь в сумму тематических «аспектов» бытия («разделов» сборника), — ничего более чуждого зрелому Блоку, стремящемуся показать глубинное единство мирового процесса, и представить себе невозможно. Поэтому и любая особенность брюсовской поэтики, любая тема, мотив, как бы они ни привлекали Блока, входят в его творчество (за исключением нескольких «подражаний» 1902—1903 гг.) в резко

преображенном виде. «Объективное» повествование резко размывается лирикой, сюжетность чаще всего оказывается лишь намеком на сюжет, баллада быстро эволюционирует к городскому романсу: сравним путь от «Последнего дня» (1904) к «Повести» (январь 1905 г.), а затем — к «Перстню-Страданье» (30 октября 1905 г.). «Город» оказывается лишь этапом на пути героя от изначального уединения к просторам России, этический релятивизм в изображении городской жизни почти никогда не принимает декларативно декадентских форм, начисто лишен малейшего оттенка извращенности и быстро, уже в 1905—1906 гг., сменяется гуманистической традицией показа «маленьких людей» или героикой народных образов и т. д.

Уже в 1904 г. можно заметить некоторое охлаждение в отношении Блока к Брюсовскому творчеству; еще раньше Блок, после кратковременной увлеченности, разочаровался в Брюсове-человеке. Разумеется, Блок продолжает следить за всем, что печатает Брюсов, но теперь его отзывы неизмеримо холоднее и отчужденнее. Так, по мнению Блока, «Στέφανος» не превосходит «Urbi et orbi» (рецензия от января 1906 г. — V, 600)³⁷ Его основные темы — прежние: «Любовь и Смерть» (V, 601). Правда, Брюсов по-прежнему, считает Блок, стремится уйти из уединенного мира: «Он строит новую лиру, „ответственную“ за все и на все, о чем поет народная душа <...> он — певец Брута и Робеспьера» (V, 603). Однако — и это теперь все более чуждо Блоку — мир «всех» для Брюсова не самый близкий и окончательный. Его героика снимается иронией — «судорогой смеха» (V, 603). Отношение к этой иронии у Блока двоятся. Она и близка ему; рецензия на «Στέφανος» пишется в те же дни, когда Блок работает над «Балаганчиком», и не случайно включает очень любопытную развернутую автореминисценцию из драмы (или примыкающих к ней стихотворений): «Вот и вступили мы в царство веселья: в царство безумного хохота, неудержимого; в царство балагана, за ширму паяца, нечаянно встряхнувшего невесту за шиворот в минуту первого любовного объяснения <...> так что она шлепнулась об пол, и вот, склонившись над павшей невестой, с удивлением услышал картонный звук: *темечко-то у невесты было картонное! Разливается по полу пятнышко клюквенного сока*» (V, 604). Здесь же Блоком впервые, на наш взгляд, намеком упоминается Гейне — «всесветный скептик <...> узнавший цену всем надрывам и падениям, свободно разъезжающий в колесном кресле вдоль книжных шкафов» (V, 604).

Но Блок начинает понимать и гибельность универсального скепсиса: через два года он напишет статью «Ирония», где будет прямо назван Гейне с его «провокационной иронией» и «криком о спасении» от смертельной боли скептицизма (V, 348, 349). Критика «декадентства» и «иронии» как выявления декадентского субъективизма уже в 1906 г. мелькает в письмах и сохранных мемуаристами высказываниях Блока.

Блоку и в этой рецензии все еще кажется, что спасение от «всесветной» иронии Брюсов по-прежнему находит в поисках идеала Лучезарной Подруги. В цикле «Вечеровые песни» Блок находит «мир и вечное счастье», «великую тишину», «возвращающую поэта к виденьям первоначальной юности» — к «Me cum esse» (V, 604, 605). Из интимной лирики Брюсова Блок тонко выделяет те (посвященные Н. Петровской) стихотворения, которые проник-

нуты не «черной» страстью, а «грустной и светлой гармонией» Первой любви, и в них, отождествляя брюсовский путь со своим, он видит единственный путь к спасению. Но «близкое не сказалось. Видение, не разгаданное, отошло» (V, 606).

Двумя рецензиями на «Στέφανος» завершаются основные высказывания Блока о Брюсове в 1903—1906 гг., которые во многом проходили «под брюсовским знаком». Но еще до их написания Блок существенно отдалается от «мага» и ищет новых, чуждых Брюсову путей.

Дальнейший «сюжет» отношений Блока и Брюсова дает неожиданно резкий индивидуальный поворот. В 1907—1908 гг., в период написания статей о народе и интеллигенции, Блок резко рвет (и с Блоком резко рвут) связи, когда-то для него дорогие, — связи с большинством корифеев русского символизма. С одной стороны, Андрей Белый ведет ожесточенную и во многом беспринципную полемику в «Весах» против «мистического анархизма» и Блока³⁸. Тот же «брюсовский» орган помещает и высокомерно-презрительные оценки публицистики Блока Д. Мережковским и З. Гиппиус. С другой стороны, сам Блок в это время энергично отходит от «мистического анархизма» Вяч. Иванова и Г. Чулкова, постоянно критикует выступления Чулкова в записных книжках и письмах этих лет. После смерти (осенью 1907 г.) жены Вяч. Иванова, Л. Д. Зиновьевой-Аннибал, Блок постепенно отходит от круга «Вячеслава Великолепного».

На какое-то время (особенно с лета 1907 г. по осень 1908 г., до возобновления отношений с Мережковскими) Блок остается почти в полном литературном одиночестве. К этому периоду относится неожиданная и очень радостная для Блока новая «встреча» его с Брюсовым.

В 1907 — начале 1909 г. Блока с Брюсовым сближают, во-первых, по-прежнему высокая (хотя отнюдь уже не апологетическая) оценка Блоком брюсовского творчества и, во-вторых, неожиданная поддержка в разгар травли Блока в 1907 г. — положительный отзыв Брюсова о «Нечаянной радости». В 1907 г. Блок пишет свою последнюю рецензию на Брюсова — отзыв о сборнике «Земная ось» — «странной, поразительной, магической книге» (V, 642). В рецензии звучит голос Блока эпохи статей о народе и интеллигенции. В Брюсове он видит по-прежнему певца революционного «сегодня»: «Историческая „среда“, в которой возникла эта книга, — безумный мятеж, кошмар, охвативший сознание передовых людей всей Европы» (V, 637). Однако в этом «сегодня» Блок характерно стремится найти связь с привлекавшей его самого в 1907—1908 гг. культурой XIX в.: Брюсова он связывает с идущей «сквозь всю литературу XIX века» линией «пытаний естества» и даже с «механическим мирозерцанием» (V, 641).

Радостью для Блока была рецензия Брюсова в «Весах». П. Громов пишет о том, что хотя в резкой критике Блока в 1907 г. принимал участие и журнал «Весы», «однако руководящему журналом В. Я. Брюсову самому чужды соловьевские схемы и он следит за эволюцией своего поэтического собрата в общем доброжелательно; специфически социальные аспекты блоковского движения, по свойствам идейно-художественной позиции Брюсова, занимают его относительно мало, но <...> он точно видит главное не только в сегодняшнем, но и в завтрашнем Блоке — поэте трагических страстей, выраженных „полным

звуком“»³⁹ В науке уже указывалось на «волевую» направленность этой рецензии: подчеркивая в ней то, что Блок, в основах своего творчества, не мистик, что он «поэт дня, а не ночи» и «скорее эпик, чем лирик»⁴⁰, Брюсов стремился «воздействовать на эволюцию Блока в желательном ему направлении» (см. примечание М. И. Дикман — VIII, 583). Следует особо выделить (отмечаемый и П. Грозовым)⁴¹ полемический характер заметки всегда самобытного в своих оценках Брюсова: формула «поэт дня, а не ночи» противостоит представлению А. Белого, С. Соловьева и Мережковских о Блоке как «мистическом анархисте» (последний — всегда «ночной», «дионисийский», и всегда «лирический», а не эпический).

Для Блока знаменем «дня» (преодоления «хаоса» в искусстве, четкости образов, «классичности» стиля) в 1909—1911 гг. становится сам Брюсов. В записи от 5 сентября (?) 1909 г. Блок пишет: «Хорошим художником я признаю лишь того, кто из данного хаоса <...> творит космос» (З. к. 160). Как пример «оформляющего хаос искусства» приводится проза Брюсова. Вспоминает Блок и брюсовскую поэзию. 25 мая из Флоренции он пишет Брюсову: «И здесь, и в Венеции, и в Равенне по-новому и с особенной значительностью вспоминаю Ваши стихи», а вернувшись в Петербург 2 октября 1909 г., отправляет Брюсову восторженное письмо о «Пути и путях» и о «старых стихах» Брюсова, «„по-новому“ звучащих в душе» (VIII, 285, 293). Не случайно и упоминание пушкинских работ Брюсова (VIII, 293): Брюсов Блоком теперь особенно четко воспринимается как продолжатель пушкинской традиции (ср. конец записи 5 сентября (?) 1909 г. об искусстве, побеждающем «хаос»: «Брюсов — проза. От Пушкина»). Но постепенно подступает и разочарование: Блок все яснее чувствует, что «космос» Брюсова — во многом лишь поиски гармонических форм — «декадентство», всегда Блоку чуждое.

Полное внутреннее расхождение Блока с Брюсовым относится к 1910 г., когда в ответ на «Заветы символизма» Вяч. Иванова и «О современном состоянии русского символизма» Блока появляется резко полемическая брюсовская статья «О „речи рабской“, в защиту поэзии». Она окончательно проясняет Блоку позицию Брюсова — «служить искусству», вне всяких иных высоких целей⁴² — и навсегда отделяет его от Брюсова. Даже в своей предсмертной статье «Без божества, без вдохновения» (1921) Блок свяжет гибель русского символизма со вступлением его на «брюсовский» путь развития — путь «литературной школы», а не одного из направлений синтетической русской культуры. Ни продолжавшийся всю жизнь интерес Брюсова к Блоку, ни его неизменно доброжелательные рецензии 1910-х гг.⁴³, ни встречи (достаточно редкие) и письма не могли изменить позиции Блока.

Однако и после статьи Брюсова в «Аполлоне» переписка и отношения с Брюсовым не прерываются. Правда, теперь письма Блока становятся, как и брюсовские, совсем уж деловыми и, как правило, весьма краткими. В переписке полностью побеждает «брюсовский» стиль. Однако с Брюсовым все же связываются многие творческие планы Блока (публикация стихов в «Русской мысли», куда Брюсов, став одним из редакторов литературного отдела, сразу же приглашает Блока), в том числе и совершенно для Блока новые и неожиданные (переводы из армянских поэтов). Можно говорить об

известной перемене позиций Блока и Брюсова в их взаимоотношениях в 1910-е гг: Брюсов, хотя по-прежнему не испытывает к Блоку чувств личной близости, с каждым новым стихотворным сборником все выше оценивает его как художника, пишет рецензии на новые сборники Блока и статью о нем для «Русской литературы XX века», редактируемой С. А. Венгеровым. Многие высказывания Брюсова о творческом пути и творческом методе Блока до сих пор остаются классическими для «блоковедения». Такова, например, мысль (высказанная еще в рецензии на «Нечаянную радость») о важности «реальных» (автобиографических) впечатлений для раннего Блока, а также концепция блоковской эволюции, изложенная в рецензии на первый том его «Собрания стихотворений» («Мусaget», 1911) и сборник «Ночные часы». Здесь Брюсов говорит о движении Блока от прославления «божественного, вечно женственного начала, которое должно, широко проникнув в мир, возродить, воскресить его»⁴⁴, — через «демонизм» «второй книги» — к отходу от «всеобъемлющих концепций» к «заботам, радостям и печалям родной „горестной земли“». Хотя мысль об отказе Блока от «всеобъемлющих концепций» представляется сейчас научно несостоятельной и скорее вызвана обычным в символистской критике переносом на блоковскую эволюцию черт собственной, в целом точка зрения Брюсова принята современной наукой.

Блока же теперь Брюсов интересует мало. Правда, он откликается на присылку в марте 1912 г. сборника Брюсова «Зеркало теней» стихотворным посланием. В нем видно и прежнее ощущение Блоком Брюсова-художника:

И вновь, и вновь твой дух таинственный
В глухой ночи, в ночи пустой
Велит к твоей мечте единственной
Прильнуть и пить напиток твой.

Чувство духовной близости возродилось у Блока отчасти под влиянием упомянутой рецензии Брюсова в «Русской мысли» (январь 1912 г.).

Но в послании остро ощущается и грусть исчерпанности «пути». Недаром о «жизни» здесь говорится в прошедшем времени и лишь о ее отражениях в «зеркалах» искусства — в настоящем:

Что жизнь пытала, жгла, коверкала,
Здесь стало легкою мечтой,
И поле траурного зеркала
Прозрачной стынет красотой (III, 139).

Чувство «исчерпанности», конечно же, для Блока относится не только к Брюсову. Это, прежде всего, его собственное лирическое восприятие жизни «в ночи пустой», а также — поэтическое «эхо» брюсовских настроений. Но, думается, есть в «итоговости» блоковской оценки «Зеркала теней» и отношение его к общей эволюции Брюсова. Из единственного Учителя Брюсов превратился для Блока в то, чем и был в 1910-е гг. — одним из многих символистов, заблудившихся в «ночи», когда сам символизм стал уже прошлым русской культуры.

Расхождение путей Блока и Брюсова в 1910-е гг. оказалось окончательным. Не изменились их личные отношения и после революции: экспериментаторство и «всеядность» культурных интересов Брюсова были решительно чужды Блоку. Хотя Брюсов в 1918—1921 гг. не раз откликается рецензиями на выходящие в это время книги Блока, поэт об этих рецензиях ни разу не упоминает и, скорее всего, просто их не читает. Позднее творчество Брюсова тоже не интересует Блока; он лишь однажды, очень холодно и скрыто осудительно, упоминает «Erotopaegnia» — «брюсовские переводы с порнографическими виньетками» (З. к., 412).

Полная противоположность в отношении Брюсова к своей роли председателя Всероссийского союза поэтов и Блока — к своей (председателя Петроградского отделения союза) бросалась в глаза современникам. Ироническое отношение к организаторскому пафосу Брюсова и его честолюбию отражено в шуточных «Стихах о предметах первой необходимости» (1919):

«Книг чтоб не было в шкапу ста!» —
Скажет Брюсов, погоди (III, 427).

В целом же не будет преувеличением сказать, что Брюсову не оказалось места в духовном мире Блока в 1917—1921 гг.

В предреволюционные годы затухает и переписка Блока и Брюсова. Блок посылает Брюсову лишь одно краткое благодарственное письмо (в ответ на полученные им брюсовские сборники⁴⁵) в 1917 г. и одно — последнее, чисто деловое, — в 1919 г. В последнем, однако, сквозит и привычное уважение к Брюсову как мастеру перевода. Еще одним доказательством тому может служить следующий эпизод. В мае 1919 г., работая с актерами Большого драматического театра, Блок в наброске «О чтении стихов русскими актерами» обращает внимание на плохой перевод пьесы В. Гюго «Эрнани» и «варварские» его переделки при постановках. Поэт записывает важнейшие для него мысли о «самостоятельном значении» стиха, то есть о новых, внеязыковых, возникающих через интонации стиха смыслах, и завершает набросок энергичным вопросом: «Полно, „Эрнани“ ли Гюго играли у нас на образцовой сцене?» (VI, 474). При сравнении этого наброска с блоковским письмом от 29 июля 1919 г. напрашивается мысль, что переговоры А. Н. Лаврентьева с Брюсовым о срочном переводе «Эрнани» для БДТ и одновременно планы публикации нового перевода пьесы в издательстве «Всемирная литература» как-то связаны и с проявленной Блоком инициативой.

Дело, однако, не в этих отдельных «встречах» художников. Бросая итоговый взгляд на переписку, нельзя не отметить глубинной особенности отношений Блока и Брюсова — их связь (правда, лишь на ранних этапах) с периодами наибольшей общественной активности обоих художников. Блок считает Учителем Брюсова «Urbi et orbi», Брюсов, вопреки твердо сложившемуся общесимволистскому мнению, утверждает большую ценность творчества Блока эпохи первой русской революции сравнительно с мистикой «Стихов о Прекрасной Даме». Позже ситуация меняется: объективное сходство позиции двух крупнейших русских символистов, принявших революцию, не приводит их к новым духовно значительным «встречам». Однако в 1917—1921 гг. отчетливо выявляются типологически сходные черты их «пути». Оба

поэта, в 1914—1916 гг. трагически считавшие свою творческую активность иссякшей, в 1917 г. чувствуют себя духовно воскресающими; оба много и радостно работают. Оба видят в революции реализацию «грез», романтических предчувствий «начала века», крушение ненавистного им мира мещанства, «прозы», рождение нового мира и человека. Оба взволнованно вглядываются в революцию, надеясь, что она принесет полное (ср. блоковское «переделать все» — VI, 12), праздничное всеобщее и личное обновление. Оба стремятся претворить творческий подъем конца 1917 — начала 1918 г. в пафос практических дел — «культурного строительства». И эти последние годы творчества и жизни Блока и Брюсова, внутренне родственные (несмотря на ряд очевидных отличий), бросают свет на смысл и стиль их жизненных исканий в предыдущие десятилетия.

Переписка [Блока] с А. М. Ремизовым

(1905—1920)

Взаимоотношения Блока и Ремизова сравнительно редко привлекали внимание исследователей¹. Между тем эти многолетние отношения (Блок познакомился с Ремизовым в 1905 г.), в 1911—1913 гг. принявшие дружеский характер, весьма существенны для творчества обоих художников. Достаточно указать хотя бы на бесспорную роль Ремизова в становлении такой кардинальной поэтической темы зрелого Блока, как тема России. Настоящая статья не претендует на целостное раскрытие вопроса о Блоке и Ремизове. Ее цель — лишь указать на выявляющиеся в публикуемой переписке² основные этапы и линии связей двух художников, а также на значение и специфику самой этой переписки.

Творчество Ремизова не сразу привлекло внимание Блока. Так, 8 марта 1904 г. в письме к С. Соловьеву он пренебрежительно отзывается о напечатанных в альманахе книгоиздательства «Гриф» (М., 1904) произведениях Ремизова («Молитва», «Последний час», «Иван Купал»): «А. Ремизов неудобочитаем от скуки» (VIII, 96). Отзыв этот понятен. Из трех рассказов Ремизова, опубликованных в альманахе «Гриф»³, два первых — вполне традиционные для декаданса 1890-х гг. размышления о горечи жизни («Молитва») или столь же типичные для первых шагов младосимволистской прозы надежды на смерть-воскресение («Последний час», ср. в этом же альманахе выдержанный в близком кругу образов рассказ Н. Петровской «Последняя ночь» или стихотворение Эллиса «Вакханалия»). Лексико-семантический облик этих рассказов, ориентация на ритмизованную прозу — все это у Ремизова пока что ничем не возвышается над уровнем средней декадентской прозы конца XIX — начала XX в. например от малоталантливых произведений А. Миропольского (Ланга), первых наивных прозаических опытов Ю. Балтрушайтиса и т. д. Лишь последний рассказ написан в совершенно иной манере, в которой видно своеобразие Ремизова-художника, соединяющего быт, интерес к фольклору и обряду с тонким знанием народного языка. Впоследствии Блок высоко оценит сборник Ремизова «Посолонь» (1907), куда войдет и рассказ «Иван Купал».

Однако приблизительно с середины 1904 г. интерес Блока к Ремизову возрастает: он упоминает (в рецензии на роман Рашильд) один из переводов Ремизова (см. V, 560). В этом же году Блок не только вступает с Ремизовым в деловые отношения (связанные со службой Ремизова в конторе «Вопросов жизни» и сотрудничеством Блока в этом журнале — см. VIII, 132), но и начинает ощущать яркую индивидуальность его творческой манеры. Посвящение Ремизову стихотворения «Болотные чертенятки» (январь 1905 г.: см. II, 10) и первой редакции стихотворения «Легенда» (см. комментарий Вл. Орлова — II, 419—420) позволяет понять, как именно представлял себе Блок «ремизовское» поэтическое мироощущение. Оно соединялось с поисками того художественного метода, который сам поэт характеризовал как «мистицизм

в повседневности» и который для него (как и для Ремизова) был связан со стремлением «синтезировать» символистскую поэтику и реалистические традиции. Оба писателя стремятся сочетать «реальность» как тему искусства (природа в первом стихотворении, город — во втором) с мистической и символической интерпретацией изображаемого. Блок во многом именно через Ремизова осваивает реальный мир как мир «низшей мистики» — бедной, «нищей природы» с ее «воплощениями» — «чертенятами да карликами» («Пузыри земли», 1904—1905 — II, 20). Мир этот, может быть, и бывает добрым («Болотный попик», «Старушка и чертенята»)⁴, но он, так сказать, исконно ненормативен и его порождения — детски наивные, «дурашливые», забавные уродцы. Это типичное для Ремизова чувство природы (сложно связанное с традицией Достоевского) равно отличается в «Пузырях земли» и от чувства природы XIX в. — ощущения природы как высокой «нормы», и от декадентской апологетизации зла (злая мистика характерна для произведений из городской жизни и изображается совсем в иных тонах). Ремизовское чувство природы соединяет яркость фантастики, опирающейся на фольклор, и миф, с острым ощущением реальных деталей и глубокой, хотя и болезненной, любовью к родному, русскому. Все это тоже очень важно для Блока — автора «Пузырей земли» (за исключением ремизовских «ужасов»). Почувствовал Блок и такую существеннейшую особенность Ремизова, как путь к воссозданию мироощущения через язык, сказовую и стилизующую природу его произведений (ср. фольклоризмы, разговорные интонации «Болотных чертеняток», элементы стилизации и эпиграф из «латинской рукописи XVI века» в первой редакции «Легенды» — II, 419—420). Можно сказать, что весь цикл «Пузыри земли» создан в той или иной степени «под знаком Ремизова» и что отраженное здесь чувство природы одинаково далеко от «высокой» мистики «Стихов о Прекрасной Даме» и от концепции русской природы как одного из воплощений «духа музыки» в лирике «третьего тома» (ср. особенно циклы «Арфы и скрипки», «Кармен», «Родина»). Это «первая волна» ремизовских воздействий на творчество Блока.

К 1905 г. относится и начало переписки Блока и Ремизова. Первые письма Блока (и переписка этих лет в целом) падают на летние месяцы, когда Блок живет в Шахматове. Зимой непосредственные контакты двух петербуржцев становятся более интенсивными.

В первом письме (см. VIII, 126) Блок высоко оценивает печатающийся в это время роман «Пруд», подчеркивая типично ремизовское яркое ощущение реального, сенсорно воспринимаемого мира («чувство „скарба“ и запахов»), его поэтичность. Но Блок выделяет и то, что для него чуждо: безысходность декадентского «ужаса», который должен быть преодолен авторской точкой зрения («Надо же, чтобы конец романа обсушился, а то — ужас»).

В письмах Ремизова к Блоку с самого начала бросается в глаза соединение искренней теплоты тона и подспудно идущей линии своего противостояния Блоку и даже некоей скрытой «учительности». В первом, пасхальном (17 апреля 1905 г.) письме он цитирует стихи о Богородице из монографии о «Хождении Богородицы по мукам» и народный «стих удивительный». Подчеркивая близость образа Богоматери «Стихам о Прекрасной Даме», Ремизов

замечает: «Почему Вы не назвали книгу: Стихи о прекрасной ДЕВЕ? *Дама в глубинах Geist'a русского языка никогда не скроется*»*. Постоянное восприятие творчества Блока в зависимости от того, как отразились в нем русские национальные начала и «Geist'a русского языка», составит один из важнейших мотивов не только переписки, но и взаимоотношений художников в целом (ср. косвенное отражение присланных Ремизовым стихов о Богородице в стихотворении «Ты проходишь без улыбки... 29 октября 1905 г. — II, 177).

Оценка творчества Ремизова Блоком становится все более высокой. 21 декабря 1906 г. он записывает: «Ремизов расцветает совсем. Большое готовится время. „Чертик“ Ремизова великолепен, особенно если слушать его из его уст (даровитейший чтец)...» (З. к., 85). Связь Ремизова со стихией устной речи Блок будет ощущать и ценить всегда. Но высокое мнение Блока о рассказе «Чертик» особенно интересно потому, что, по мнению поэта, в страшное царство мещанства Ремизов включил и мир сектантов (как позже будет и в «Серебряном голубе» Андрея Белого). Такая оценка не могла не противопоставляться Блоком сочувственному интересу к сектантам, характерному для Мережковских⁵. И хотя Блоку в 1907—1908 гг. точка зрения Мережковских будет представляться особенно интересной, ремизовское изображение хлыстовства тоже кажется ему вполне убедительным. Может быть, отчасти с ремизовской позицией связано то, что интерес Блока, в отличие от Мережковских, Л. Семенова, да и большинства символистов, постепенно сосредоточивается не на сектантстве, а на старообрядчестве («Меня пытали в старой вере...», 27 октября 1907 г.; «Задебренные лесом кручи... октябрь 1907 — 29 августа 1914 г. — III, 248; «Песня Судьбы» и др.).

В статье «Литературные итоги 1907 года» (ноябрь — декабрь 1907 г.) Блок впервые высказывается о Ремизове как критик. Он подчеркивает постоянный рост Ремизова-художника, «мятежные» поиски «своего стиля и языка». С позиций, характерных для периода статей об интеллигенции и народе (1907—1908), Блок утверждает ценность пути Ремизова от декадентства, с его «тяжелой, угарной и мучительной» атмосферой («Пруд», который Блок сближает с творчеством Пшибышевского), к «просветленному» взгляду на мир, увиденному Блоком в «благоуханном воздухе нестеровских картин» (V, 226—227), наполняющем произведения Ремизова 1907 г. Сопоставление с живописью Нестерова подчеркивает обращенность Ремизова к национальным и национально-православным началам как к поэтическому идеалу. Следует отметить, что этот отзыв Блока тонко указывает именно пути дальнейшей эволюции Ремизова. Но высказывание поэта имеет и иной смысл. Блок видит в ремизовских произведениях 1907 г. озаренность «темной стихии» «голубым сиянием». В «сиянии» идеала происходит светлое преображение «дикой, исстрадавшейся и испуганной души». Это умение увидеть человеческую жизнь и душу «в прозрачном свете», найти в них подлинно человеческое, Блок в других статьях 1907—1908 гг. связывает с демократическими тенденциями

* Литературное наследство. М., 1981. Т. 92. В 4-х кн. Александр Блок. Новые материалы и исследования. Кн. 2. С. 82. Далее ссылки на это издание даются в тексте — ЛН.

искусства, с гуманизмом и реализмом и противопоставляет декадансу с его «критикой человеческого».

В 1906—1907 гг. встречи Блока и Ремизова носят еще довольно нерегулярный характер. Можно даже предположить, что взаимная заинтересованность в 1905 г. сменяется в 1906—1907 гг. некоторым охлаждением. Оно в значительной мере порождено разочарованием Блока в «Пруде» как целостном произведении (ср. выше высказывания на эту тему в письме и критику Блока; в 1908 г. Блок задним числом прямо пишет Ремизову: «Вы испортили себя для меня „Прудом“ года на два» — VIII, 257). Вероятно, и Ремизову в «Нечаянной радости», «лирических драмах» и публицистике Блока много было очень чуждым. Возникновение нового интереса датируется 1908 г. Для Блока он связан в первую очередь с такими произведениями Ремизова, как «Посолонь», «Лимонарь», «Бесовское действо» (см. V, 227), «Чертов лог», «Часы», для Ремизова — с «Песней Судьбы». В письме от 28 апреля 1908 г. Блок приглашает А. М. Ремизова и С. П. Ремизову-Довгелло на чтение «Песни Судьбы». 1 мая 1908 г. Ремизов дарит Блоку книгу своих переводов, пометив дату: «В день чтения драмы Блока „Песня Судьбы“» (см. ЛН, с. 127).

Записывая 2 мая итоги состоявшегося накануне обсуждения драмы, Блок отмечает: «На всех произвело впечатление <...> Верховский об аллегоричности. Особенно протестует против „России“ (и Ремизов тоже, и все, более или менее). — Ремизов говорит, что коробейники говорят не совсем по-русски — интернационально» (З. к., 106). Как видим, в центре внимания оказались две проблемы: вопрос о концепции и способах выражения национальной идеи и о художественном методе драмы.

Ремизову-художнику, для которого национальное составляло самую основу поэтического видения мира, определяя все — от языка и стиля до темы и круга главных для него жизненных проблем, — решение «национальной идеи» в «Песне Судьбы» должно было оказаться (и, видимо, оказалось) одновременно и близким и чуждым. Близким — в общемировоззренческом плане: в утверждении Блоком ценности национальных начал, в их совмещенности с поэтическим идеалом «Песни Судьбы», в мысли о необходимости для интеллигенции искать пути к народу, а также — быть может, прежде всего — в ощущении трудности этих путей. Чужим — во всем, что составляло специфику художественного и непосредственно человеческого чувства России в «Песне Судьбы». И центральный персонаж блоковской драмы, лишь идущий к России, но все еще бесконечно далекий от нее, и средоточие чувства Родины — язык (в «Песне Судьбы» постоянно опирающийся на фольклорную и разговорно-просторечную стихии, однако отнюдь не замкнутый в них) — все это было действительно не только далеко, но и во многом противоположно Ремизову. Ремизовская устремленность к воссозданию народного «русского мира» была неотделима от раскрытия его «с внутренней точки зрения»: через сказ, органически вырастающий из народной просторечно-разговорной, диалектной и поэтической стихии (дополненной широким включением архаической и архаизованной лексики, историзмов и книжного языка древнерусской литературы, отождествленного с народным), а также через образ рассказчика,

полностью совмещенного с этим русским миром, с головой в него погруженного и никаких других «миров» принципиально не знающего.

Напомним, что Ремизов, по всей вероятности, шире и лучше Блока знал европейские языки, чаще выступал в 1900-х гг. как переводчик и что, следовательно, «внутрирусская» языковая и мировоззренческая позиция Ремизова — выражение его художественного *sensu*, а никак не спонтанное выявление биографического «я».

Соотношение национальной идеи у Ремизова и Блока сложно и не допускает однозначного истолкования. «Эмпирического» знания народного русского быта, обычаев, истории, религии, обрядовой стороны жизни и культуры и их воплощений в языке у Ремизова, конечно, намного больше, и знания эти непосредственнее, — не случайно корни их ведут не к наблюдениям «со стороны», а к впечатлениям раннего детства и многолетнему опыту жизни в ссылке, в мире «уездной, звериной глуши» (Ф. М. Достоевский). «Внутренняя» точка зрения Ремизова на народный мир противопоставляется у Блока 1907—1908 гг. стремлению увидеть и осмыслить эту жизнь с точки зрения идеалов и норм русской культуры XIX в. (с позиций демократического искусства — ср. некрасовский образ коробейника в финале драмы⁶, концепции человека и народа, восходящие к Л. Н. Толстому, а также постромантическому и почвенническому национальному мессианству Достоевского, Тютчева и Вл. Соловьева). Духовную родину своего художественного мира Ремизов (объективно опирающийся на широчайшую культурную традицию — не только национальную: древнерусская литература, романтизм, Гоголь, Достоевский, Лесков, но и европейскую: немецкий романтизм, французский, польский модернизм и т. д.) субъективно видит в поэзии той самой жизни, которую он изображает. У раннего Ремизова идеал и действительность, по существу, совмещены; его позиция (отчасти близкая Блоку в «Пузырях земли» и «Городе») — примиренность с земным злом, хотя и не радостная (как, например, у Брюсова), а глубоко пессимистическая. Это дает возможность увидеть в ремизовской концепции человека и «земли русской» такие черты, как элементы историзма, глубокое знание народной жизни, преданная любовь при полном отсутствии идеализации (ср. слова Ремизова о «земле русской, в которой таится верность до смерти, предательство Иудино и подвиг крестный» — ЛН, с. 127). Вместе с тем — и это, конечно, постоянно чувствовал Блок — в ремизовской полной примиренности с жизненным уродством, во внутренней пронизанности любой красоты ущербностью, жестокостью или обреченностью на гибель, в представлении (восходящем к типично символистским интерпретациям Достоевского), что истинная красота и не может не быть ущербной⁷, нельзя не увидеть черт декадентского восприятия мира и человека.

Отсюда и различие будущих путей обоих художников. Формирующийся в 1907—1908 гг. антидекадентский и «облученный» влияниями русского демократизма XIX в. поэтический идеал Блока в каком-то смысле, безусловно, противостоит эмпирической действительности, ему присуще то «двоемирие», которое характеризовало русский реализм XIX в., — противопоставление исторически данного высокой норме «подлинно человеческого» бытия и человеческого характера. Но такое «двоемирие», в иных аспектах, раскрывается как глубинное единство реальности и художнического идеала: оба они

меют земную и человеческую природу, реальность оказывается жизнью в сегодняшних проявлениях, идеал относится к той же жизни, но в ее «вечной» личности или в потенциях, которые должны реализоваться в будущем (для *Песни Судьбы*) — в грядущей встрече Германа и Фанны).

Эволюция Ремизова, ставшая особенно заметной к 1910-м гг., была иной. Первоначально в его творчестве просто снимается антитеза (или, по крайней мере, возможность разграничения на уровне персонажей и ситуаций) реальности и нормы.

Одно из главных исконных свойств поэтического дара Ремизова — художественное преобразование реально данного, бытового. Его фантазии, самые ранние, так же неотделимы от вещей, живых существ, природного и человеческого мира, как идеал, всегда ярко национальный, от «скарга и запахов» действительности. В этом смысле художественный метод Ремизова (особенно — хотя и не исключительно — раннего) включает даже элементы натурализма — того «натурализма», который присущ и декадентству бодлиерианского типа, и младосимволистской вере в «святую плоть». Но одновременно этим сам Ремизов не более сознает, что красота, необыденность предметного мира, из которого вытекает его чувство России, — свойства его художнического зрения, видения жизни «подстриженными глазами». Он все резче отделяет подлинную реальность от преобразенной творчеством, идеальной.

к концу 1900-х гг. его тяга к осознанию поэтической нормы как противоположной реальности становится все заметней. И когда Ремизов все активнее начнет искать норму, он найдет ее — через стилизации новозаветных, древнерусских канонизированных и апокрифических житий и легенд — в христианском и уже национально-православном мире, — мире, хотя и всегда хранявшем у Ремизова трогательно «земные», неповторимо-русские и даже иногда языческие черты, однако в главном, самом существенном, противостоящем исторической реальности. Позднее творчество Ремизова — вариант эстромантического национально-религиозного искусства. Все созданное Блоком в 1907—1908 гг. и в 1910-х гг. глубоко пронизано воздействием гуманистической художественной традиции реализма XIX в., хотя и никак не помещается полностью в ее рамках.

Восприятие «Песни Судьбы» и в целом творчества Блока 1907—1908 гг. в аспекте «национальной идеи» и творчества Ремизова подсказывает, что перед нами два пути, каждый из которых имеет свою художественную, национальную и нравственную ценность. Участники дискуссии, однако, подошли к вопросу о национальном начале «Песни Судьбы» иначе, более однолинейно и резко оценочно, что опять же типично для решения «здесь и теперь» зреющих, больных вопросов. Ремизов, как мы видели, не резко, но настоятельно подчеркивает нерусские образы «Песни Судьбы»: аллегоричность образа России, «интернациональный» язык коробейника. Эта оценка не была принята всеми присутствовавшими на чтении драмы. С одной стороны, как видно из той же записи Блока от 2 мая 1908 г., В. А. Зоргенфрей не согласился с тем, что пьеса далека от национального духа: «В. А. Зоргенфрей отрицает греки в интернациональности и утверждает, что эта пьеса еще подтверждает мое, что я стану „национальным писателем“». С другой стороны,

П. Иванов, которому драма «очень нравится», считает, что отсутствие

однолинейно «русского» — заслуга Блока: «Даже здесь я не провалился в православие (и т. п.), а все смягчено как бы „германским“ духом (как и в стихах о России)» (З. к., 106). Всего интереснее, однако, реакция самого Блока. Он убежден в правоте художественных решений пьесы («люблю теперь эту вещь более всех, написанных мной») и своего пути в целом (ср. запись в мае 1908 г. между 3 и 26-м: «Земля обетованная — путь», в чем поэт видит «тайную сущность „Песни Судьбы“» — З. к., 106). Однако Блоку всегда было присуще стремление принять любую критику, признать справедливой любую чужую точку зрения, особенно освященную в его глазах причастностью к народной. И он соглашается с предложенной Ремизовым оценкой своей позиции как двойственной, а ремизовской — как подлинно русской и потому более «высокой». Ремизов и в дальнейшем именно так воспринимает соотношение своей и блоковской точек зрения на мир и говорит с поэтом с прежней скрыто «учительной» интонацией. В дарственной надписи на экземпляре романа «Пруд» (14 ноября 1908 г.) Ремизов пишет: «...с пожеланием увидеть еще раз Фаину и не заспать сна своего, не разгулять его кофейными разговорами... и прикоснуться к земле русской» (ЛН, с. 127). Упрек в «кофейных разговорах», противопоставленных Ремизовым блоковской же устремленности к «Фаине» — России, содержал и оценку образа жизни Блока, и протест против «западного» в нем. И то и другое, по всей видимости, представлялось Блоку справедливым...

Близка к рассмотренной и вторая тема, прозвучавшая при важном для Блока обсуждении «Песни Судьбы», — вопрос о художественном методе драмы, ее «аллегоризме». Здесь опять-таки видно существенное различие обоих художников: тяга Блока к большим и четким обобщениям на первых порах, особенно в «Песне Судьбы», действительно оборачивавшаяся аллегоризмом, и принципиальное для Ремизова стремление окунуть все свои самые свободные поэтические фантазии в гущу национально окрашенного быта — «скарба» и «запахов», по словам Блока (см. ЛН, с. 83), создавать общую «картину мира» через бесчисленность «единичных случаев», «быличек» и легенд.

Еще одна существенная линия несходства идейно-творческой позиции писателей в 1907—1908 гг. отразилась в письме Ремизова Блоку от 27 октября 1908 г. Письмо это продолжает обсуждение вопроса о нужности или ненужности писательских публичных выступлений, начатое Блоком в статье «Вечера „искусств“» (октябрь 1908 г.). В статье мелко упомянут Ремизов как участник одного из таких «вечеров». «Откликаясь», Ремизов пишет: «Я с вами согласен: читать не нужно. А почему не нужно, я совсем по-другому думаю. Причину ненужности Ремизов, в романтическом духе, видит не в опасности «нового искусства» для слушателей (как Блок), а в чуждости своего «русского» творчества современной читательской массе («Когда я читаю, я никого не вижу, ничего не слышу, а вижу свою книгу и слышу свой голос, произносящий русские слова. А так как я люблю русские слова, то мне приятно произносить их <...> Но <...> те люди, которые идут на вечера, они в глубине своего сердца прекрасно знают, зачем они идут. И когда слышат, скажем, мои русские слова, они остаются к ним совершенно безразличны, как оставались бы безразличны к словам Достоевского, Толстого и Пушкина» (ЛН, с. 86; последние слова — полемика с «Вечерами „искусств“», где Блок писал о

том, «почему был прав Достоевский, когда с эстрады „жег сердца людей“ „Пророками“ Пушкина и Лермонтова» — V, 907; в то время как «стихи <...> любого из новых поэтов читать не нужно и почти всегда — вредно», так как у них «нет ореола общественного» — V, 308). Впрочем, безнадежность контакта с читателем Ремизов распространяет и на искусство в целом. Даже «вечер с Достоевским никого ничему научить не может, не может ни поправить чего-нибудь, ни испортить что-нибудь. Все останется по-прежнему. Боже мой! — После Эдипа и Гамлета разъезжаются по публичным домам...» (ЛН, с. 86). Отсюда Ремизов делает вывод о «неправде» блоковской позиции и грустно констатирует ненужность (но и возможность, то есть какую-то неясную для него самую нужность) всякого искусства, и «нового» и старого. Вопрос, поднятый Ремизовым, был очень значим для Блока не только в связи с его критикой символизма в 1907—1908 гг., но и потому, что размышления о смысле, целях, необходимости искусства были для него всю жизнь перво-степенно важными. Резко не приняв еще в ранней юности «самоценного» искусства «декадентов» и постоянно разочаровываясь в разного рода эстетических утопиях русского символизма, Блок вновь и вновь задает себе вопрос: для чего же все-таки нужно искусство, явно не могущее «мир спасти», но столь же явно бессмысленное как «самоценность», — если оно вообще ничего не может? Ремизов 1900-х гг. предлагает свой вариант решения этого «проклятого вопроса». Искусство никак не может воздействовать на жизнь, но, возникая спонтанно, постоянно возобновляясь в творчестве (а творчество для Ремизова равно «просветленному» быту и, как быт, неистребимо, вечно), оно, возможно, имеет какой-то «тайный» смысл. Художнику остается только печально констатировать свое неверие в «цели» искусства — и одновременно все же отдаваться радующей стихии творчества, уподобляющегося этим своим явным противоречием (бесцельность и одновременно глубокая внутренняя необходимость) самой жизни. Такое понимание искусства (в нем нетрудно усмотреть предэкзистенциалистские тенденции, вообще свойственные позднему символизму) было Блоку решительно чуждым: одна из линий кровных его связей с культурой XIX в. состояла именно в том, что деятельность вне цели (более того, вне цели высокой) утрачивала для него всякий смысл, была равносильна гибели в прямом и точном значении слова. Однако предлагаемое Ремизовым решение и не отталкивало Блока: он не видел в нем ни самонадеянных и неоправданных претензий, отвращавших его от утопий Вяч. Иванова и проповедей Мережковского, ни сухого рационализма «теорий познания» А. Белого, ни самодовольного эстетства. К голосу Ремизова Блок прислушивается все внимательней.

Рассмотренный «сюжет» завершается неожиданно: в письме от 22 января 1909 г., подтверждая свой отказ выступать на литературном вечере, организуемом социал-демократкой З. В. Зверевой, Ремизов утверждает, что сам-то Блок читать должен, потому что между ним и публикой контакт есть: «Когда вы читаете <...> столько людей любят вас, а которые и не любят, то улыбаются добродушно. А вы понимаете, что относительно меня это невозможно». В этом пассаже, «исповедально» честном, но, по-ремизовски, слегка лукавом, звучит и признание Блока, и уже известный нам отдаленный намек

на различное отношение блоковского и его собственного творчества к «русскости».

В 1909—1910 гг. отношения Блока с Ремизовым вновь переживают некоторый спад: нам не известно ни одного письма Блока, отправленного Ремизову между 31 октября 1908 г. и 11 января 1911 г.: Ремизов, судя по сохраненной Блоком подборке его писем, тоже после отъезда Блоков в Италию писал ему за эти годы только трижды, то сетуя на утрату связей (16 ноября 1909 г.), то обращаясь с маленькими деловыми записками. Спад этот вызывался, видимо, многими причинами: общей депрессией, охватившей Блока в разгар и в последние годы столыпинской реакции (весна 1900-го—1911 г.), утратой им в это время множества литературных и личных связей, в том числе и таких, которые перекидывали мост от Блока (и Блоков) к Ремизову (и Ремизовым). Здесь в первую очередь должен быть назван Вяч. Иванов, «среды» которого Блок после смерти жены Иванова, Л. Д. Зиновьевой-Аннибал, почти не посещает. Были, однако, по крайней мере у Блока, и причины творческого характера. Блок 1909—1911 гг. стремится к искусству, «оформляющему» и гармонизирующему «хаос» действительности. На этом пути Блоку вполне закономерно встречается «классик» Брюсов и, столь же естественно, сравнительно редко попадаетсся Ремизов 1900-х гг. с его глубочайшей убежденностью в том, что единственная возможная реальность — это хаос и неразбериха, всегда страшная, хотя порой и забавная.

Впрочем, связи писателей в эти годы не прерываются и, что самое главное, не меняют своего характера. Ремизов по-прежнему осторожно направляет вкусы Блока, приглашая его и Любовь Дмитриевну в письме от 15 марта 1910 г. «послушать русские песни» в концерте Н. В. Плевицкой; Блок отвечает (побывав на концерте Плевицкой позже, летом 1913 г.), что, слушая русские песни, он с женой «грустили по этому поводу о своей „немецкости“». Высоко оценивают оба писателя творчество друг друга. Ремизов сообщает Блоку о своем «сне» («сны», творчество и игровые фантазии Ремизова настолько тесно сплетены и их сплетенность постоянно так обыгрывается художником, что нет никакой возможности определить, что перед нами: рассказ о действительно приснившемся или лукавое скрывание своих «наяву» пришедших мыслей, придавание им некоей «объективности» и «тайного смысла», присущего, по Ремизову, снам). «Сегодня, — сообщает он в том же письме, — я во сне видел Лескова. Он мне сказал, что Вы его очень интересуете и очень Вы ему нравитесь». Лукавая насмешливость (то ли по поводу своей мистификации, то ли по поводу собственного «историко-литературного» сна или языка, его пересказывающего) не отменяет важности для обоих корреспондентов высказанной оценки. Лесков для Ремизова — самый близкий русский художник. На это не раз указывал сам Ремизов: «Имена, под которыми прошла жизнь в России за 44 года (1877—1921) — Достоевский, Лесков»⁸. Говоря о писателях, в чьем творчестве «почувствовалась <...> Россия», Ремизов утверждает, что «Лесков на первом месте в литературе»⁹. Поэтому и «признание» Ремизовым Блока «от имени Лескова» свидетельствует, что в самой ремизовской оценке подготавливаются серьезные сдвиги.

Это же можно сказать и об отношении Блока к творчеству Ремизова. В статье «Противоречия» (январь 1910 г.) путь Ремизова рассматривается в связи с любимой идеей блоковской критики 1909—1911 гг. — с мыслью о сложной противоречивости жизни, несводимости ее к какой-то одной поэтической формуле или настроению. Противопоставив друг другу «однострунную» безнадежность лирики В. Полякова и «однострунный» же «развязный» оптимизм С. Городецкого, особенно раздражавший Блока в «глухие» 1909—1911 гг., критик заключает: «Будет, да не так, как говорят Поляков и Городецкий, а по-третьему, и во всяком случае, по-новому. Иначе уж очень бы все было просто» (V, 414). Непростота жизни, законов истории подчеркивается другой антитезой — Ремизова и бытописателя-«беллетриста» П. Гнедича. Сам факт, что «два писателя в один и тот же год и в одной и той же стране пишут» на столь «разных языках», что в России возможно сосуществование Ремизова — «писателя, мученика, творца» — и Гнедича — «литератора, чиновника особых поручений при литературе», — свидетельство «тихого, непоправимого сумасшествия» русской жизни (V, 410).

Блок по-прежнему видит путь Ремизова в отходе от декадентских «вычур», от влияния Шишбишевского и в овладении материалом «покорной и плавной, живой и жемчужной» «русской речи». Теперь Ремизов, по мнению Блока, — «один из самых серьезных и глубоких писателей нашего времени». Его фантазии — это «весьма реальный клочок нашей души, где все сбито с панталыку, где все в невообразимой каше летит к черту на кулички» (V, 407, 408).

Каким же образом это изображение мирового и современного русского хаоса отвечает выдвигавшемуся Блоком в эти годы требованию «гармонизации» мира? В предваряющих статью набросках в записной книжке от 30 ноября — 1 декабря 1909 г. (сделанных в поезде, по дороге в Варшаву к умирающему отцу) Блок пытается связать неудавшиеся попытки «цельного творчества» у Ремизова с тем, что «хаос» Ремизова (противоположаемый «вальжности» и «цельности» «Войны и мира») — это отображение истинного духа современности (З. к., 161—162). В статье вопрос ставится несколько иначе: как ремизовское творчество этот «хаос» преодолевает? Ответ Блок видит и в прямо выраженной идее Ремизова — в его стремлении «оправдать мир», показать, что «каждая былинка, каждая человеческая мразь — „Гекуба“» (V, 410), и в глубинных структурах его произведений.

Главным носителем поэтического мироощущения, «кристаллами форм» ремизовской мысли Блок, как и прежде, считает «русскую речь». Именно она позволила писателю преодолеть «субъективные лирические опасения» и вывести свое творчество «в объективную эпическую даль» (V, 407). Постоянно варьируемые в «Противоречиях» при разговоре о позднем Ремизове строки из «Евгения Онегина» («даль свободного романа») свидетельствуют и об очень высокой оценке писателя, и о том, что Блок считает ремизовские искания «объективности» искусства близкими к своим: примерно в то же время (1911 г.) он характеризует собственную «трилогию лирики» этими же словами Пушкина (см. I, 559). Конечно, пути преодоления «субъективного» у обоих художников были весьма различными: объективности (внеличностности) русской повествовательной стихии Ремизова у Блока соответствовала

объективация «лирического сюжета» его поэзии, взгляд на лирику как поэтическую «историю мира», подчеркивание «типических» черт в лирическом герое и героине¹⁰. Но в известном смысле — и именно в плане преодоления художественного индивидуализма — какие-то этапы пути у Блока и Ремизова действительно совпадали.

Неудивительно поэтому, что первая половина 1910-х гг. вновь знаменуется сближением писателей, и гораздо более тесным, чем все их прежние духовные «встречи».

Письмо Ремизова от 8 января 1911 г. как бы начинается новый этап отношений, подводя итоги того, как за последние годы изменился Блок («Вы вчера меня многим обрадовали. И то, что в Вас произошло и стало, и вся душа Ваша, все это — верно»). Деятельное и тронувшее Ремизова участие Блока в ликвидации конфликта между ним и С. Городецким (см. публикацию переписки Блока с С. М. и А. А. Городецкими)¹¹, также усилило близость художников.

Блок и Ремизов начиная с 1911 г. часто встречаются (см. VII, 134, 168, 184, 191, 196, 203, 223, 235, 236, 246, 249; З. к., 200, 202—204, 206, 208, 215, 221, 223, 236, 237, 245), ездят (обычно втроем с М. И. Терещенко или с ним и его сестрами) за город, гуляют по городу (см. VII, 139, 142, 166, 173, 225, 226, 231, 238, 249), навещают друг друга (см. VII, 82—83, 87, 94, 136, 143; VIII, 391; VII, 154, 157, 162, 211—213, 222, 226, 240, 245; З. к., 210, 482), вместе ходят в театр (см. VII, 192; VIII, 410), много беседуют (см. VII, 138, 140, 141, 183—185, 196, 198, 239; З. к., 240), иногда — по телефону (см. VII, 165, 167—169, 171, 174, 177, 179—181, 185, 186, 189, 195, 197, 199, 206, 211, 215, 216, 226, 227, 229, 230; З. к., 199, 215, 244, 246, 247, 251, 254, 304). Блок часто говорит о Ремизове: с А. В. Румановым (см. VII, 148, 149), с М. И. Терещенко (см. VII, 163) и т. д. В дневниковых записях Блока 1911—1913 гг. имя Ремизова упоминается почти ежедневно, соперничая по частоте с именем ближайшего друга Блока этих лет — Вл. Пяста.

Отношения Блока и Ремизова покоятся на высокой взаимной оценке творчества (ср., например, слова Блока о Ремизове как «мастере стиля» — VIII, 432), на человеческом расположении (правда, Блок вначале большой теплоты к Ремизовым еще не испытывает: ср. письма к Л. Д. Блок от 10 и особенно от 13 июня 1911 г. — VIII, 347—348, а также дневниковую запись от 4 ноября 1911 г.: однако уже к 1912 г. чувство близости возрастает и у него). Связывают их также попытки общей литературно-организационной деятельности (планы создания символистского журнала; дела книгоиздательства «Сирин», обсуждение которых, видимо, занимает основное место в разговорах писателей — см. VII, 171, 181 и др.¹²; попытки сотрудничества символистов в газете А. В. Тырковой «Русская молва» — см. VII, 180—185, 215; вопросы, связанные с изданием книг — см. З. к., 251, 298 и др.) и, разумеется, известная мировоззренческая и творческая близость. При этом Блок и Ремизов в 1910-х годах, понимая всю глубину различий их идейной и творческой стихии, теперь почти никогда не полемизируют друг с другом (по крайней мере, ни в дневниках и записных книжках Блока, ни в переписке такие споры не зафиксированы). В частности, характерно полное исчезновение скрыто «педагогических» интонаций в письмах Ремизова. Благословив Блока

«от имени Лескова» как писателя национального, приняв, разумеется, особенно близко все, что связано в блоковском творчестве с темой Родины (ср. предложение Ремизова напечатать «Стихи о России» в издательстве «Отечество» — 3. к., 21)¹³, Ремизов признал и особый, столь не похожий на его собственный, способ художественного решения этой темы, центральной в 1910-х гг. для обоих. Это проявилось, в частности, в инициативе Ремизова, приведшей в итоге к написанию драмы «Роза и Крест». 24 марта 1912 г. Блок записывает: «Алексей Михайлович убеждает писать балет (для Глазунова, который любит провансальских трубадуров XIV—XV века?!) — либретто. На третий день Пасхи будет говорить у Ремизова с Терещенкой» (VII, 136). М. И. Терещенко, чиновник особых поручений дирекции императорских театров, с которым у Блока, как и у Ремизова, вскоре складываются приятельские отношения, заказывает ему (на квартире у Ремизова) «балет для Глазунова» (VII, 138). Все дальнейшие трансформации этого замысла (балет, опера, драма)¹⁴ обсуждаются и, видимо, одобряются и Ремизовым, и Терещенко (так, 5 ноября 1912 г. Блок заносит в дневник: «А. М. Ремизов передал по телефону, что Терещенке нравится моя пьеса («Роза и Крест». — 3. М.)» — VII, 174). Разные этапы творческой истории «Розы и Креста» широко отразились в переписке с Ремизовым. При обсуждении «Розы и Креста» 31 января 1913 г. (на квартире у Ремизовых) Ремизов не высказывает ни одного возражения. Блок записывает: «По тому, как относятся, что выражается на лицах, как замечания касаются только мелочей, вижу, что я написал, наконец, настоящее <...> Замечания <...> А. М. Ремизов — „чисто“ (без рассуждений). Голова идет кругом (а не „кругом“). Газтан — „летучий“, Бертран — земля. Все повторял: „очень печально“» (VII, 213). Как видим, единственное замечание Ремизова относится к чтению, а не к тексту драмы (касается ударения в прозаической реплике Графа — см.: IV, 180). Разительное отличие ремизовских оценок «Розы и Креста» от его высказываний по поводу «Песни Судьбы» кроме чисто художественных причин имеет и другие — признание за Блоком права идти к решению глубоко волнующих Ремизова проблем своими путями, в частности через «западную» тему (заметим, что и у самого Ремизова к 1910-м годам «национальный спектр» произведений становится значительно шире: ср., например, изображение западнохристианского и грековизантийского мира в стилизациях и обработках христианских легенд или пестро-фантастическую смесь разнонациональных образов, связанных с придуманным Ремизовым «Обезвельволпалом»¹⁵).

Что касается отношения Блока к далеким ему тематическим и художественным поискам Ремизова, то он (как и во многих других случаях) склонен был искать наиболее важное для себя как раз в том, что было не похоже на его творчество, особенно если это «непохожее» решение касалось коренных жизненных вопросов. Ремизовское чувство России привлекало Блока именно таким сочетанием первостепенной важности темы и совершенно иным, чем у самого поэта, к ней подступом. И хотя в лирике Блока 1910-х гг., в том числе и в цикле «Родина», в отличие от «Пузырей земли», «ремизовские начала» прямо не отразились, общение с Ремизовым дало толчок многому в его размышлениях и творчестве этого десятилетия.

Первый и основной круг общих интересов определен мыслями о России. Писателей роднит постоянная, тревожная и любовная мысль о России, представление о родине как главной человеческой ценности, как о единственной и вспроникающей теме творчества: «Мы <...> писатели, свободные от всех обязанностей, кроме человеческих, должны играть роль тончайших и главных органов ее [родины] чувств. Мы — не слепые ее инстинкты, но ее сердечные боли, ее думы и мысли, ее волевые импульсы» (V, 444). Но и эта, главная для обоих, направленность мыслей и творчества реализуется совершенно по-разному. Выше уже говорилось, что особенность русской темы у Ремизова — полная погруженность в ее реальную, исторически сложившуюся культуру. Это не только язык и быт, но и ее государственность и церковность. Отсюда — естественность для Ремизова 1910-х гг. безоговорочно оборонческой позиции, погруженность в дела современной церкви и все то, что Блок в 1918 г. назовет, со слов Р. В. Иванова-Разумника, «черносотенным» в Ремизове. Такая любовь, сочетаясь с остротой писательского чувства, ведет Ремизова к глубочайшей безнадежности («тьма» национальной жизни так же вечна, как и «свет») и к уходу от нее в мир религии или символистского «жизнетворчества».

Образ России у Ремизова поэтому двойствен и болезненно, страдальчески противоречив. Обращаясь к сегодняшней родине, художник не может не показать нераздельности в ней «света» и «тьмы», причем эта, явленная в «фактах», русская действительность в значительной степени совпадает для Ремизова с ее конечной сущностью. Поэтому перед ним открываются два противоположных (но и существенно сходных) пути: полного принятия, «оправдания» реальности и полного же ее романтического отвержения. В этом последнем случае реальности противопоставляется тоже Россия, но уже не бытовая, а фольклорно-фантастическая, мифологизированная.

Блоковский образ родины тоже глубоко антиномичен, но противоречия его имеют иную природу. Облик современной России у Блока во многом близок к ремизовскому и отчасти, быть может, формируется под его воздействием (ср. особенно стихотворение «Грешить бесстыдно, непробудно...», где из всех ипостасей родины берется именно сегодняшняя, темная и страшная мещанская Русь и именно в таком образе Россия все-таки оказывается для поэта «всех краев дороже» — III, 274). Вообще, блоковский взгляд на Россию в 1910-х гг. намного историчней, чем в «Песне Судьбы»: он видит неизбежно сложный, противоречивый облик родины (и мира в целом). Но «факты» реальной жизни для Блока по-прежнему всегда соотнесены с ее глубинной сущностью (в 1910-х гг. — с «духом музыки»), и лишь в свете подобной сложной соотнесенности они получают свой подлинный смысл. Смысл же этот всегда подразумевает у Блока отделение художником «света» от «тьмы», «начал и концов», «ада и рая» (III, 301), то есть этическую оценку. Поэтому границы «света» и «тьмы», «подвига» и «предательства» у Блока проходят *внутри* изображаемого им земного мира (как и внутри космического универсума, чьим «соответствием» является земной), а не только *между* реально существующим и поэтически созданным, как у позднего Ремизова. И само разграничение этих основных понятий для Блока стабильно и не является предметом «игры».

Другое существенное отличие образа России как поэтического идеала у Блока и Ремизова состоит в том, что подлинно прекрасная, «воплощенная» родина для Ремизова связана с прошлым, а для Блока — с «вечным» и с будущим. Ремизовская Россия — бабушка: «Бабушка наша костромская, Россия наша, это она прилегла на узкую скамеечку ночь ночевать, прямо на голые доски, на твердое старыми костями, бабушка наша, мать наша Россия!»¹⁶ Эту соединенность идеала с ушедшим, «старым» отмечала современная Ремизову критика. Художник, внесший в свое творчество «все кошмары, всю дисгармонию, весь разлад» мира, Ремизов постепенно все же находит «тот мирок, где он мог любоваться красотой беспрепятственно и чисто». Это «далекое, несбыточное, невероятное и фантастическое прошлое»¹⁷ Однако было бы узким и однобоким увидеть в таком идеале отражение общественного «консерватизма» художника. Скорее здесь, как уже отмечалось, можно говорить о романтическом пессимизме Ремизова, где прошлое — синоним желаемого.

У Блока, как мы видели, идеал родины хотя никогда и не отождествляется с сегодняшней Россией, но всегда присутствует в ней — то как отблеск вечно прекрасной глубинной сущности мира, то как свет из будущего — предвестие грядущей России, ее «добра и света» (III, 85). Поэтому блоковская Родина — это Жена и девушка (ср. в черновом варианте стихотворения «Россия»: «Нейдешь ты замуж, не стареешь» — III, 591), чьи вечная юность и немеркнущая красота объединяют образное представление о неизменном и одновременно связанном с будущим («юность») облике национального идеала. Поэтому же блоковская «трилогия вочеловеченья» — это путь героя к Откровению Родины в ее глубинной светлой сущности грядущей «Новой Америки».

Отсюда совершенно различное понимание «тьмы» современной русской жизни и отношение к ней у обоих писателей. Предчувствие грядущих катаклизмов, эсхатологичность, острое ощущение «тьмы» присуще обоим. Так, сложный комплекс представлений Блока о «желтой опасности», идущих от Вл. Соловьева и поддерживавшихся разговорами и перепиской с Андреем Белым (а через Белого — влияниями Метнера), безусловно, оформлялся в значительной мере под воздействием Ремизова. Комплекс этот противоречиво сочетал патриотические эмоции, элементы национализма (в творчестве Блока, сравнительно с Ремизовым, заметно ослабленные) и острую антимещанскую направленность. Последнее резко отделяло и Блока, и Ремизова от славянофильства и почвенничества, субъективно им обоим близкого, и объединяло с традициями чеховского и послечеховского реализма. На языке Блока 1910-х гг. «желтокровие» одновременно означало и опасность разнообразных чуждых влияний на русскую культуру, и ненавидимую им «нововременскую» реакционность, и темные мещанские инстинкты в самом народе. С проникновением во все это «желтое» в сознании Блока неразрывно связывались творчество и жизненный опыт Ремизова.

14 ноября 1911 г. Блок пишет Ремизову: «Я хотел с Вами говорить об очень важном <...> со мной и вчера случилось что-то дикое, и всю неделю эту, по-моему, около меня (а может быть, около всех нас) вьется нечисть». «Дикое» и «очень важное», случившееся с Блоком 13 ноября, описано на

следующий день (то есть в один день с письмом Ремизову) в его дневнике: «Выхожу из трамвая <...> у двери сидят — женщина, прячущая лицо в скунсовый воротник, два пожилых человека неизвестного сословия. Стоя у двери, слышу хохот, начинаю различать: „ишь... какой... верно... артист“ Зеленея от злости, оборачиваюсь и встречаю два наглых, пристальных и весело хохочущих взгляда. Пробормотав „пьяны вы, что ли“, выхожу, слышу за собой тот же беззаботный хохот...

Эти ужасы выются кругом меня всю неделю — отовсюду появляется страшная рожа, точно хочет сказать: „Ааа... ты вот какой? <...> Зачем ты напряжен, думаешь, делаешь, строишь, зачем?“» (VII, 87—88). Говоря об этом «безмирном» ужасе мещанства, о всеразрушающих, антикультурных, погромных силах, в этом мещанстве затаенных, Блок сразу же вспоминает Ремизова: «Он это испытал, ему хочу жаловаться» (VII, 88).

Однако нетрудно увидеть и кардинальные отличия блоковской и ремизовской позиций. Для Ремизова, хотя темные начала жизни в его творчестве зачастую весьма четко социально и культурно конкретизированы, «мещанское», проклятое коренится в жизни, в человеке как таковом. Блок, столкнувшись с «нечистью», сразу же пытается очертить круг, в котором она замкнута: «Такова вся толпа на Невском <...> Таково все „Новое время“ Таковы „хитровцы“, „апраксинцы“, „Сенная площадь“» (VII, 88). И хотя легко заметить социальную пестроту выделенных Блоком выявлений «нечисти», он никогда не отождествляет ее ни с природой человека, ни с сущностью нации, народа. Отсюда и разная, почти противоположная реакция на «нечисть». О Ремизове Блок очень точно говорит: «Знание об этом, сторожкое и „все равно не поможешь“ — есть в глазах Ремизова» (VII, 88). Позиция же самого Блока определяется иначе — идеей высокой трагической борьбы. Размышляя о борьбе с «желтым», Блок полностью приводит в дневнике стихотворение Тютчева «Мужайтесь, о други, боритесь прилежно...» и завершает раздумье словами: «Смысл трагедии — *безнадежность* борьбы: но тут нет отчаянья, вялости, опускания рук. Требуется высокое посвящение» (VII, 89). Напомним, что трагическое мироощущение постепенно будет все ясней раскрываться Блоком как героическое, как апофеоз подвига, даже ценой гибели («Роза и Крест» и др.), — значение это выступит на первый план в послеоктябрьской публицистике Блока. Противоположность позиций художников на блоковском языке можно определить как антитезу пессимистического и трагического отношения к жизни, то есть как ужас Ремизова перед «нечистью» — и готовность Блока к борьбе с ней. В этом различии предсказаны и будущие пути художников.

Социальные взгляды Блока 1910-х гг., вернее, его социальная интуиция, также кардинально отличаются от Ремизова. Блок резко антибуржуазен, но и мир добуржуазный его никак не привлекает. «Последние цели Гермогена, — пишет Блок о саратовском епископе, бывшем стороннике, а затем обличителе Распутина, которого сестра поэта Ангелина считает «святым», — опрокинуть тьму XVIII столетия на молодой, славно начавшийся и измучившийся с первых шагов XX век». И дальше: «*Лучше вся жестокость цивилизации, все „безбожие“ „экономической“ культуры, чем ужас призраков — времен отошедших*; самый светлый человек может пасть мертвым перед неуязвимым

призраком, но он вынесет чудовищность и ужас реальности. *Реальности надо нам, страшнее мистики нет ничего на свете*» (VII, 134). Трудно найти позицию, более далекую от Ремизова, более чуждую ему.

То же отличие — в политической ориентации художников (при всей наивности или, как говорил сам Блок, «отвлеченности» его в решении вопросов политики). Чуждаясь «либерализма, кадетства» с их «западничеством», Блок испытывает, хотя и не постоянно, яркий интерес к «социал-демократической „Звезде“» (VII, 130; ср. VII, 131, а также дневниковые записи о росте рабочего движения) и непрестанно — отвращение к «Новому времени», к «помойной яме» охранительной прессы. Ремизов, бунтарски и «лево» настроенный в годы первой русской революции, к 1910-м гг. становится все более консервативным.

Но пожалуй, самое коренное отличие в понимании писателями «светлых» и «темных» сторон русской жизни проявилось в их отношении к церкви, «бытовому» православию, обряду. Это — мир Ремизова 1910-х гг., то немногое, что противостоит в его глазах «страшному миру», ужасу мещанства, заложенному в человеческой природе «целованью Иудиному». Блок, как известно, несмотря на общий объективно-идеалистический характер его мироощущения, на элементы мистики в его взглядах, в 1910-х гг. всегда анти-церковен (ср. цикл «Ямбы»), зачастую испытывает приступы богоборчества (ср. «На смерть младенца», 1909) и очень сложно относится к христианской этике: принимая жертвенный подвиг как путь интеллигента к России, он полностью отрицает непротивление злу, смирение, покорность и «человека жертвенного» как идеал будущей личности¹⁸. В переписке 1910-х гг. эти коренные разногласия не проявляются больше ни как полемика, ни в попытках «перевоспитать» Блока. Но их яркое отражение — в незначительном, на первый взгляд, эпизоде приглашения Ремизовым Блока на всенощную в Великий четверг (см. письмо от 19 марта 1912 г.) и явный (выраженный скорее всего или устно, или по телефону) отказ Блока (ср. письмо Ремизова от того же числа) слушать то, что он называл «звероголосованием попов» (об отношении Блока к пасхальной службе см. стихотворение «Не спят, не помнят, не торгуют...»). Конечно, и отношение Ремизова к атмосфере службы не так уж однолинейно (ср. в этом же письме лукавое предостережение: «Денег с собою не берите и часов не берите, вытащут»), но совершенно явно, что оно кардинально не похоже на блоковское.

Наконец, несмотря на присущее обоим писателям резкое отрицание западноевропейской культуры, на постоянное противопоставление России и Запада, Блок находит в Европе и великие ценности. Он видит их в Италии, особенно Германии, Голландии, но отчасти и во Франции (см. VIII, 352—356 и др.), в их природе и культуре, в увлекающих (хотя и страшных) успехах техники, в прорастающих сквозь обреченную на гибель европейскую цивилизацию «ферментах будущего», которые оказываются «духами Байрона, Мицкевича, революции французской и славянской» (VIII, 365—367). Ремизов отмечает в Европе по преимуществу только мрак — от бытовых дрязг и унижений (хотя и описанных не без обычного ремизовского легкого лукавства и стилизации: «Мошенники эти французы, ограбили...» и т. д.) — до «апокалипсических видений» — «огненных языков из труб» в Бельгии. Верный

себе, он ощущает лишь поэзию колокольного звона, напоминающего ему Россию и в то же время чуждого, или загадочного — и тоже русского — «нашего» «шурум-бурум» под окном (ЛН, с. 95). Характерно лирическое ощущение Ремизовым высокой красоты католической мессы, которую должны так любить «католики, только, конечно, не эти мертвые, — эти подкрашенные старики покойники и не эти злющие старухи и не эти в белых венках и в белых саванах кокетничающие *vierge*’, а такие... такие настоящие» — то есть не существующие в реальности.

Как видим, все основные проявления общей любви и ненависти, общей мысли о России у Блока и Ремизова совершенно различны, во многом противоположны. Это же можно сказать и о личной, «бытовой» (или, может быть, квазибытовой) стороне их отношений, широко отраженной в переписке.

Для обоих художников, тесно связанных с символистским мироощущением, быт всегда оказывался не только бытом (в противном случае он утрачивал для них всякий интерес, воспринимался как призрак, «маревое», за которым опять-таки следовало увидеть нечто небытовое). Однако и чувство «символизма реальности» проявилось у Блока и Ремизова в совершенно разной форме. Блок в 1910-е гг. ощущает и осмысляет реальность, историю как выявления высшего духовного начала бытия и в таком, платоновско-соловьевском, смысле — как его символ. Но это касается именно бытия в целом и потому не мешает Блоку внутри земного мира четко разграничивать, например, действительность и искусство, добро и зло и т. д. «Все преходящее» возводилось в ранг символов, но символы эти в целом составляли картину мира вполне объективную, «реальную» и полную. Иными словами, символистский эстетизм проявлялся у Блока в понимании природы мирового универсума как духа музыки и его отражения в «этой» действительности, но не в отношении к «земному», — вполне здоровом и, главное, с постоянной установкой на «здоровый» и трезвый подход к жизни. «Символизация» оказывалась средством познания сущности явлений.

Особенно характерно для Блока в 1910-е гг. стремление отделить, сложно противопоставить искусство и действительность, увидеть их «неслиянность и нераздельность» (III, 296). Это последовательно проводимое Блоком отделение было определено резким неприятием символистского «жизнетворчества», борьбой с ним¹⁹.

У Ремизова «символизация» и «эстетизация» жизни была совершенно иной. Реальность воспринималась Ремизовым-художником и человеком как нераздельный сплав «божеского» и «дьявольского», и православие его, как и большинства символистов, окрашено в манихейские тона. В самой реальности Ремизов не может и не хочет отделить одно от другого: получится мертвая схема, а не живая жизнь. Отделение света от тьмы — дело религии и эстетизированного «жизнестроительства» (тайный религиозный скептицизм был еще присущ Ремизову 1910-х гг. и полностью исчез лишь в период эмиграции). Отсюда, с одной стороны, все возрастающий интерес Ремизова к официальной церкви, обращение к стилизациям житий, христианских легенд. С другой — для Ремизова характерно «жизнетворчество» — типично символистская попытка претворить быт в искусство. Все, к чему прикасался Ремизов, либо находилось в сферах искусства или близких к искусству (любовь к

старине, старинному быту и культуре, к книге, увлечение рисованием, каллиграфией, любовь к «творческому скарбу»: бумаге, краскам и т. д.), либо было эстетизацией внеэстетического (таково, в частности, отношение Ремизова к обрядности, а также к постоянно выдерживаемому стилю поведения — от языка и манеры держаться до стилизованного почерка и т. д.). Если Блок 1910-х гг. стремился трезво отделять реальность от ее отображений в искусстве, то единственное спасение Ремизова — уйти, отгородиться от «большого» мира.

Все это создает ситуацию, которая отличается как будто бы полной культурной и личной несовместимостью «действующих лиц», но тем не менее хотя и мешает полному сближению писателей, однако не прерывает их связей и не уменьшает взаимного интереса.

Ремизов идет к Блоку единственно возможным для него путем — постоянно вовлекая его в различные «игры». В сущности, и «учительность» Ремизова (резко отличавшаяся, например, от «морали», которую так любили читать Блоку Мережковские и, в определенные периоды их «дружбы-вражды», Андрей Белый, и потому не обижавшая поэта) была не столько навязыванием своей эстетической программы, сколько примеркой, распределением ролей в «игре» — «русский писатель ведет „полунемца“ Блока — Германа к России». Когда основания для такого «распределения ролей» отпали, Ремизов постоянно придумывает новые, обыгрывая, например, свою болезненность, слабость или постоянную нехватку денег («бедный» писатель ходит к «богатому» одалживать деньги или «поесть ветчину»). Самые обыденные факты, сообщаемые Блоком, вроде: «У нас кухарка заболела», превращаются Ремизовым в сюжеты, воображаемые спектакли: «По всему вижу, что дело у Вас пойдет хорошо, раз кухарка уже заболела. (Представляю себе, как Вы балет разыгрывали, какой гром, какой шум был, ну и человек захворал)». Наконец, в 1918 г. Ремизов включает Блока в самую продолжительную и «серьезную» свою игру — в «Обезвельволпал», вручая ему «для ношения» «Обезьяний знак I степени с Заяшным глазом».

Все эти настойчивые «приглашения к игре» Блок отвергает. Игре он противопоставляет «серьезность», «реальность» отношений, которые так ценит в эти годы. Но эта «реальность», как говорилось, неотделима от стремления понять сущность Ремизова и своих с ним связей. С одной стороны, он ценит в Ремизове все то, что подчеркивает русское в нем: его знание быта, языка, обрядности, фольклора, древнерусской литературы, рукописей и т. д. и т. п. Но в частых записях о Ремизове сущность его вырисовывается и с иной стороны (тоже связанной с мыслями Блока о России). Постоянно отмечаются — отнюдь не игровые, а реальные! — болезненность Ремизова, его физическая слабость, тяжелое материальное положение семьи, его боязнь жизни, ужасам которой «не поможешь», затравленность. Записи и письма Блока полны мыслей о «таком желтом, замученном Ремизове» (VII, 143), о его «нищете» (VIII, 397), болезнях (VII, 206, 207, 209 и др.), выражением «острой жалости» к нему (VII, 213). Возникает жуткий образ: Ремизов — затравленная крыса: «Вчера <...> дворники издевались над раненой крысой <...> На эту крысу иногда бывает похож Ремизов. Был похож, вероятно, особенно тогда, когда полночи носил на руках Наташу и баюкал, а потом

выбежал с пожара в одном белье, и швейка накинула ему на плечи шелковую кофточку (мороз 22 градуса и ночь в провинции)» (VII, 136—137). «Страдающий человек» — вот сущность Ремизова в представлении Блока. Это не только его примета: в современном мире страдают все люди — все, кроме носителей зла и «дураков и дур». Чувство ««непоправимости всего, острой жалости» у Блока относится не только к Ремизову, но и к Иванову-Разумнику, к Мейерхольду, Терещенкам, к своей семье — да и вообще «ко всем» (VII, 213). *Эта сущность и воспринимается Блоком символически*, входя в его общее мифопоэтическое представление о «пути мира» и о сегодняшней России. «Унижение» и гибель человека — важнейшая примета современности, «страшного мира» (который, однако, в будущем сам обречен на неизбежную гибель). Блок старается — и по простому порыву сердца, и вполне осознанно — противопоставить страданию деятельную человеческую помощь (ведь «человеческое» — это и есть для Блока та сила, которая одна способна уничтожить «страшный мир»). Он постоянно пытается, порой тщетно, наладить издательские и денежные дела Ремизова (см. VII, 148, 149; ср. письмо Н. Д. Санжарь — VIII, 432 и др.), заботится о нем во время частых болезней, прощает ему бесконечные причуды и капризы, понимая, что именно «лучшие из нас бесконечно мучаются и щетинятся (Боря, Ремизов)» (VII, 103), резко и с негодованием отчитывает в письме от 9 ноября 1912 г. В. Н. Княжнина, сказавшего в раздражении, что «у Ремизова — куриная душа» (VIII, 405), заботливо охраняет Ремизова от всяких неприятных эмоций, столь болезненно им переживаемых (ср. запись от 1 января 1913 г. о «спиритическом сеансе» у Аничковых: «Ремизовы не приехали и хорошо сделали, расстроились бы» — VII, 203) и т. д. и т. п.

Говоря о постоянной блоковской «символизации реальности», любопытно сопоставить смысл дружеских отношений Блока с Вл. Пястом и Ремизовым, самыми близкими ему в 1910-е гг. писателями-символистами. Возникает любопытная «композиция». При известном сходстве — с точки зрения Блока — Пяста и Ремизова (оба — художники, творцы, носители высокой культуры, хотя и несопоставимые по масштабу их дарования: оба живут тяжелой, материально трудной и духовно мучительной жизнью, оба житейски неприспособленны, постоянно нуждаются в дружеской помощи), в плане мировоззренческом, литературном, общекультурном и личностном они скорее антиподы. Пяст, по определению Блока, — «западник», человек, сознательно ориентирующийся на европейскую и американскую культуру. Символистское «неприятие мира» для него оборачивается либерализмом, постоянным интересом к политике, расстановке партийных сил в России и в странах Запада, интернациональными симпатиями, проявлявшимися и во взглядах, и в личных отношениях. Ремизов постоянно ощущает себя русским, носителем национальных традиций (особенно в языке, обычаях). Революционные воззрения Ремизова эпохи первой русской революции сменились, как уже отмечалось, консерватизмом, «принятием мира» в его исторически сложившихся национальных формах, «антиевропейскими» настроениями. Место «политики» в его жизни заняли религия, обрядность. Можно указать и на ряд других, безусловно бросающихся в глаза при дружеском общении, коренных отличий жизненного и культурного облика Вл. Пяста и Ремизова. Таковы, например,

«математическая» логика критических статей Пяста и бунт против «логики» в поведении и литературных произведениях Ремизова; ориентация Пяста как поэта и критика на литературный язык — и Ремизова на разнообразные «внелитературные» пласты языка и стихию устной речи; энтузиазм, пафос в оценке Пястом жизненных и литературных событий, тяготение к «нормам» и «канонам» и лукаво-«игровое» поведение Ремизова, уклоняющееся от однозначных оценок; гордость Пяста, постоянный выбор им «принципов» правильного поведения и «юрродство» Ремизова или же его склонность говорить о «хорошем» и «плохом» лишь в узкожитейском смысле, применительно к отдельным «случаям»; сохранившаяся на всю жизнь трогательная приверженность к «канонам» символизма у Пяста и не менее последовательное подчеркивание Ремизовым своего человеческого и литературного одиночества; неразрывная связь Пяста с жизнью литературных журналов, кружков, артистических кафе 1910-х гг. и наклонность Ремизова к «домоседству», «тяжесть для него большинства человеческих общений, неприязненность к „кофейным разговорам“» и т. д. и т. п. К тому же, разумеется, Блок не мог не чувствовать различия в масштабах дарования скромного «рыцаря символизма», второстепенного поэта — и одного из крупнейших прозаиков XX в., столь же самобытного в своих путях, как и сам Блок.

Как соединялись в жизни и душе Блока привязанности к столь различным людям и художникам? Вопрос имеет две стороны. Во-первых, для Блока, по всей вероятности, важнее всего было то, что, символизируясь, объединяло двух людей: их страдание, «униженность», требующие постоянной человеческой заботы, уважительного сострадания и помощи. Но не менее важно и другое. Дружба с художниками столь противоположного жизненного и писательского склада подчеркивала для Блока сложную противоречивость его собственной духовной позиции. Так, Блок осмысляет себя в 1910-е гг. одновременно как русского, как художника России («мы — русские» — VII), и как наследника «бекетовской», гуманистически-«западнической» культуры XIX в. (дед — «ярый западник во всем», хотя само «западничество» ощущается поэтом как черта именно русской культуры ушедшего века: «В душе он — старый барин русский» — III, 315, 316). В спорах с Вл. Пястом, в разговорах, планах на будущее, строящихся с Ремизовым, в работе над заказанной через Ремизова драмой «Роза и Крест» Блок постоянно проясняет для себя эти две стороны своей культурной личности, соотносит их, «синтезируя» в некое единое сложное мирозерцание. Каждая из этих дружб раскрывает перед Блоком новые культурные «миры»: через Вл. Пяста для него открывается А. Стриндберг, отчасти Э. По, через Ремизова — не менее важные «страны» древнерусской литературы, фольклора; через Пяста он знакомится с интересующими его в эти годы и не связанными с символизмом людьми негуманитарной культуры: математиками, инженерами, через Ремизова — со столь же далекими от символизма «гуманитарями»: любителями старины, собирателями рукописей и т. д. и т. п. По-видимому, «асимметрия» отношений Блока к двум близким людям проявилась, в частности, в том, что мировоззренчески, идейно Блок 1910-х гг. гораздо ближе к Ремизову, а по стилю бытового поведения, психологическому складу, «петербургской культуре», вкусам и родной языковой и литературной стихии — к Пясту.

Внешняя сдержанность, даже чопорность Пяста (особенно в молодости), его стремление «застегнуться на все пуговицы» и одновременно провалы в безумие болезни или в бездны «роковых страстей» — все это психологически очень понятно Блоку. Поэтому отношения с Пястом, во-первых, более эмоциональны и откровенны (это отражается, в частности, на стиле блоковских писем, особенно в 1911—1912 гг.), во-вторых, они предполагают попытки анализа мировоззренческих разногласий, устные и эпистолярные споры, выяснения отношений и т. д. С Ремизовым «выяснять» нечего: его культурная и социальная духовная родина ценна для Блока именно своим несходством с его собственной. Всякие выяснения различий привели бы только к обидам и расхождениям. Блок сам извлекает важное для себя из творчества и личности Ремизова, сам отбрасывает чуждое. В их разговорах и в письмах Блока поэтому меньше «исповедального», но, возможно, и меньше сердечности и принципиально важного. По-видимому, из-за этого же Блок регулярно фиксирует в дневнике и записных книжках темы разговоров с Пястом — и, старательно перечисляя все встречи и беседы с Ремизовым, лишь изредка передает их содержание (как правило, бытовое или касающееся практических дел). Последнее ничуть не означает меньшую важность контактов с Ремизовым, а просто указывает на их особенность. «Пястовское» начало символизируется Блоком как «рыцарское», подлинно человеческое и вместе с тем сегодня, сейчас роднящееся с Блоком. «Ремизовское» начало сложнее: в нем Блок видит и сегодняшний лик затравленного русского «маленького человека», и воплощение национальных начал (особенно в творчестве Ремизова), которым еще предстоит расцвести в будущем. Главное же — под воздействием этих двух столь разных общений у Блока растет отраженное в «Возмездии», а затем в «Двенадцати» и «Скифах» сложное чувство «неслиянности и нераздельности» (III, 296) русского и «всечеловеческого» начал.

Не принимая ремизовских «игр», Блок, однако, не восстанавливается против предлагаемой Ремизовым формы «жизнестроительства», что вполне понятно. В фантазиях «Обезвельволпала» не было ни «демонизма» декадентских форм «жизнестроительства» (ранний А. М. Добролюбов, В. Брюсов, отчасти З. Гиппиус), ни претенциозной общеобязательности символистских утопических его форм («аргонавты», «дионисийство» Вяч. Иванова), ни холодного эстетства «игр» эпохи «кризиса символизма» (М. Кузмин), ни культа богемности артистических кругов 1910-х гг. «Жизнетворчество» Ремизова было ближе всего к романтическому уходу от действительности в мир подлинно человеческих, хотя в человеческом мире не реализуемых ценностей. Хотя, как и весь «младший символизм», оно преследовало цели пересоздания личности «игрой» и искусством, но никогда не предъявляло никаких требований к людям и миру в целом, ограничиваясь четко очерченным кругом «избранных» — «членов Обезьяньей Великой Вольной палаты» (в этом смысле В. Шкловский и сравнивал Обезвельволпал с... масонскими организациями)²⁰. Подобная «игра», совершенно не привлекая Блока, не должна была его и раздражать так, как претендующие на перестройку «реальности» утопии Вяч. Иванова.

О своеобразном отношении «игр» Ремизова к этике свидетельствует не-большой эпизод, отразившийся в переписке. Сам Ремизов склонен был считать

свои «игры» не «демоническими», а безобидными шалостями, разрушающими «логически правильный» мещанский распорядок жизни. Хотя Ремизов и признавал, что «игра» ослабляет этику поведения (ср. вполне в духе «Бесов» рассказ о том, как он, ребенком, «откусил носик» девочке Вале)²¹, он все же утверждал «естественность» своих «игр»: «Мне всегда скучно, если все идет „порядочно“ <...> отсюда и мое не „по себе“ с людьми безулыбными, расчетливыми и вообще серьезными»²². Эти «игры» Ремизов, по-видимому, не сближал с эстетизированным символистским поведением, которое он прямо (и даже прямолинейно) оценивал как «нехорошее». Так, в письме Блоку от 13 ноября 1911 г. Ремизов пишет: «Насчет посвящения В. А. Щеголевой», то тут лично я против» (ЛН, с. 98). Посвящение В. А. Щеголевой цикла «Три послания», в котором, как всегда у позднего Блока, образы «мирового оркестра» сливаются с «музыкой страстей» («Страшный мир! Он для сердца тесен! / В нем — твоих поцелуев бред, / Темный морок цыганских песен, / Торопливый полет комет!» — III, 163), Ремизовым рассматривается в чисто бытовом плане как компрометирующее близких ему людей (с литературоведом П. Е. Щеголевым Ремизов познакомился еще во времена вологодской ссылки)²³. Из письма Блоку отчетливо видно, что в «серьезных» житейских отношениях Ремизов руководствовался житейскими же нравственными критериями и никакого «жизнестроительства» не признавал. Для него были неприемлемы и далеки горькие исповедальные мысли Блока о разрушении «дома», семьи как о проявлении эстетизированного, но трагически неизбежного и связанного с революцией пафоса «самоожжения», жертвы или протеста против «унижения» человека в современной жизни («Человек, опускающий руки и опускающийся, прав <...> Все так ужасно, что личная гибель, зарывание своей души в землю — есть право каждого. Это — возмездие той кучке олигархии, которая угнетает весь мир» — III, 465). Блок не согласился с «морализирующим» подходом к лирике и страсти: «Насчет „Трех посланий“ Вы не правы. Вы не смотрите на посвящение, а смотрите на стихи. Или Вы не можете отвлечься, или, если осуждаете, так не знаете этих стран» (ЛН, с. 99). «Страны» высоких, хотя и губительных страстей — мир, вне которого блоковское творчество попросту не существует. Но в плане жизненного поведения «опускание» Блока, конечно же, было связано с презрением к мещанской морали, и этим оно сближалось с символистским «жизнестроительством». Разумеется, лежала глубокая пропасть между холодноватым и «программным» «эротическим поведением», например, Вяч. Иванова и глубокой искренностью, непосредственностью блоковских «страстей». И все же связь между этими формами «жизнестроения» существует (ведь и Блок осмыслил «свою безумную, глухую» — III, 28 — жизнь как неизбежную и имеющую высокий смысл).

Не согласившись с ремизовской оценкой «Трех посланий», Блок, однако, вовсе не был склонен отвергать этический подход к жизни (ср. глубокую близость исповедального пафоса Л. Толстого позднему Блоку, тему «измен» и «грехопадений» в блоковской лирике или мысли о связи искусства и нравственности). Конечно, сразу бросается в глаза, что этическое воспринимается Ремизовым и Блоком совершенно по-разному: у Ремизова оно неотрывно от тех или иных житейских коллизий, у Блока связано с потребностью

осмыслить «дух музыки» как несущий в себе и нравственное содержание. Тем не менее в чем-то их подход к жизни оказывается родственным. И здесь намечается еще одна линия сближения Блока и Ремизова и еще одно объяснение того, почему «жизнестроительство» Вяч. Иванова со временем все больше отталкивало Блока, а безобидные «безобразия» Ремизова — нет.

Отношение Блока и Ремизова к тому, что они воспринимали друг в друге как «эстетическое поведение», оказывается, как видим, очень сложным. «Пожар страстей» блоковской лирики и все, что связано было в жизни поэта с «опусканием рук», Ремизову порой кажется «неправильным». Блоку же «забавность» ремизовской «игры» представляется инфантильностью, боязнью жизни, бегством от ее высокого трагизма. Однако Блок прощает Ремизову его «игру» (как прощает его обидчивость, «топорщенье» и юродства), так как видит за ними поведение «униженного», а униженность для Блока — вне критики и может вызывать только высокое сострадание: уважение к «несущему крест» и стремление помочь. Тем не менее и поддерживать «игру» Ремизова Блок не имел ни малейшего желания, настойчиво предлагая совершенно иной тип отношений — человечески серьезный, «реальный», хотя и имеющий высший символический смысл.

Это столкновение двух волей, двух типов отношений заметно в переписке. Блок часто писал своим корреспондентам письма ярко публицистического, порой художественного звучания. Но стиль его писем к Ремизову — всегда краткий, сухой, деловой. Сопоставляя эти письма с дневниковыми и другими не предназначавшимися Ремизову записями о нем, нетрудно прийти к выводу, что Блок «подсушивал» стиль своих писем не от холодности к нему, а как бы в противовес ремизовским «играм». Сам он высоко ценит письма Ремизова именно как произведения искусства (8 мая 1911 г. он пишет Ремизовым во Францию: «Спасибо за письмо, которое уже читаю некоторым лицам вслух», — тут же характерно прибавляя: «Я Вам ничего такого интересного сообщить не могу»). Сам он строит свои письма как последовательно «неискусные».

Эти сложные отношения (став без каких-либо внешних конфликтов опять более далекими с 1914—1915 гг., вероятно в связи с совершенно различным отношением писателей к мировой войне), по существу, не изменились и после Октября. Конечно, отношение Ремизова и Блока к революции было совершенно разным, во многом противоположным, и оба об этом знали (так, Блок записывает 4 января 1918 г. разговор с Р. В. Ивановым-Разумником о «черносотенстве» Ремизова — см. VII, 314; 8 января — телефонный разговор с Ремизовым о его уходе из газеты левых эсеров «Знамя труда», в то время еще не порвавших с большевиками и входивших в Советское правительство, — см. З. к., 383). Однако для Блока «политические» нюансы взглядов Ремизова, видимо, давно уже были менее важны, чем его кровная связь с Россией. Верный своей установке этих лет — привлекать интеллигентов к сотрудничеству с революцией (см. VI, 8 и др.), Блок пытается использовать опыт Ремизова (одновременно поддержав его материально) для работы в Репертуарной секции Наркомпроса. На заседание 22 марта (4 апреля) Ремизов не пришел, и Блок посылает ему 24 марта официальное письмо с предложением составить список пьес, годных для переиздания. На заседании пленума Ре-

пертуарной секции 14 июня 1918 г. (и, конечно, не только тогда) Блок встречается с Ремизовым (см. З. к., 412, 427, 438). После этого, в 1919—1920 гг., контакты их вновь расширяются (хотя вряд ли восстанавливается близость 1911—1913 гг.). Ремизов и Блок сотрудничают в издательстве «Всемирная литература», в книгоиздательстве «Алконост», участвуют в заседаниях «Вольфилов», обсуждают возможность публикаций своих произведений и т. д. и т. п. Восстанавливается и вся «асимметрия» их отношений. Блок по-прежнему деятельно занимается делами Ремизова: помогает или пытается помочь изданию ремизовских вещей («очень хорошего» рассказа «Крестики», намеченного к печати в журнале «Завтра» — см. З. к., 464; «Кавказских сказок», заинтересовавших издательство «Земля», с которым был связан Блок, — см. З. к., 416), достает ему 11 августа 1919 г. ордер на «предметы первой необходимости» (З. к., 471), 15 февраля 1919 г. пытается хлопотать через Луначарского об освобождении арестованного Ремизова (см. З. к., 449) и т. д. Ремизов, слабый, больной, по-прежнему пишет Блоку стилизованные письма (их игровой характер теперь особенно заметен), с горькой иронией сообщает о своих недугах, продовольственных и других трудностях. В письмах появляются новые «игровые» мотивы, связанные с Обезвельволпалом. Игре еще острее, чем прежде, противостоит постоянно пугающая Ремизова действительность, отношение к которой выражается в интересе (возможно, тоже эстетизированном — ср. З. к., 463, 490) к разнообразным городским слухам. В отношениях писателей все чаще сквозит не высказываемая вслух мысль (о ней Ремизов горько вспомнит в «Ахру»): Ремизов скоро умрет. Жизнь распустила иначе. Перед ее лицом особенно ярко видно различие «жизнетворческого» поведения Ремизова и человеческого («трагически мужественного») — блоковского.

Блок и после Октября высоко ценит творчество и художественный вкус Ремизова, 15 июля 1920 г. он записывает: «Вечер А. М. Ремизова в „Вольфиле“ <...> — очень замечательный» (З. к., 496). При обсуждении обработки народной пьесы «Царь Максимилиан», сделанной В. В. Бакрыловым, Блок фиксирует мнения Ремизова (см. VI, 481; З. к., 473), присутствует на его чтении пьесы (З. к., 477). Ремизов так же живо интересуется творчеством Блока (ср. в «Ахру»: «Нарисовал я много картинок, на каждую строчку „Двенадцати“ по картинке»²⁴).

Позма «Двенадцать» — последняя и весьма знаменательная встреча писателей. Позма не случайно заинтересовала Ремизова. В ней — хотя и преобразованно и даже (объективно) полемически — отразилось многое, связанное для Блока с «ремизовской» Россией. Россия народная — сложная, противоречивая, в которой неразрывно переплелись «черный вечер» и «белый снег», ремизовские «верность до смерти, предательство Иудино и подвиг крестный» — эта Россия предстала в блоковском творчестве изображенной столь же ярко и полно, как в цикле «Родина», но в «огнях» революции, в динамике «боя», который теперь не прошлое («На поле Куликовом») и не будущее («Новая Америка»), а русское сегодня. Ремизову, конечно, должна была быть очень близка и опора Блока на современный фольклор, и связь поэмы с речевой стихией (ср. в особенности многочисленные диалоги, монологи «Двенадцати», вкрапления в текст несобственно прямой речи, реплик и иных

видов «чужого слова», связанных с передачей народных «голосов»). Наконец, с творчеством Ремизова — хотя, разумеется, дореволюционным — «созвучна» и мысль о тайне претворения «черной злобы» в «святую злобу», связей ликов разбойника («На спину б надо / Бубновый туз» — III, 350) и Христа, насилия и святости.

Однако определенные проблемные и стилевые связи только подчеркивают коренную противоположность отношений Блока и Ремизова к революции. Ю. Андреев справедливо обратил внимание на то, что известное ремизовское «Слово о гибели земли Русской» написано до Октябрьской революции (5 октября 1917 г.) и что часто встречающееся в литературе о «Двенадцати» противопоставление поэмы Блока и «Слова...» Ремизова лишено того «разоблачительного» смысла, который в него зачастую вкладывался. Тем не менее широко понятая концепция России у Блока и Ремизова действительно во многом противоположна. Все ценное Русской земли для Ремизова — в прошлом, для Блока — в ее сегодняшнем страдном и праздничном пути, в ее надеждах на «новую жизнь».

В последней статье Блока — «Без божества, без вдохновенья» (апрель 1921 г.) дана оценка Ремизова, которой суждено было стать итоговой. Ремизов назван в числе представителей молодой «синтетической культуры» России, в которой «неразлучимы <...> живопись, музыка, проза, поэзия», а также «философия, религия, общественность, даже — политика» (VI, 175—176). Ремизов здесь стоит в одном ряду с Глинкой, Чайковским, Гоголем, Достоевским, Рерихом: «Глинка и Чайковский выносят на поверхность „Руслана“ и „Пиковую даму“, Гоголь и Достоевский — русских старцев и К. Леонтьева, Рерих и Ремизов — родную старину» (VI, 176).

Для Ремизова, прожившего после смерти Блока еще тридцать шесть лет, встреча с Блоком осталась одним из знаменательнейших событий. В книге воспоминаний «Ахру» он писал, создавая итоговый символический образ своего и блоковского творчества: «Из разных краев, разными дорогами проходили наши души по жизни и в жизни по крови разные — мне достались озера и волшебные алтайские звезды, зачаровавшие необозримые русские степи, вам же скандинавские скалы, северное небо и океан, и не даром выпала вам на долю вихревая песня о взбаламученной, вздыбившейся России, а мне — погребальная над краснозвонной отошедшей Русью».

Где-то однажды, а может не раз мы встречались — на каком перепутье? — вы закованный в латы с крестом, я в моей лисьей острой шапке под вой и бой бубна <...>

Судьба с первой встречи свела нас в жизни и до последних дней.

И в решающий час по запылавшим дорогам и бездорожью России через вой и вихрь прозвучали наши два голоса — России —

на новую страдную жизнь
и на вечную память»²⁵.

Эти два образа России действительно определили все и в творчестве художников (особенно в 1910-х гг.), и в их отношениях. <...>

Переписка [Блока] с Вл. Пястом

1

Блок не принадлежит к числу поэтов, к которым приложимо определение «певец дружбы». Но дружба, друзья сыграли заметную роль в его жизни, а переживание и осмысление этих отношений — в блоковском миропонимании и творчестве. Детские игры с кузенами Кублицкими; юношески пылкая дружба с Н. Гуном; важнейшая для духовного становления Блока, прошедшая через многие годы его жизни история «дружбы-вражды» с Андреем Белым и С. Соловьевым; глубокая и теплая многолетняя привязанность к Евг. Иванову и А. В. Гиппиусу; сложные, но порой вызывающие яркое ощущение духовного родства отношения с Мережковскими, Вяч. Ивановым; нахождение «под знаком» общих духовных поисков с Г. Чулковым в конце 1900-х гг., с Вл. Пястом и В. Зоргенфреем в 1910-х гг.; «приятельства» 1910-х гг. (М. И. Терещенко, Ал. Ремизов, В. Н. Княжнин) — эти, да и иные человеческие связи определили многое для Блока-художника. Не менее важно, однако, то, что весь путь Блока от символизма к разрыву с ним можно было бы описать и как постоянную смену «дружб», человеческих ориентаций, как ряд (порою весьма драматических) разрывов и «уходов».

Мотивы дружбы отразились и в творчестве Блока: среди стихотворений, посвященных Андрею Белому, Евг. Иванову, Вяч. Иванову и другим, немало вершинных для его поэзии. Но еще существенней другое: в 1910-х гг., в период наивысшего творческого расцвета Блока, поэт создает своеобразный «миф о дружбе», точнее, делает историю «дружб» важной составной частью своей «лирической трилогии» — грандиозного, переросшего лирику, но и глубоко лирического повествования о путях современной личности.

Путь лирического «я» в блоковской «трилогии вочеловечения» начинается с прекрасных дней юности, первой любви и высокого доверия к людям («Шел я к людям с открытой и детской душой...»)¹. Это время элитарной, но яркой и искренней «мистической» дружбы «избранных», которые раньше других «Высокое познали» (III, 83). Но мир (а с ним и лирический герой Блока) еще не созрел для такого человеческого единения. Первая дружба (как и Первая любовь) терпят крах. Друзья изменились и изменили; теперь они — «Предатели в жизни и дружбе, / Пустых расточители слов» («Друзьям» — III, 125); да и сам лирический герой в «аду» страшного мира «забыл любовь и дружбу потерял» (III, 15). Путь современного человека пролегает через горькие пустыни одиночества... Однако Блок различает и «рассветы» будущего. Через новую, но доступную уже сейчас «прекрасную форму общения, выражаемую словом товарищ» («Памяти Августа Стриндберга» — V, 468) и подразумевающую демократизм отношений, мужественную взаимопомощь, совместное выполнение сурового земного долга:

Приходи ко мне, товарищ,
Разделить земной юдоли
Невеселые труды (III, 84) —

через эту связь *участников героического подвига* человек идет к будущему. Контуры будущих общений связаны с темой грядущей *Vita nuova* и в 1910-х гг. еще едва видны поэту. Но уже в эти годы зарождается вера Блока в те прекрасные человеческие отношения, которые должны будут «синтезировать» духовное единство друзей — участников эзотерического «братства» — с массовостью, всеобщностью «товарищества». Будущие связи личностей не идилличны: они строятся как героические и трагические столкновения воли и определяются Блоком как «ненавистническая „любовь“» (VI, 25). Но только в таком диалектическом соотношении с целым, считает поэт, будущий прекрасный и противоречиво-гармоничный «человек-артист» приобщится к другим людям, к истории и мировому целому.

«Миф о дружбе» (по сути — поэтическая концепция отношения «я» к миру, к людям) впитал в себя весь предшествующий — во многом достаточно горький — жизненный опыт поэта², а также объединил в сложное художественное целое все произведения, связанные с темой друзей и дружбы³. Но вместе с тем поэтические представления эти и сами, по мере их оформления, оказывали воздействие на социальную и жизненную позицию Блока. Взаимоотношения Блока с Пястом — яркое свидетельство того, как реальные человеческие связи определяют блоковское поэтическое чувство дружбы и, в свою очередь, определяются им.

2

28 июня 1916 г. Блок пометил в записной книжке: «Мои действительные друзья: Женя (Иванов), А. В. Гиппиус, Пяст (Пестовский), Зоргенфрей» (З. к. 309)⁴. В той же записи столь важные для Блока люди, как А. Белый и З. Н. Гиппиус, охарактеризованы гораздо менее определенно, как пребывающие «близ души», а Вяч. Иванов, С. Соловьев, Н. Терещенко и Ал. Ремизов (с двумя последними Блок в эти годы встречается очень часто) не упомянуты вовсе.

Мысли эти зафиксированы Блоком незадолго до его ухода в действующую армию и явно несут характер «завещания» — подведения основных жизненных итогов. Чем же был значим для Блока Вл. Пяст — второстепенный поэт-символист, прозаик и литературный критик?⁵

Владимир Алексеевич Пяст (В. А. Пестовский, 19.VI 1886—1940) родился в семье чиновника⁶. Отец его, Алексей Иванович Пестовский, был коллежским советником; мать, Елена Петровна Пестовская, в 1900-х гг. содержала общественную «Читальню Пестовской» в Петербурге, на Литейном проспекте, в доме Мурузи⁷. По отцу Пяст принадлежал к старинному польскому роду (его предки, по семейной легенде, — выходцы из известной королевской фамилии Пястов, что и подчеркнуто его псевдонимом). В детстве Пяст отличался слабым здоровьем, оставшейся на всю жизнь повышенной нервной впечатлительностью, экзальтированностью. Его первыми литературными увлечениями были Лермонтов, позже — Л. Мей⁸; затем многолетним кумиром юноши Пяста стал Эдгар По⁹. В 1895 г. Пяст был отдан в XII Санкт-Петербургскую гимназию, которую окончил в 1904 г. с золотой медалью, причем «особую любознательность проявил по физике»¹⁰. В 1904 г. Пяст поступил

на математическое отделение физико-математического факультета Санкт-Петербургского университета.

Весной 1906 г., когда занятий в Петербургском университете не было, Пяст «просит паспорт для поступления на летний семестр в один из германских или швейцарских университетов» и, получив свидетельство 7 апреля 1906 г.¹¹, уезжает в Мюнхен и приступает к слушанию лекций. Начавшееся душевное заболевание прерывает учебу: Пяст попадает в больницу, а по выздоровлении возвращается домой. Осенью 1906 г. он перешел на романо-германское отделение историко-филологического факультета и начал слушание лекций (хотя официально перевод был оформлен только к 1910 г.). В 1907 г. Вл. Пяст женится на Нонне Александровне Омельянович¹², в то время служащей в управлении Китайской Восточной дороги¹³ 23 марта 1910 г. Пяст по прошению был уволен из университета¹⁴ и поступил на службу.

Стихотворения Вл. Пяста печатались с середины 1900-х гг. в символистских журналах и альманахах, особенно активно — в 1910-х гг.¹⁵ В 1909 г. выходит его первый стихотворный сборник¹⁶, затем — отдельное издание поэмы¹⁷. С конца 1900-х гг. Пяст начинает выступать как литературный критик¹⁸, теоретик символизма¹⁹, публицист²⁰. После Октября Пяст служит в Институте живого слова (занимаясь теорией и преподаванием декламации), выступает как поэт²¹, детский писатель, мемуарист²², переводчик²³, теоретик литературы²⁴, а также автор пособий по шахматам, шашкам и т. д. После Петрограда жил в Москве, Одессе, в Кадникове (Вологодской области), Голицыне под Москвой. Умер в 1940 г. в Москве²⁵.

Блок познакомился с Вл. Пястом в январе 1905 г.²⁶ Их отношения за шестнадцать лет проделали весьма знаменательную эволюцию, включавшую периоды и большой духовной близости, и охлаждения, и разрывов. Уже первый разговор двух поэтов-студентов (ноябрь 1905 г.)²⁷ выявил и интерес друг к другу, и, так сказать, «исходную асимметрию» их взаимоотношений. Очевидная для обоих несопоставимость масштабов дарования, а также разница в возрасте (Блок был на шесть лет старше Пяста), при близости мировоззренческих и художественных позиций, сразу же определили место Блока как «старшего», а Пяста — как «младшего».

Пяст «влюбился» в поэзию Блока после появления первой большой печатной подборки его лирики в журнале «Новый путь» (1903, № 3); цикл Блока показался ему «наиболее совершенным из всего, что читал в стихотворной форме»²⁸; о восприятии Пястом раннего творчества Блока можно судить по тому, что самого поэта он, вполне в духе романтико-символистских штампов, представлял себе «нежным, мягким и юным, как апрельский пух на деревьях. Непременно белокурым и болезненным». Увидев Блока в доме Мережковских, Пяст, пораженный и его «лицом юного Аполлона»²⁹, и характерным соединением самостоятельности суждений Блока, «смелости, благородства» с «мягкостью, рыцарством»³⁰, начинает относиться к нему еще восторженнее.

Блок впервые почувствовал симпатию к Пясту, по-видимому, после их долгого ноябрьского (1905 г.) разговора, когда сказал ему: «Про вас наверно могу сказать, что вы существуете для меня»³¹. В это время дружеские связи Блока достаточно многообразны, но и сложны и во многом для него мучи-

тельны. К осени 1905 г. отношения Блока с лидерами русского символизма, с одной стороны, заметно расширились и углубились; с другой — отношения эти сразу же наталкиваются на почти непреодолимые препятствия. Для Блока начала века легка и органична позиция младшего, «ученика»: в беседах не только со старшими по возрасту Д. С. Мережковским, З. Н. Гиппиус, Вяч. Ивановым, но и с ровесником своим А. Белым Блок больше слушает, чем говорит, предпочитает «учиться», а сам никогда не поучает. Но сателлитом, почтительно повторяющим мнения авторитетов, он — ни по характеру своего дара, ни по человеческим качествам — быть не мог и не хотел. Пафос личной независимости, пусть даже ценой холодности, отгороженности от «другого», был уже тогда важнейшим для Блока. Между тем категоричные и «знающие» Мережковские внутренне хотели от пленившего их поэта именно такого безоговорочного подчинения. Максималист Белый, восторженно принимавший Блока, но во многом всегда чуждый ему, тоже занял позу учащего и даже пытался навязывать Блоку эпистолярные дискуссии по теоретическим вопросам (а позже — полуистерические «исповеди»). Он был неспособен понять то новое, что зрело в эти годы в Блоке; это новое расценивалось Белым только как отступничество, измена. И даже далекий от символистского теоретизирования Евг. Иванов, восторженно любивший Блока и нежно опекаемый поэтом, тоже был «знающим», хотя его «знание» носило иной, религиозно-интуитивный характер: «Женя» «знал Христа» и с большей любовью, без всякой внешней навязчивости, но не менее упорно, чем остальные друзья, хотел приобщить Блока к своим идеалам.

Упорное сопротивление молодого Блока мистико-схоластическому теоретизированию и христианскому пафосу имело, однако, не только психологическую природу (отчуждение от чересчур навязчивых учителей). Как известно, к концу 1905 г. Блок успевает глубоко внутренне разочароваться в утопическом мистицизме «соловьевства». Он ищет новых путей, творческих и жизненных. Психологическая сложность ситуации для Блока усугубляется, однако, тем, что для Мережковских или А. Белого он именно в годы угасания «мистических зорь» раскрывается как автор «Стихов о Прекрасной Даме» (самим Блоком пережитых в основном в дни «одиноких восторгов» 1900—1901 гг. — до сближения с Мережковскими и знакомства с Белым). Отсюда — особенно тяготившее Блока ощущение фальшивости его положения, горькие мысли о «самозванстве», «пустоте» и т. д.

Возникает, по сути дела, не раз повторявшаяся в истории культуры коллизия: быстро растущий и потому меняющийся великий художник — и недовольные его «изменой» теоретизирующие недавние единомышленники. И, что тоже психологически понятно, ситуация эта раскрывается перед поэтом прежде всего как личная — как не вполне осознанное, но устойчивое ощущение внутренней тяжести, ненужности как раз, казалось бы, наиболее важных «дружб».

И Блок в эти годы (в значительной мере — стихийно) тянется к «внетеретическим» дружбам — без программ и доброжелательных поучений. Вместе с тем собственные духовные поиски еще не выводят его из границ символистской культуры, не ведут к обрыву личных связей. В этой ситуации и возникают у Блока первые чувства близости к Пясту — тоже символисту,

но не «учителю», не «знающему» (ср. появление в первом же разговоре тем «пустоты» Блока³², «неумения говорить» «о самом важном, о самом внутреннем»)³³.

В 1905—1906 гг., в период, говоря позднейшими словами Блока, их «первого знакомства», Пяст не стал еще для Блока не только близким другом, но и наиболее значительным из приятелей. Однако их встречи часты и определяются не только внешними обстоятельствами (общая литературная среда); отношения их постепенно «индивидуализируются», оформляясь в самостоятельный «сюжет» — уникальный для Пяста и значительный для Блока.

Блок и Пяст часто и подолгу разговаривают — эти беседы оказываются важными для обоих (ср., например, в письме Блока Пясту от 7 мая 1906 г.: «Мы хорошо поговорили с Вами в последний раз» — VIII, 154; разговор, как свидетельствует Пяст, происходил 3 апреля, — Блок помнил о нем через месяц). Они посещают одни и те же символистские кружки и салоны: бывают «в доме Мурузи»³⁴ у Мережковских, на «средах» у Вяч. Иванова, встречаются с С. Городецким, Евг. Аничковым и др. Общность настроений в значительной мере поддерживается ироническим у Блока и критическим у Пяста отношением к символистским теориям Мережковских и Вяч. Иванова. Это существенно отразилось на их беседах и переписке (ср. в письме Блока от 7 мая 1906 г. о Мережковских: «В деревне буду отдыхать и писать — и мало слышать о „религии и мистике“, чему радуюсь» — и там же о Вяч. Иванове: «Все еще <...> чувствую „жар и зной“ последних „сред“, на которых, по рассказам, многотысячные толпы алчущих все еще... говорили о „мистическом анархизме“» — VIII, 154). Важно для их отношений и другое. Отходя от «соловьевства», нащупывая новые творческие пути и безусловно ощущая себя и в этом смысле «старше» Пяста, Блок никогда не становился по отношению к нему в столь соблазнительную для большинства «метров» русского символизма позу «учителя». Об этом свидетельствовал сам Пяст: «Друзья его [Блока] ранней юности» считали, «что предавая свою чистоту <...> Блок не переставал претендовать на какое-то „учительство“ в жизни. Нет же! <...> Блок вовсе не считал себя призванным к „учительству“ и „водительству“ <...> меньше всего претендовал на то, чтобы давать пищу сердцам других. Он думал, что такая пища — отравы»³⁵. При всей спорности проскальзывающей в этом отрывке характеристики Блока 1903—1907 гг. как человека «опустошенного», слова Пяста очень точно определяют неприязнь поэта к «учительству».

Отношение Блока и Пяста к «метрам» русского символизма 1900-х гг. частично проясняется их участием в организации и собраниях «Кружка молодых». Кружок этот — литературное объединение студентов Петербургского университета, возникшее в конце 1905 г. по инициативе С. Городецкого, Ал. Блока, Вл. Пяста и А. Кондратьева³⁶. Задумывался он как новаторский, и «молодые» в его названии должно было читаться как «новые». Кружок, с одной стороны, пришел на смену студенческому литературному объединению, руководимому профессором Никольским³⁷ — человеком весьма консервативным и политически, и по художественным вкусам. Но новаторство кружка мыслилось и шире — как шаг в истории русского символизма: этот кружок «по его [С. Городецкого] мысли, уже тогдашней, должен был быть чем-то оппозиционным по отношению к старшему поколению, кругу Вячеслава

Иванова)³⁸. «Молодые» хотели противостоять старшим более широкой демократической ориентацией: мыслью С. Городецкого, а впоследствии Ю. Б. Кричевского и А. И. Гидони «было вынести келейные собрания нашего *предварительного кружка* — в широкую публику <...> демократизировать его»³⁹

Однако единой программы у «Кружка молодых» не было. Участники его впоследствии резко разделились на «марксистов» и «декадентов»⁴⁰, но и последние не были объединены никакой четкой программой. Общность взглядов наметилась постепенно лишь у той части членов кружка, которые, по инициативе М. Гофмана, начали готовить монографию о символистской поэзии⁴¹. Видимо, не случайно и то, что многие другие «молодые» (А. Городецкий, П. Потемкин и др.) оказались предшественниками постсимволистского искусства 1910-х гг.

«Кружок молодых» просуществовал до 1909/10 учебного года, но Блок был связан с ним лишь в зиму 1905/06 г. как член объединения, а в зиму 1906/07 г. (первый год по окончании им университета) — как посетитель. И хотя именно чтение Блоком «Балаганчика» Вл. Пяст считает наиболее важным событием первой зимы в жизни кружка⁴², сам «Кружок молодых», видимо, вскоре разочаровал Блока: его участие в работе становится все пассивнее и в 1907 г. постепенно сходит на нет.

Хотя настороженное отношение Вл. Пяста ко многим процессам, происходившим внутри русского символизма в 1906—1907 гг., и «адогматизм» и «стихийничество» Блока периода «Нечаянной радости» в «критической» части во многом совпадали (в основном эмоционально), их позиции все же были принципиально различными.

Вл. Пяст, испытавший в юности глубокое воздействие Вл. Соловьева и «младших» символистов (прежде всего, Блока «Стихов о Прекрасной Даме», Вяч. Иванова «Кормчих звезд» и «Прозрачности» и А. Белого как автора «симфоний» и статей начала 1900-х гг.), на всю жизнь остался поэтом-мистиком. Его сборник «Ограда» (1909), включивший стихотворения 1900-х гг., — запоздалый памятник «младосимволистской» лирики. Правда, многие образы, а также лексико-интонационный и метрический строй полуэпигонской «Ограды» связаны и с несколько иными традициями: К. Д. Бальмонта, В. Брюсова, Ив. Коневского, Ф. Тютчева, а также Э. По и Ш. Бодлера. Однако основной круг поэтических идей: общая «картина мира» «Ограды», композиция и центральные «лирические персонажи» цикла — ведут прежде всего именно к «первому тому» блоковской лирики. Платонические представления о действительности как «снах» и «теньях» идеального мира сочетаются у Пяста с чувством высокой, очистительной любви к героине — земному воплощению идеала:

Она моя душа. Лучистые мечтанья,
Которые во мне, слепом, искажены, —
В ней, просветленные, меняют чертанья
<...>
Я с нею в общем сне. Те призраки и грезы,
Которые во мне проносятся, спеша, —

В ней вызвали восторг и трепетные слезы,
Я — тень ее любви. Она — моя душа⁴³.

«Ты» в поэзии Пяста, как и в «Стихах о Прекрасной Даме», — воплощение Души мира, существо бесконечно более высокое, чем лирический герой. Настроения эти сочетаются с привычной для «младших» символистов апологией «матери-земли» и воплощенной — земной, но духовно просветленной — страсти:

Любовно сон земной храня,
Мы не стремились ввысь.
<...>
И что же? Все же в блеске дня
Мы с неземным слились⁴⁴.

«Земной рай» зачастую оказывается Родиной; звучат интонации славяно-русской поэзии (Хомяков), Ф. Тютчева, весьма близкие и Блоку 1900-х гг.:

И весь я твой, земля родная,
Тебе одной мои мечты
<...>
И вижу я, восторжен, светел,
Что он — Властитель, он — Господь
Из всех земель — *тебя* приветил,
Своими знаками отметил,
Тобой свою соделал Плоть⁴⁵.

Но земная любовь сталкивается с демонически-злой реальностью:

Я так тебя любил, что даже ангел строгий,
Над скорбною землей поникнувший челом,
Благословил меня опущенным крылом
Пройти по сумраку сияющей дорогой.
<...>
Но — я не знаю кто — в меня пустил стрелой,
Отравленной людским кощунственным проклятьем,
Но — я не знаю кто — сдавил меня объятьем,
Приблизивши ко мне свой лик истомно-злой.

Но — я не знаю чей — запал мне в душу сев
Желанья жгучего порока и паденья.
Но — я не знаю чье — открылось мне виденье,
Слепительным огнем обманчиво зардев⁴⁶.

Возникают по звучанию близкие то Блоку «Нечаянной радости», то Брюсову, то Сологубу, то урбанизму европейских символистов картины Города — «дьявольского» места обмана, страданий и гибели, современного inferno. Городу соответствуют мотивы падения, порока, противопоставленные теме «земного рая» на лоне природы.

Тесно связана со «Стихами о Прекрасной Даме» и композиция «Ограды». Одна из важных идей Пяста как критика и теоретика символизма — представление о символистском сборнике (цикле) как о едином, законченном художественном тексте⁴⁷. Так воспринимает Пяст «Стихи о Прекрасной Даме» — так строит он и свою «Ограду», подчеркивая в образах сборника

их подобие лирическим «персонажам», а в композиции — подобие «лирического сюжета».

Здесь, однако, и становится явным то, что отделяло Пяста 1900-х гг. от Блока — даже раннего. «Художественная фабула» «Стихов о Прекрасной Даме» (последовательность сменяющих друг друга настроений и мотивов) линейна. Она рисует путь лирического «я» от первых «чаяний» очистительной любви — через боязнь «изменения облика» возлюбленной и победы злого земного начала над высоким мистическим — ко все усиливающимся нотам разочарования в идеале Прекрасной Дамы. Трагической мыслью об «ущербе», крушении «чаяний» (хотя и смягченной надеждами на будущее возрождение веры) и завершается первый сборник Блока, в значительной мере предсказывающий дальнейшую эволюцию поэта. «Ограда» строится иначе — по кольцевой композиции: светлый мир любви, нарисованный в первых стихотворениях сборника, хотя и отодвигается на время мотивами города, «демонизма», однако в конце цикла восстанавливается. Вновь торжествует высокая любовь («Мы замерли в торжественном обете...») — все повторяется, возвращается («Вновь вдыхаю запах сладкий...», «До сих пор»). Такая кольцевая композиция отображает не только основную поэтическую мысль сборника, но и становится символом общей позиции Пяста. Дисгармония мира для него — лишь внешнее искажение его прекрасной и *внутренне недвижной* сущности. И для искусства зло, дисгармония — темы преходящие. В подлинно символистском произведении торжествуют высокий идеал, гармония. Поэтому ту роль, какую для Блока играют движение вперед, «уходы», «разрывы», — для Пяста играет возврат. Пяст середины 1900-х гг. стоит на позициях мистического эстетизма, утопической веры в то, что гармония, красота «мир спасут». Именно за отход в мир «хаоса», «стихийничества» (Вяч. Иванов) или за абстрактное теоретизирование (Мережковский, З. Гиппиус) Пяст и критикует «корифеев» русского символизма. Он — адепт «классических» форм «соловьевства»⁴⁸.

Наиболее полно эти взгляды отразились в известной «Книге о русских поэтах последнего десятилетия» (СПб., 1909), статьи для которой Пяст писал как раз в годы «первого знакомства» с Блоком — в конце 1906-го — 1907 г. Обычно к «Книге» обращаются как к собранию сведений о жизни и творчестве писателей-символистов. Между тем это цельный (хотя и созданный группой авторов)⁴⁹ документ, почти манифест, содержащий единую концепцию символизма, наиболее полно изложенную в программной статье М. Гофмана «Романтизм, модернизм, символизм». Определяя романтизм как культуру переходных, находящихся в становлении эпох, а современную культуру — как типично романтическую, М. Гофман выделяет внутри последней «декадентство», сосредоточенное на разрушении старых ценностей, и символизм, призванный созидать новые, будущие. Признавая глубинное родство декадентства и символизма (все современные художники «являются символистами, с одной стороны, и декадентами, с другой»)⁵⁰, Гофман тем не менее постоянно противопоставляет их, настоятельно подчеркивая большую историческую и эстетическую ценность символизма: «Символизм является всегда творческим, богатым, религиозным, между тем как бессилие и безрелигиозность составляют отличительные свойства декадентства»⁵¹. Утверждая, что единственный

выход для современного искусства — путь к символизму⁵², авторы «Книги» последовательно борются против скепсиса — за мистическую «идейность», против «стихийничества» — за искусство, гармонизирующее мир.

Эта установка постоянно ощущается и в статьях Вл. Пяста о В. Брюсове, А. Белом, Вяч. Иванове. Высшее достоинство произведения искусства для Пяста — гармоничность, «завершенность» (о Брюсове)⁵³. Восторженная оценка лирики Вяч. Иванова⁵⁴ не случайно соседствует, с одной стороны, с восприятием его как «поэта аполлинического типа»⁵⁵, у которого «строй всегда одерживает победу над хаосом»⁵⁶, а с другой — с полным неприятием его «мистического анархизма». Понятно и сочетание высокой оценки «симфоний» Белого за «строгость правил гармонии»⁵⁷ с ироническим отношением к изображению им «ужасов» и «ужасиков» бытия — по сути, к социально-политической теме его творчества, к «Пеплу».

Итак, в годы, когда Блок шел сложными, мучительными путями от «высокой мистики» соловьевства — через «декадентский» «мистицизм в повседневности» — к темам действительности, истории, народа, Пяст оставался принципиально неизменным. Его идеалом по-прежнему был мир Красоты, неприступной «оградой» отделенный от «демонической» действительности. Блоковское тяготение к живой дисгармонии «стихий» было Пясту абсолютно чуждым, и «стихийничество» казалось ему (как и М. Гофману, написавшему статью о Блоке в «Книге о русских поэтах...») лишь отступничеством, хотя и невольным. Вл. Пяст любил больше всего Блока «Стихов о Прекрасной Даме», надеясь и на его будущий «возврат». Подобно большинству друзей Блока, он не смог вместить в себя *весь* блоковский «путь» и подменил его *частью* — Блоком «первого тома». Такое понимание вряд ли могло стать основой глубокой дружбы, особенно для Блока 1905—1907 гг. с его стремительным движением к демократизации взглядов, к мыслям о народе и интеллигенции.

Намечается и еще одна линия важных расхождений. Обычно и сами символисты (включая Блока), и пишущие о «новом искусстве» говорили о «западнической» ориентации «декадентов» 1890-х гг. и о «славянофильских» (неонароднических) тяготениях «младших» символистов. Реальная картина, однако, более сложна. Блок именно в 1903—1907 гг., в период кризиса мистических чаяний, во время своих (как и ему, и окружающим кажется) «декадентских» настроений впервые проникается «русской идеей», начинает искать пути к народу и Родине. Пяст же, оставаясь мистиком в духе «соловьевства» начала века и разделяя мессианские надежды на будущее России, во многом ориентируется на культуру Западной Европы. Хотя разногласия по этим вопросам станут заметнее в 1910-х гг., завязка идейного диалога относится уже ко времени «первого знакомства». В первом же письме Блоку, написанном 17 мая 1906 г. из Мюнхена, Пяст заявляет: «Не понимаю, как это каждый русский, имеющий свободное время и хоть очень немного неистраченных денег, не ездит <...> за границу». Блок в ответ 7 (20 по н. ст.) мая 1906 г. пишет из Шахматова: «Радуюсь, что Вам хорошо в Мюнхене. А мне теперь не хотелось бы за границу» (VIII, 154). Это противопоставление развернется в беседах и переписке 1910-х гг.

Причины, приведшие к ослаблению приятельских связей Блока и Пяста в 1907—1909 гг., коренились также отчасти в чертах личности и стиле жизни. Блок в 1907—1908 гг. ведет, как сам пишет, «бродяжническую жизнь» (VIII, 249). Тяжелая семейная драма и отъезд Любови Дмитриевны в 1907 г. на гастроли в провинцию разрушают устои «дома». Блок не просто «все чаще <...> по городу» бродит, пьет в загородных ресторанах. И горечь, и «роковую отраду» такой жизни, «почему-то милой» ему, поэт расценивает как неизбежность — и отнюдь не только личную. В одиноких скитаниях вырастает важная для Блока (и поведенчески, и художественно) мысль о праве личности на гибель как на протест против мирового и исторического зла («Человек, опускающий руки и опускающийся, прав <...> Это — возмездие той кучке олигархии, которая угнетает весь мир» — III, 465). И ни заботы друзей, ни страхи матери не могли «совлечь с пути» так чувствующего художника.

Пяст живет в эти годы материально трудно, психологически «наполненно несколько слишком»⁵⁸, но в своем творчестве он ориентирован на гармонию. И когда читаем у Пяста о Блоке 1907—1909 гг.: «Состояние духа Блока в ту пору было трагическое. Он нуждался в утешителе»⁵⁹, то первоначально даже возникает вопрос: почему таким «утешителем» не стал сам Пяст, один из близких приятелей поэта?

На самом деле личные отношения Блока и Пяста строились и могли строиться только прямо противоположным образом. Даже в самые тяжелые годы жизни Блок имел право противопоставить внешнее «угрюмство» «добру и свету» своего внутреннего «я» («О, я хочу безумно жить...» — III, 85). Говоря перефразирующими Ницше словами Блока, на дне его души в это время всегда жил «младенец» — здоровый, радостно удивляющийся жизни и инстинктивно отделяющий Добро от Зла. «Падения» Блока, при всей эмоциональной непосредственности, всегда были им, его внутренним «гневным ангелом» «сосчитаны» — это *уклонение от нормы*, неизменно жившей в душе поэта. «Мрак», нависавший над Блоком, хотя и стимулировался многими, в том числе и глубоко личными причинами, в конечном счете оказывался социально значимой реакцией на «страшный мир».

«Гармонический» по мировоззрению Пяст — душевнобольной. Болезнь его впервые сильно развилась весной 1906 г. в Мюнхене, где Пяст лежал в психиатрической лечебнице, привела его к попытке самоубийства в 1908 г.⁶⁰, затем дала резкую вспышку во время службы в действующей армии (1915 г.). Его «мрак», безмерно более безысходный, носил не социальный, а патологический характер⁶¹. Возможно, он-то и компенсировался тяготением Пяста к гармонии искусства и отталкиванием его от «хаоса» реальности.

«Утешителем» из них двоих мог бы стать только Блок. И Пяст в своих воспоминаниях с неизменной благодарностью пишет о «нежной заботливости» Блока в периоды его, Пяста, болезни. Однако в 1907—1909 гг. Блок еще не смог встать в единственно возможную здесь позицию духовного руководителя и целителя. Его собственное отчаяние, «горестные восторги <...> книги бытия» (II, 372) еще не породили идею борьбы со «страшным миром» не только в жизни, но и в себе самом и в окружающих. Блок делает попытки помочь Пясту — и именно суровой прямоотой, призывами к мужеству, к преодолению, а не культивированию болезни⁶². Но эти попытки пока еди-

ничны. У Блока нет еще сил, «погружаясь во мрак», «верить в свет» (VI, 13). И он отходит от Пяста — от его недвижных «мистических чаяний» и от подспудно живущего в нем мрака, еще горшего, чем блоковский.

Пяст тоже, как уже говорилось, не понимает смысла «пути» Блока. В итоге наступает временное (1907 — конец 1910 г.) взаимное охлаждение. Контакты Блока и Пяста в эти годы не прерываются: они изредка ходят друг к другу⁶³, встречаются у общих знакомых⁶⁴, обмениваются письмами и записками⁶⁵. Однако возникшее в конце 1905 г. чувство близости постепенно ослабевает. Сквозь все случайности личных отношений постепенно пробивается общая закономерность всех символистских «дружб» Блока, четко обозначенная им в неотправленном письме к З. Н. Гиппиус от 31 (18) мая 1918 г. (VII, 335—336). Годы создания «Вольных мыслей», «Песни Судьбы», статей о народе и интеллигенции — время наиболее глубокого духовного вживания Блока в опыт прошедшей революции — художник проводит не только в идейном, но и в личном отдалении от большинства недавно столь близких ему петербургских и московских (А. Белый, С. Соловьев) символистов. Отходит он и от неизменного приверженца символизма Вл. Пяста.

3

«Второе знакомство», приведшее к гораздо большей внутренней близости, начинается с ноября 1910 г.⁶⁶ и длится до разрыва в 1918 г. Однако сам Пяст точнее обозначает вехи подъема и спада дружеских чувств за эти годы. Апогей их падает на 1911 — начало 1912 г.: 29 мая 1911 г. Блок пишет Пясту из Шахматова: «Так образовалось за эту зиму, что я имею постоянную потребность сообщить Вам о каждом повороте „колесиков моего мозга“» (VIII, 339). Пяст еще раньше (15.II 1911 г.) говорит о том, что у него общение с Блоком «превратилось в какую-то потребность»⁶⁷. Однако летом 1912 г., возвращаясь из Териок в Петербург, Блок и Пяст ведут «разговор — уже какой-то тревожный, уже в чем-то предвещавший будущее <...> расхождение»⁶⁸. Именно начиная с этого лета между Блоком и Пястом, по безжалостно точным словам Блока, не раз «заходила какая-то неправда» (VIII, 443), хотя, до времени, не прерывавшая дружбы.

Итак, начало, апогей и некоторый спад радости «второго знакомства» — конец 1910-го — первая половина 1912 г. Даты эти имеют глубокий смысл. 1909—1911 гг. — особый (недостаточно четко обозначенный исследователями) период творчества Блока. Подъем 1907 — начало 1909 г., сопровождавший подготовку и создание статей о народе и интеллигенции в годы реакции (особенно после трагически пережитой поэтом смерти только что родившегося сына Л. Д. Блок — с февраля 1909 г.), сменяется резким спадом активности, социальным пессимизмом. Постепенно эти настроения обретают контуры эстетизма («Лишь в легком челноке искусства / От скуки мира уплывешь» — III, 108), значительно более холодного, чем в 1907—1908 гг., отношения к реалистической традиции («Солнце наивного реализма закатилось», — пишет он в 1910 г. в статье «О современном состоянии русского символизма» — V, 433), надежд на возрождение символизма и веры в его всемирно-историческую культурную миссию («О современном состоянии русского символизма»)⁶⁹. В 1912 г., под совершенно очевидным и хорошо осозанным самим

Блоком влиянием начавшегося нового общественного подъема, этот настрой постепенно преодолевается, сменяясь «мужественным», волевым пафосом предреволюционных лет. Тут и появляется чувство «неправды» — спад ощущения полной близости к Пясту.

Зима 1910/11 г. — время наиболее интенсивных контактов, внешних и внутренних. В эту и в следующую зиму Блок и Пяст видятся почти ежедневно, много беседуют, бродя по городу или выезжая за город⁷⁰, часто говорят по телефону, обмениваются (особенно летом) письмами⁷¹, часто думают друг о друге, многое делают, а еще больше собираются предпринять сообща. В начале «второго знакомства» чувство взаимной близости во многом определялось возросшим интересом Блока 1909—1911 гг. к символизму. Если первый после перерыва визит Пяста к Блоку (ноябрь 1910 г.) дал толчок новому тяготению их друг к другу, то второй («вскорости») был посвящен обсуждению планов создания нового символистского журнала. Идея журнала была внушена Пясту «недавно только выпущенным из тюрьмы Е. В. Аничковым» — приват-доцентом Петербургского университета, германистом, любимцем студентов, «блестящим импровизатором» и шумным «энтузиастом» символизма⁷², научным руководителем Пяста и близким знакомым Блока еще со времен его студенчества и особенно написания статьи «Поэзия заговоров и заклинаний» (октябрь 1906 г.). По первоначальному плану редакторами журнала должны были стать Блок, Пяст и Евг. Аничков, издателем — Л. Д. Блок; в состав первых номеров предполагалось включить рассказы А. Ремизова, Ivan'a Strannik'a (псевдоним жены Аничкова), Евг. Аничкова, В. Н. Княжнина, Б. Бугаева (Андрея Белого), Вл. Пяста, стихи Блока, Вяч. Иванова, Белого и Ю. Верховского⁷³.

Отношение Блока к журналу сразу же определилось как сложное, неоднозначное. С одной стороны, он считал необходимым объединить крупнейших русских писателей-символистов, резко оградив их печатный орган от эпигонства, околосимволистского эстетства и т. д. (напомним, что после прекращения в 1909 г. «Золотого руна» и «Весов» в России не было собственно символистского журнала). В письме А. Белому от 17 января 1911 г. Блок с большим подъемом пишет об этих планах: «Здесь затевается журнал <...> Все это — проба, и притом с внешней точки зрения — очень непрактичная, потому что денег почти нет. Я лично считаю, что этот журнал будет только бескорыстным застрельщиком — наметит главные точки и расчистит место для будущего. Все мы принципиально изгоняем литературшину, „декадентство“ <...> хулиганство и т. д. и т. д.». Блок представляет журнал как «тонкий» («нумера маленькие — листа 3»), но выходящий регулярно («12 раз в год», «до лета должно выйти 6 №№ (каждые двадцать дней с 15 февраля)» — VIII, 327). Однако сразу же у Блока появляются и сомнения. Во-первых, даже теперь, в годы частичного возврата к символизму, Блок мыслит журнал как свободное объединение в чем-то близких, но *идущих каждый своим путем* художников, а не как орган, вырабатывающий четкую программу направления, создающий его теорию и т. д. В этом смысле, очевидно, сразу же выявилось отличие позиции Блока, например, от Вяч. Иванова. Во-вторых, Блок инстинктивно чуждался всего, что связано было с организационной стороной дела, — в первую очередь, со столкновением мелких журнальных

интересов, борьбой авторских честолюбий. Уже в первые дни наиболее заинтересованных обсуждений Блок говорил Пясту — самому близкому к нему участнику будущего журнала: «Ни вы, ни я отнюдь не должны брать на себя <...> руководящие, направляющие роли»⁷⁴. Между тем Блок с горечью наблюдал, как даже предварительные разговоры о еще не рожденном детище обнажают и принципиальные, и мелкие разногласия участников. Раздражает его и поверхностно-оптимистический настрой Евг. Аничкова, не чувствовавшего ни в жизни, ни в литературе того, что было в эти годы для Блока главным, — холодной мертвенности «страшного мира» и «печального лица» человека, гибнущего на снежном бездорожье эпохи. Поэтому 21 января 1911 г., после почти двухмесячных обсуждений и споров, Блок пишет Пясту о своем отказе от участия в журнальных проектах: «Все эти дни я искал „в себе“ журнала — и не нашел ни следа. Прочной связи нет. Из всех сотрудников (исключая Вячеслава Ивановича, который окончательно против <...>) — связаны только мы с Вами — но не журнально (о Княжнине не знаю). Рассказы Ремизова, Зиновьевой-Аннибал, Ивана Странника могут быть везде. В Верховском мы уже возбудили несвойственные ему чувства»⁷⁵. С Аничковым нам не связаться никак». Далее следует — как продолжение мотивировки отказа — резко критический, иронический «идейный портрет» Аничкова (одного из трех основных редакторов проектировавшегося журнала): «Бесконечно холодно в человеческих сердцах. Когда на площади попадают люди задумчивые и углубленные в себя <...> с ними мороз терпим или даже — радостен. Когда же у костра появляется „некто“ похохатывающий и побрякивающий, — сразу пропадает всякое сопротивление <...> Отчего Аничков и в революции и без революции всегда одинаково выкидывает с кафедры слова, как пух из перины? Он ужасно, *ужасно* доволен собой» (VIII, 327—328). Журналу противопоставляется жизнь, погружение в «страшный мир» для постижения его сущности — и для воспитания в себе «лика» человека, чувствующего и любящего других («Давайте опять жить, тихо гуляя по беспросветной и белоснежной стуже. Каждый из нас любит уже многих людей, но все еще видно только пол-лица» — VIII, 328). И хотя проекты журнала продолжают обсуждаться⁷⁶, Блок утрачивает к ним интерес.

В 1912 г. — уже не по инициативе Пяста и Аничкова — возникают новые планы издания, которые приводят к появлению «Трудов и дней». Блок несколько оживляется в дни подготовки первого номера журнала (хотя теперь он значительно дальше от любых символистских программ и проектов, чем в 1909—1911 гг.). При этом, однако, Блок в письме А. Белому от 25 января 1912 г. характерно отделяет в группе будущих сотрудников журнала «свой круг» от людей ему чуждых. В число первых попадает Вл. Пяст («...я хотел бы, чтобы ты увиделся с Пястом. *Через него ты коснешься моего круга*»), ко вторым Блок относит Вяч. Иванова и посетителей его «сред» («Атмосфера В. Иванова сейчас для меня немыслима»). Блок хочет привлечь Пяста к возможно более широкому участию в журнале: «Главное, что я могу сказать Тебе сейчас равнодушно, — это о том, что *Пяст*, по-моему, нужнейшее лицо в этом журнале» (VIII, 383—384). В дни подготовки первого номера «Трудов и дней» Блок (как и В. Иванов) оказывает даже некоторый нажим на А. Белого, чтобы включить в этот номер статью Пяста «Нечто о каноне»,

что вызывает у Белого недовольство⁷⁷ Однако, несмотря на ощущение родства с Пястом, на «тактические» трения с издателем журнала Э. Метнером и духовную отдаленность от В. Иванова, Блок, как всегда, оценивая «Труды и дни» как явление культуры, полностью отрешается от личных симпатий и антипатий. И, как и все символистские акции этих лет, журнал в целом глубоко не удовлетворяет Блока. По выходе первого номера он пишет Белому 16 апреля 1912 г. о существовании давно уже наметившихся разногласий с Ивановым (а косвенно и с самим Белым): «Первый № сразу заведен так, чтобы говорить об искусстве и школе искусства, а не о человеке и художнике» (VIII, 386). К 1912 г. у Блока вновь выходят на первый план гуманистические идеи личности — и его неприятно поражает «изящный» «жестяной грохот» статей Вяч. Иванова. Блок с гораздо большей симпатией отзывается о написанной на далекую ему тему «умной и страстной статье» весьма далекого ему лично Э. Метнера: «За ней я вижу это печальное человеческое лицо *гонимого судьбой*». Статья Пяста, на публикации которой Блок так настаивал, тоже расценивается им теперь невысоко: «Пяст объясняет, что внутренний канон есть... $2 \times 2 = 4$ » (VIII, 387).

В чем же причина быстрой смены оценок (неизвестно, читал ли Блок статью «Нечто о каноне», но что он был хорошо знаком с ее идеями, а отчасти даже их инспирировал, — это очевидно)? В статье Пяста многое должно было быть близким Блоку. Здесь мы находим и столь важные для него представления о том, что у всякого художника «путь должен быть»⁷⁸, что цель искусства — не только эстетическая (полностью солидаризируясь и с Блоком, и с Вяч. Ивановым, Пяст говорит, что язык искусства «волнует нашу душу до глубин ее иных, чем эстетическая глубина, зажигая ее огнем новым и неведомым»)⁷⁹ Столь же «блоковскими» (и прямо навеянными докладом и статьей Блока «О современном состоянии русского символизма», 1910) выглядят размышления Пяста: «Выход („синтез“) для художника в том, что лежит за пределами „только Искусства“, и путь к этому выходу лежит через некий творческий подвиг»⁸⁰.

Можно не сомневаться, что все эти утверждения полностью находятся в русле мыслей Блока об искусстве не только и не столько 1909—1911 гг., сколько 1912—1917 гг. Дальнейший ход мысли Пяста, однако, меняет дело. Утверждая, что «творческий подвиг — выполнение внутреннего канона»⁸¹, Пяст по-прежнему видит «канон» в овладении «языком богов»⁸² — в гармоническом искусстве. И хотя при этом мельком упоминается, что такая гармония дается «внутренней покорностью „законам бытия“»⁸³, главный признак ее, по Пясту, все же чисто эстетический — подчинение произведений искусства прежде всего традиции и имманентным законам творчества: «Творческая душа должна укладываться во внутренние рамки каждого вида творчества, который она оживляет»⁸⁴. А чтобы найти в таком «каноническом искусстве» свое место, не раствориться в традиции, надо найти «бога в себе» — «выявить свою сущность»⁸⁵, художническую индивидуальность.

Последняя мысль вообще далека от Блока 1910-х гг. Самопознание в эти годы для него было познанием себя как человека в мире людей. Ближайший источник идеи Пяста — концепции А. Белого, ставящего во главу угла художественное самопознание как высшую цель искусства⁸⁶.

Сложнее с мыслями о каноне как о требовании гармонии в искусстве. Идеи эти, широко распространенные в символистской критике, были, безусловно, близки Блоку «Стихов о Прекрасной Даме», где они, как и у многих «младших» символистов, окрашивались в тона эстетической утопии: красота искусства должна внести гармонию в мир. Затем последовал резкий отказ от создания «гармонизирующего» искусства как от лжи, пафос «хаоса» в мире и искусстве, приведший Блока к апологии «естественной» жизни, народа, Родины. В 1909—1911 гг. Блок, как уже говорилось, вновь приходит к мыслям об искусстве как «гармонизации хаоса», хотя теперь без утопических иллюзий: искусство не преобразует действительность, а лишь противостоит ей как высшая ценность: «Хорошим художником я признаю лишь того, кто из данного хаоса (а не в нем и не на нем) (данное: психология — бесконечна, душа — безумна, воздух — черный) творит космос» (З. к., 160; ср. известные начальные строки из «Пролога» к «Возмездью» — III, 301). Однако начиная с 1912 г. эти мысли вновь вытесняются демократическими идеями искусства как «служения», общественного долга, хотя и сильно видоизмененными по сравнению с периодом статей о народе и интеллигенции, обогащенными историзмом и диалектическим видением мира. Призывы обратиться к традиции, к «каноническим» вершинам мировой культуры, к соблюдению законов жанра и т. д. кажутся ему теперь тривиальными (« $2 \times 2 = 4$ ») и недостаточными для искусства современности. По всей видимости, раздражает его и «каноническая» символистская образность Пяста («язык богов» и т. д.).

По сути дела, повторяется, хотя и в усложненном виде, ситуация 1905—1906 гг.: Пяст, неизменный в своей приверженности идее гармонизирующего искусства, и Блок, для которого эта идея была близка лишь на коротком отрезке движения от творчества 1903—1909 гг. к вершинным достижениям 1910-х гг. Вполне вероятно, что известный сдвиг в понимании задач художника произошел у Блока в промежутке между замыслом и реализацией статьи Пяста «Нечто о каноне» и уж во всяком случае в годы, пролежавшие между написанием блоковского «О современном состоянии русского символизма» (1910) и развивающей эти же мысли работой Пяста (1912). Пересекшись в какой-то точке, пути Блока и Пяста вновь начинают расходиться: Пяст 1910-х гг., оставаясь символистом, с интересом следит за творчеством акмеистов и футуристов; Блок напряженно ищет путей к новому искусству, «синтезирующему» символизм с опытом мирового реалистического искусства.

Однако в отличие от 1905—1906 гг. Пяст для Блока теперь никак не сводится к его убеждениям, особенно теоретическим. Блок в годы «второго знакомства» живо почувствовал Пяста как личность, полюбил его «человеческое лицо», понял (в чем-то, может быть, и преувеличивая) значимость Пяста.

Надо отметить существенную сторону отношений Блока и Пяста в 1910-х гг. Пяст, оставаясь на редкость неизменным адептом символизма во взглядах, по образу жизни, характеру дружб и т. д., заметно выходил из мира литературной элиты, хотя и был неизменным посетителем артистических кабаре 1910-х гг., участником множества альманахов этой поры и т. д. «Внесимволистские» моменты их общения и стали важнейшими для Блока. Это и заботливый интерес к неизменно тяжелому быту Пяста (побывав в гостях у

Пяста на Песках, где тот впервые поселился «самостоятельным домом», Блоки дарят Пястам керосинно-калильную печку; в 1911 г. у Пяста рождается сын Виктор, которого Блок крестит и судьбой которого не перестает интересоваться⁸⁷, к его «чиновничьим» служебным тяготам. Это и их бесконечные «отдохновительные» скитания по окраинам Петербурга⁸⁸ и местам неподалеку от города (Шуваловский парк, Юмки, Белоостров, Сестрорецк, Петергоф)⁸⁹, «изучения» природы, встречи с людьми. Это, наконец, тяготение Блока — через Пяста — к кругу внегуманитарных знакомств.

Последнее очень важно. Нетрудно убедиться, что таких знакомств до 1910-х гг. у Блока практически не было. Далекие от литературы круги, к которым принадлежали отчим Блока, полковник Ф. Ф. Кублицкий-Пиоттух, или московский дядя Блока, чиновник А. Ф. Кублицкий-Пиоттух, были поэту не только чужды, но и ненавистны. Блок старательно избегал всяких соприкосновений с этими «мирами». Далекий он был в 1910-х гг. и от «негуманитариев» — братьев Л. Д. Блок. Почти все и друзья, и знакомые не только Блока 1900-х гг., но и его матери, тетки (М. М. Бекетовой), жены — люди из мира искусства. Позади осталось бурное юношеское увлечение Д. И. Менделеевым. Соприкосновение А. Белого с естественными науками и математикой, столь важное для него самого, в дружбе Белого и Блока большой роли не играло.

Пяст, еще в гимназии тяготевавший к точным наукам, в прошлом — студент-математик, человек очень общительный, сохранил многочисленные связи с бывшими однокашниками. В этот круг входит теперь и Блок. Пяст знакомит Блока с математиком Н. И. Идельсоном⁹⁰; через Пяста поддерживаются и старые знакомства с физиком Б. П. Гуциным⁹¹, инженером Н. П. Бычковым⁹². Филологи, свидетельствует Пяст, «вообще более были чужды нам»⁹³, «нас влекло <...> к обществу представителей так называемых точных наук и техники»⁹⁴.

«Негуманитарные» связи оказали важное влияние на оформление блоковских мыслей о промышленном развитии России. В этих кругах зарождаются идеи «Новой Америки», замысел пьесы «о фабричном возрождении России», мысли о воспитании и т. д.

К новым человеческим контактам присоединяются совместные увлечения Блока и Пяста творчеством писателей-несимволистов: Августа Стриндберга и Флобера (как автора «Сентиментального воспитания»).

Блок (VIII, 339) и Пяст единодушно свидетельствуют, что «открыл» Стриндберга Пяст, познакомивший с его творчеством Блока⁹⁵; на прозаическую поэму Стриндберга «Одинокий» Пяста натолкнула А. А. Врубель, сестра художника. Следует только уточнить, что речь идет именно о пробуждении интереса к творчеству. Хотя 1911 г. действительно был первым, прошедшим у Блока «под знаком Стриндберга»⁹⁶, однако и имя художника, и, по всей вероятности, какие-то его произведения были известны Блоку и раньше⁹⁷. Блок и Пяст в 1911—1913 гг. постоянно читают Стриндберга, обмениваясь книгами и впечатлениями от них⁹⁸. Под впечатлением творчества и личности Стриндберга Блок и Пяст вынашивают планы поездки в Стокгольм в июле 1911 г. (см. письмо Вл. Пяста от 2 июня 1911 г.), не состоявшейся, по-видимому, из-за болезни Пяста и испытываемых им материальных затруднений.

В своих «Воспоминаниях о Блоке» и в книге «Встречи» Пяст подробно рассказал о том, как Блок через журналиста и представителя газеты «Русское слово» в Петербурге А. В. Руманова организовал в апреле 1912 г. поездку Пяста в Стокгольм к умирающему Стриндбергу⁹⁹. Многочасовые разговоры с Пястом об этой поездке и впечатления от подаренного Пястом портрета Стриндберга (VII, 141—142), как известно, легли в основу статьи Блока «Памяти Августа Стриндберга» (май 1912 г.). 14 июля 1912 г. Мейерхольд организует в Териокском театре вечер памяти Стриндберга, и Блок уговаривает Пяста читать на нем вступительное слово¹⁰⁰.

Как видим, «сюжеты» отношений Блока к Стриндбергу и к Пясту в 1911—1912 гг. неразрывно переплетались. Это привело Блока, привыкшего в эти годы «сопоставлять факты из всех областей жизни, доступных» его «зрению в данное время», и уверенного, «что все они вместе всегда создают единый музыкальный напор» (III, 297), к сложному сближению впечатлений от творчества Стриндберга и от Пяста как представителя определенного культурного типа. Пяст «просматривается» сквозь призму стриндберговского творчества, а последнее, в свою очередь, истолковывается в свете проблем, поставленных перед Блоком жизнью и, в частности, выраставших из бесконечных бесед с Пястом и блоковских размышлений о ближайшем друге. Это заставляет нас обратиться к некоторым аспектам темы «Блок и Стриндберг»¹⁰¹.

Близкие ассоциации — и тоже с проекцией на русскую историю и национальный характер — вызывает литературный персонаж, не меньше, чем стриндберговские, занимавший воображение Блока и Пяста, — Фредерик из «Сентиментального воспитания» Флобера.

Пяста на роман Флобера натолкнул Блок («в обмен» на Стриндберга: Блок читает «Красную комнату» в начале февраля 1912 г., в дни, когда заболевший Пяст заканчивает «Сентиментальное воспитание», полученное от Блока). Пяст восторженно отзывался о только что прочтенном романе в письме от 6 февраля 1911 г. По всей видимости, роман этот не раз обсуждался друзьями. Позже Пяст свидетельствовал: «Роман <...> „Сентиментальное воспитание“ был едва ли не любимейшей поэмой из всех на свете книг»¹⁰². Название его становится для Блока своеобразным символом, введенным и в поэму «Возмездие» (ср. об Отце: «Он тоже получил от детства / Флобера странное наследство: / *Éducation sentimentale*» — III, 337), и особенно важным для «Предисловия» к поэме (1919). В последнем «*éducation sentimentale*» обозначает важную эпоху в воспитании Сына — юноши из интеллигентско-дворянской семьи, которому «до самых „дней свободы“ / Мамаша в рот вливала суп» (III, 610). «Сентиментальное воспитание» — сложный комплекс, включающий и высокую гуманность, и «демонический» индивидуализм, и интеллигентскую мягкотелость, заставляющую героев этого типа в конечном счете, подобно Фальку, капитулировать перед «страшным миром». Поэтому для того, чтобы «созрела новая порода» людей и «угль превратился в алмаз» (III, 303), необходима смена дворянской «*éducation sentimentale*» суровым крестьянским воспитанием сына Сына «в широких польских клеверных полях» (III, 299).

Сказанное не только определяет основные для Блока проблемы, безусловно бывшие предметом разговоров с Пястом (увлечение Стриндбергом и

Флобером Блок и Пяст переживают одновременно, в годы наибольшей дружеской близости и почти ежедневных встреч). Здесь и разгадка многих существенных сторон восприятия Пяста Блоком, причин неизбывного интереса к Пясту, его роли в блоковской жизни и духовном мире.

Блок 1910-х гг. — зрелый человек, мужественно и нелицеприятно оценивающий значимость окружающих его людей. Он в достаточной мере лишен дружеских иллюзий, чтобы понять, что Пяст не поэт. Правда, он ощущает лирику Пяста как лично близкую: 20 августа 1909 г. (то есть как раз в годы некоторого охлаждения) он пишет из Шахматова, получив сборник «Ограда»: «Ваша книга еще не вся ясна мне, хотя я читал ее не раз, но уже дорога мне, как знакомым, так и неузнанным» (VIII, 292). В числе «знакомого» (то есть уже слышанного от Пяста ранее) были и некоторые стихотворения, которые Блоку «довольно понравились»¹⁰³. Однако от этого с пястовской точностью переданного «довольно понравилось» до признания Пяста поэтом было очень далеко. В 1910-х гг. Блок высоко оценивает и «Поэму в нонах» (см. запись от 17 ноября 1911 г. — VII, 93), и «потрясающую повесть» (по-видимому, «Круглый год») Пяста (запись от 22 ноября 1911 г. — VII, 96) — однако, очевидно, более всего за их человеческую «подлинность и значительность» (VII, 93).

Интересны в этом смысле воспоминания В. Нарбута, посетившего Блока в 1910 г. в связи с организацией студенческого журнала «Gaudeamus»¹⁰⁴. «На мой вопрос, заданный, конечно, в расчете на положительный ответ, не привлечь ли П. Потемкина и В. Пяста <...> А<лександр> А<лександрович> поморщился и отрицательно качнул белокурой головой: — Они вам не нужны. Ваш журнал должен быть свежим, молодым <...> Владимира Алексеевича (Пяста), пожалуй, следовало бы пригласить как рецензента <...> Но их стихи, по моему мнению, не поэзия»¹⁰⁵.

Значительно выше (что явствует и из приведенных воспоминаний, и из эпизода с помещением статьи Пяста в № 1 «Трудов и дней») оценивал Блок критические статьи Пяста. Кроме известной близости проблематики (как мы уже указывали, с годами эта близость уменьшается)¹⁰⁶, Блока, безусловно, привлекает действительная талантливость пястовской литературной критики. Структура его статей, как правило, импрессионистична: они строятся на развитии какого-то художественного образа, иногда, что типично для символистской критики, взятого из поэтического арсенала анализируемых авторов (статьи в «Книге о русских поэтах последнего десятилетия») или же из других произведений искусства (образы Вилье де Лиль Адана в статье «По поводу последней поэзии» или в «Нечто о каноне»). Но «образная логика» у Пяста слита с четкостью мысли, оригинальностью концепций, прекрасной ориентированностью в проблемах и методах зарождающейся в 1910-х гг. «науки о стихе». Он, как и Блок, всегда исходит из еще не формулируемого четко восприятия текста как художественного единства.

Блок активно поддерживает и публицистические и социологические интересы Пяста, помогая ему войти в газетный мир 1910-х гг. Он записывает (по-видимому, принадлежавшее А. М. Ремизову) мнение о Пясте как о «публицисте с холодным эстетическим уклоном» (VII, 181). Напомним, что если «эстетизм» мог восприниматься Блоком и как нечто чуждое, и как близкое

(ср. статью «Искусство и газета»), то «холодность» в эти годы ассоциировалась с «мужеством» (ср. «Ты твердишь, что я холоден, замкнут и сух...»). К публицистике Пяста Блок относится с большой серьезностью, пытаясь ее осторожно и тактично направлять в нужную, по его мнению, сторону. Здесь и разворачивается одна из центральных линий «сюжета» «Блок и Пяст».

24 мая 1911 г., в разгар их взаимной дружеской увлеченности, Блок приглашает Пяста в Шахматово: «Знаете что? Если бы Вы могли приехать сюда на несколько дней? Много места, жить удобно, тишина и благоухание» (VIII, 337; об этом приглашении Блок сообщает 27 мая в письме к жене — см. VIII, 339). Как всегда у Блока, бытовое, личное оказывается «нераздельно» связанным с важнейшими вопросами жизни: «*Вам было бы интересно и нужно, я думаю, увидеть эту Россию: за 60 верст от Москвы, как за 1000: благоуханная глушь, и в земном раю — корявые, несчастные и забитые люди с допотопными понятиями, сами себя забывшие*» (VIII, 337).

Мысли эти, обнажающие самое сердцевину блоковского чувства России, развиваются в письмах от 29 мая («Я твердо надеюсь показать Вам Шахматово и окрестности, если не теперь, то в будущем году»¹⁰⁷ По многим причинам хочу этого» — VIII, 340) и от 6 июля 1911 г. В последнем Блок высказывается и о социологических интересах, и о сущности Пяста-человека, как он ее в те годы воспринимает: «За Вами — публицистические долги в большом количестве (и вовсе не „трамвай“ или „действительные статские советники“¹⁰⁸). Так как Ваши воля, темперамент и интересы зовут Вас к изучению социологии и к публицистической деятельности, то Вы обязаны перед самим собою узнать русскую *деревню*, хотя бы отдельные места: во-первых, те, без которых нельзя узнать Россию вообще (то есть Великороссию); во-вторых, те, среди которых жил и образовывался Ваш собственный род <...> Это Западная Россия» (VIII, 346). Природу общественного темперамента Пяста, его публицистические интересы Блок связывает с тем, что Пяст для него — «*западный человек*»: от своего рода он «получил в наследство демонизм и *волю, настроенную на европейский лад*»¹⁰⁹ Далее Блок настойчиво советует младшему другу вступить на путь, на котором можно сплавить воедино «западные» и «русские» черты личности; только так в Пясте сможет выявиться «сверхъевропейский» лик человека будущего: «Вы <...> недостаточно ярко представляете себе, что может дать познание деревни, до какой степени оно может изменить врожденный демонизм <...> изменить в двух направлениях: или убить его, т. е. разбить всякую волю, сделать человека русским в чеховском смысле (или Рудинском, что ли); или — удесятерить его, т. е. обострить волю, настроить ее, может быть, на „сверхъевропейский лад“» — VIII, 346).

Итак, Пяст для Блока — «западный человек». Эта характеристика постоянно повторяется. Так, в дневниковой записи от 10 ноября 1911 г. Блок упоминает Пяста (рядом с Э. По, З. Гиппиус и Пушкиным) в числе людей, связанных с «демократией» и культурным «американизмом» (VII, 85; ср. чуть более раннюю запись: Пяст — «западник» — VII, 70 и др.). В этой характеристике есть и сопоставление поляка Пяста с Блоком, хорошо помнившим о немецкой крови отца (ср. образ Отца-«демона» в «Возмездии»), и существенное противопоставление: себя как носителя определенного мироощущения

(«неославянофильства», «неонародничества»), как воплощение определенного культурного типа Блок считал русским, Пяста («западника») — нет¹¹⁰.

Отсюда и некоторые особые надежды, которые Блок возлагает на Пяста, и «образ Пяста» в блоковском сознании (косвенно отразившийся и в его творчестве).

Пяст для Блока одновременно и «стриндберговский» «сильный человек» (подчеркивается воля, индивидуалистический «демонизм», сила логики, а также общественный темперамент, интерес к политике, в целом чуждые Блоку¹¹¹), и «стриндберговский» же «демократ» (подчеркиваются «западные» скромность, трудолюбие, тяжелая борьба с окружающим «адам»). Первое вызывает уважение и неизбывный интерес к другу, второе — ту «нежную заботливость»¹¹², о которой Пяст помнил всю жизнь. Любопытно (и очень характерно для Блока!), что такое понимание Пяста влечет за собой уважение как раз к тем чертам его личности, которые порождают взгляды, столь Блоку после 1911 г. чуждые, — оставшуюся на всю жизнь верность «заветам символизма». Эта верность навсегда позволяет Блоку разглядеть скромную рыцарственность, «недвижную» принципиальность Пяста (ср. более ранний образ «неподвижного рыцаря — Запада» — V, 89)¹¹³. Столь же важны и сила энтузиазма, «серьезность» без фальши и апломба, далекость Пяста от разъедающей душу иронии, столь резко критиковавшейся Блоком (ср. «Ирония» и другие статьи 1907—1908 гг.).

Именно по этим признакам Пяст в сознании Блока противопоставляется «Вячеславу Великоленному» с его «вождизмом», интересом к «школам», а не людям, готовностью «лукаво» приспособляться к мнениям собеседника, «женственной» уклончивостью, комнатностью. Само сопоставление Пяста с Вяч. Ивановым — одним из лидеров течения, столь важным для Блока в 1905—1907 гг. (см. VIII, 386—388), показывает, какое место занимает теперь Пяст в его духовном мире. Противопоставление особенно интересно тем, что в области взглядов, мировоззрения («западничество», верность «заветам символизма») и по личным симпатиям Пяст был близок к Вяч. Иванову.

Все эти человеческие впечатления вливались в единое русло творческого мироосмысления Блока. И хотя Блок 1910-х гг. упоминает Пяста (кроме писем, дневника и записных книжек, где его имя мелькает постоянно) только в статье «Памяти Августа Стриндберга» и в «Автобиографии» (1915), отблески бесед с Пястом и мыслей о нем отчетливо видны в блоковском творчестве этих лет.

Приведем лишь два примера. Пяст, вспоминая отчима Блока, Ф. Ф. Кублицкого-Пиоттуха, — «скромнейшего, болезненного человека», пишет: «Блок мне признавался, что я верно отгадал, что „Рыцаря-Несчастье“ (Бертрана) из „Розы и Креста“ он списал главным образом с него»¹¹⁴.

«Признание» Блока не носит, конечно, абсолютного характера. Образы позднего Блока полигенетичны — имеют всегда несколько источников. Так, очевидна связь образа Бертрана с западноевропейской рыцарской литературой, с пушкинскими образами «Рыцаря бедного» и Франца из «Сцен из рыцарских времен»¹¹⁵. Но главные черты образа: демократизм, скромность, преданность идеалу, мужество и неудачливость в борьбе с Роком — вводят его в тот самый круг «стриндберговских героев», сквозь призму которых

Блок воспринимал и Пяста. Пяст к тому же, как и Ф. Ф. Кублицкий-Пиоттук, «западный человек» — поляк. Образ лирического «я» как застенчивого, неловкого, «смешного» рыцаря Блок мог встретить в хорошо знакомых ему стихотворениях «Ограды»:

Залились неестественной краской
Опушенные щеки твои.
<...>
Я смотрела, какой ты смешной.

У героя Пяста — «неловкая речь»¹¹⁶, и он действительно напоминает «Рыцаря-Несчастье»¹¹⁷. Следует подчеркнуть, что речь никоим образом не идет о влиянии образов лирики Пяста на «Розу и Крест» и лишь в известной мере — о Пясте (вернее, об «образе Пяста» в сознании Блока) как об одном из прототипов Бертрана. Но общая значимость впечатлений от облика и характера Пяста (как и от блоковского отчима или от «стриндберговского героя» — демократа) для создания образа «Рыцаря-Несчастье» очевидна.

Еще более опосредованна связь «образа Пяста» с проблематикой «Возмездия». Однако и здесь следует отметить, что важнейшие мотивы поэмы («полская тема» как тема «демонической» воли к возмездию и свобода; тема рода, всегда связанная для Блока с западноевропейской литературой: «Праматер.ю» Грильпарцера, творчеством Стриндберга, «Ругон-Маккарами» Золя, — а также уже отмечавшаяся проблема «*éducation sentimentale*») зарождались в атмосфере постоянных общений с Пястом, бесед с ним и мыслей о нем, о его связях с Польшей — *славянской Европой*. И если себя Блок осмыслял в образе «русского дворянского интеллигента» — Сына, «подсвеченном» персонажами Флобера и отчасти «слабым человеком» Стриндберга, то Пяст, его облик и настроения, незримо, но вполне ощутимо присутствует в *польских* образах «Варшавской поэмы».

Назвав Пяста в числе ближайших друзей, Блок скорее противопоставил, чем сопоставил отношения с ним и свою прошлую дружбу с Белым. Отношения с Пястом, считал он, проще, внутренне честнее, человечнее, — это отношения людей, а не элитарный союз избранных. Блок не случайно назвал Пяста в «Памяти Августа Стриндберга» «товарищем», воздав в этой же статье восторженную хвалу «товариществу» (как типичной связи стриндберговских «новых людей»): с этим именем «связаны заветные мысли о демократии; это — самое человеческое имя сейчас <...> открытый и честный взгляд; правда, легко высказываемая в глаза <...> пожатие широкой и грубой руки» (V, 468). Пяст и был для Блока другом — «товарищем», разделяющим «земной юдоли / Невеселые труды» (III, 84). Более того, главный «пафос» дружбы с Пястом для Блока состоял именно в том, что это были новые для него «товарищеские» отношения — «земные», демократичные и глубоко человеческие. Практически все сказанное оборачивалось, как правило, неустанными заботами Блока о больном и неустроенном «товарище», волнениями по поводу его призыва в армию (см. VIII, 465; 3. к., 247), психического заболевания (см. VII, 234; 3. к., 250—251, 253), устройством его произведений в печать¹¹⁸, помощью в дни выздоровления Пяста¹¹⁹, сочувственными размышлениями о тяжелой семейной жизни Пяста (разлад в семье, попытка развода с Н. А. Пестовской, тяжесть расставания с детьми и т. д. — см. VII,

70, 87, 177, 192, 196, 197, 205, 211 и др.), денежной помощью и т. д.¹²⁰ Блок и сейчас соединяет заботливость с суровой правдивостью: так, он говорит Пясту в 1915 г. о болезненности его психики, считая, что только знанием о болезни можно ее победить. Но теперь болезнь Пяста, как и сложность его жизни, не отталкивает Блока: «товарищество» основывается не только на глубине связей, но и на простой человеческой помощи. Болезнь Пяста не мешает Блоку остро чувствовать духовно-прекрасное в нем: его постоянный духовный накал, энтузиазм, скромное благородство, человечность, общительность, отсутствие позы и т. д.

И все же усиливающиеся расхождения во взглядах, «неправда», «заводившаяся» между Блоком и Пястом с лета 1912 г., не могли не сказаться на их отношениях. Различия в оценке символизма и в его понимании теперь (в отличие от 1905—1907 гг.) существенной роли не играют: Блока слишком мало волнуют нюансы истолкования символизма как «школы в искусстве». Но очень разное отношение к проблеме «Россия и Запад» оказывается важнейшей причиной подготавливающегося разрыва.

Уже в конце 1911 г. Блок отмечает: «С Пястом о „политике“ — „о славянофильстве и западничестве“ — какой-то постоянно возникающий и невытанцовывающийся разговор, от которого маленькая Люба хочет спать, говорит, что он похож на игру в шахматы» (26 октября 1911 г.; VII, 77). Принципиально важна для понимания этих разногласий дневниковая запись от 22 декабря 1911 г. об одном из разговоров с Пястом — как всегда, «до 3-х часов» ночи (VII, 104). Идущим от Вл. Соловьева и отчасти от Достоевского мыслям Пяста (и Вяч. Иванова) о единой «всечеловеческой» культуре, о русском человеке как причастном всемирной жизни Блок противопоставляет «свое». При всей близости России к «путям» Запада и Востока, главный путь у нас — особый: «С запада и с востока блаженство — там не пути, но разветвления наших путей. <...> Слишком большие уклонения, извивы пути (всепонимание, вселюбие) создают холодный ужас <...> безумие». При всей жизненной важности европейского опыта, считает Блок, он неизбежно воспринимается русским человеком иначе, чем свой, — менее «человечески», более отчужденно и эстетизированно: «Больно, когда падает родная береза в дедовском саду. Но приятно, сладко, когда Галилея и Бруно сжигают на костре, когда Сервантес изранен в боях, когда Данте умирает на паперти» (VII, 104). Родина как высшая нравственная ценность остро ощущается в момент смерти: «Приходит возраст (в свое время), когда всепонимание само прекращается, когда над бедным шоссе-ным путем протягивается костяной перст, и черную рясу треплет родной ветер. Потом проходит и родное (родина)...» (VII, 105). Кардинальная важность для Блока этих мыслей проявилась, в частности, в том, что они позже воплотились в центральном цикле «третьего тома» — «Родина» (ср. в особенности «Ветер стих, и слава зарева», август 1914 г. и «Последнее напутствие», 14 мая 1914 г. — III, 271—273).

Пяст воспринимает позицию Блока как близкую к националистической — Блок считает мирозерцание Пяста «западническим» и ненародным. Особенно усиливаются разногласия в годы первой мировой войны. «Я знаю, — пишет Пяст 27 октября 1914 г. Г. И. Чулкову, — Ваше непримиримое отношение к западу, которое с Вами разделяет и Блок». Пяст же считает, что

«если *Ex oriente lux*, то не менее прекрасна и закатная заря» западной культуры¹²¹. «В жар и в холод одновременно, — пишет он, — бросила меня одна фраза Блока в начале войны: „Ваши игрушечные Бельгия и Швеция“»¹²². Обе позиции, однако, не могут быть оценены однозначно. Не следует забывать, что если настроения Блока 1910-х гг. действительно порой окрашивались националистически (ср. идеи «желтой опасности»), то им была присуща и безошибочная стихийно-демократическая реакция на события, в данном случае — ослабленность с самых первых дней войны оборонческих иллюзий, отсутствие любви к «союзникам». Пяст же, напротив, с самого начала войны встал на последовательно оборонческие позиции¹²³ и им не изменял. Блок, уважая искренность чувств Пяста («его заслуга — в том», что он восхищался «тем, чем „все“ восхищались мелко и поддельно, — глубоко и неподдельно» — З. к., 283—284), никак не мог их разделять. Напротив, наивный патриотизм Пяста помогает Блоку четче сформулировать его собственную, уже весьма к этому времени (6 марта 1916 г.) скептическую точку зрения.

Усиливается и давнее неприятие определенных сторон жизни друг друга. Так, Пяст не понимает самой сути блоковского протестующего «самосжигания», сводит его к серии поступков странных, почти анекдотических, а в плане серьезном — к «демону извращенности» (образ Э. По): «Мы спросили как-то вдвоем с ним себе устриц. Я признался в своей любви к ним. Блок тоже, но при этом сказал: „Знаете? Ведь устрицы *полезны*. В них железо и так далее. Но в этом их трагедия!“

Трагедия, собственно, не устриц, но их потребителей, конечно. И это очень характерно для него и демона извращенности в нем. Полезность кушанья, то есть то, что при другой (нормальной?) психологии служило бы свойством, оправдывающим в собственных глазах пристрастие к нему, Блоку казалось, наоборот, свойством трагическим и было для него непереносимо <...> Блок признавал чай, крепкий, как кофе; вино, бессонные ночи, острое, пряное — все оттого, что это было *вредно*»¹²⁴. В этом же тоне глубокого непонимания Пяст рассказывает о стремлении Блока как можно скорее растратить небольшое наследство, полученное после смерти отца¹²⁵, и т. д. Конечно, Пяст слишком романтик, чтобы не видеть связи подобного «извращенного» поведения Блока с его гениальностью, и слишком любит его, чтобы «осуждать». Но Пяст все же, видимо, пытается как-то воздействовать на Блока (ср. их беседу весной 1911 г., во время поездки в Сестрорецк, о «*savoir vivre*»*, — VIII, 340—341). Все это приводило, однако, лишь к росту взаимного непонимания, после начала войны не раз выливавшегося в чувство отчужденности. Пяст жалуется на блоковское «угрюмство нелюдимое»¹²⁶ — встречи постепенно сокращаются (порой вынужденно: в конце 1914 — начале 1915 г. из-за ухода Пяста в действующую армию и его болезни, с осени 1916 г. — из-за отъезда в армию Блока), письма становятся все короче. За всеми случайными инцидентами вырисовывается постепенно основная несовместимость «западнического» либерализма и оборончества Пяста (особенно выявившихся после Февраля) и революционного максимализма и антивоен-

* умение жить (франц.).

ного пафоса Блока, традиционного «гуманизма» Пяста — и блоковских прозрений о «колоколе антигуманизма» (VI, 114), пястовского тяготения к политике, логизму и упорядоченности (противостоящих его болезни) — и блоковского утверждения права личности на протестующую гибель — все то, что делало Пяста в глазах Блока «европейцем», а Блока в глазах Пяста — гением, пораженным «демоном извращенности»¹²⁷.

Встречи 1917 г. (после возвращения Блока 19 марта 1917 г. в Петроград) достаточно часты, но явно холоднее прежних. После Октября наступает полный разрыв: Пяст, не принявший революции, печатно отказывается выступать на вечере, где Л. Д. Блок читала «Двенадцать»¹²⁸, прекращает знакомство с Блоком — «не подает ему руки»¹²⁹. Правда, некоторые контакты сохраняются: Пяст отдает Блоку долг, берет и возвращает ему одну из своих неопубликованных рукописей¹³⁰; они постоянно «видятся» в издательстве «Всемирная литература», в «Союзе поэтов», «Доме искусств», «но не кланяются друг другу»¹³¹. Для обоих этот разрыв очень тяжел. Блок продолжает быть к Пясту «благожелательным», готовым к помощи¹³². Весной 1921 г. (апрель) общие друзья мирят их¹³³, так как, по словам Пяста, «„платформы“ наши вновь сблизились»¹³⁴. После этого Блок и Пяст несколько раз встречаются и один раз даже ведут какой-то долгий разговор на «личную тему», волновавшую Пяста¹³⁵. Однако ни следа прежней близости уже нет.

Пяст остался в жизни Блока как его приятель 1905—1907 гг., ближайший «товарищ»-друг в 1910-х гг. и человек, неизменно отходивший от поэта в годы его максималистских «*élans*» к народу и революции. Блоковский поэтический «миф о дружбе» был, безусловно, сильно обогащен его «товариществом» с Пястом. Вместе с тем сама поэтическая концепция «дружб» как этапов на трагическом и героическом незавершенном «пути» поэта к *Vita nuova* в отношениях с Пястом полностью подтвердила заключенную в ней художественную и человеческую правду.

<...>

Примечания

Блок и Гоголь

¹ Мережковский Д. С. Судьба Гоголя // Новый путь. 1903. № 3—4.

² Перцов П. Эстетика и философия // Там же. № 1. Краткий обзор высказываний «новопутейцев» о Гоголе см.: Максимов Д. Е. Журналы раннего символизма. II. «Новый путь» // Евгеньев-Максимов В. Е., Максимов Д. Е. Из прошлого русской журналистики. Статьи и материалы. Л., 1930.

³ Ср., например, «Кругом огни, огни, огни». *Гоголевское* — «мимо, мимо» (Лундберг Евг. Записки писателя. Т. 1. Л., 1930. С. 132).

⁴ Ср.: «„Колокольчик“, „тройка“ — эти образы, столь излюбленные зрелым Блоком <...> несомненно, идут к нему от Гоголя с его тройкой-Русью» (Благой Д. Д. Блок и Аполлон Григорьев // Благой Д. Д. Три века. М., 1933. С. 287).

⁵ «Тема безродности — тема творчества Гоголя <...> потому, что отщепенец и Гоголь» (Белый А. Мастерство Гоголя. М. 1934. С. 51, 52).

⁶ «Символизм <...> в Валерии Брюсове скоро стал — класс изучения латинских поэтов и пушкинской прозы, а в Белом — класс Гоголя» (Белый А. Мастерство Гоголя. С. 297).

⁷ Белый А. Мастерство Гоголя. С. 309.

⁸ В основе этой концепции — гегелевская «триада» в ее абстрактно-мистической интерпретации, идущей от Вл. Соловьева.

⁹ Белый А. Мастерство Гоголя. С. 36.

¹⁰ Там же. С. 21.

¹¹ Там же. С. 294.

¹² Там же. С. 295.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же. С. 295—296.

¹⁶ Там же. С. 296.

¹⁷ Там же.

¹⁸ «Манией преследования, своею болезнью, был связан Б<лок> с Гоголем; унылая философия родового возмездия за „отщепенство“ победила в Б<локе>» (Там же. С. 297).

¹⁹ Впрочем, передержки Белого могут быть истолкованы и как его *чисто художественная модель собственной эволюции*. В этом случае «Мастерство Гоголя» должно рассматриваться в одном ряду не только с трилогией мемуаров Белого, но и с его автобиографической прозой начала 1920-х гг. Для такого рассмотрения есть немало оснований, и тогда, конечно, «передержки» окажутся не извращением истины, а спецификой авторского мировосприятия. Нас, однако, «Мастерство Гоголя» интересовало как научное, а не как художественное произведение.

²⁰ Крук И. Т. Блок и Гоголь // Русская литература. 1961. № 1; он же. Поэт и действительность. Черты мировоззрения и творчества Александра Блока в свете литературных традиций и проблем эпохи: Автореф. дис. д-ра филол. наук. Киев, 1969; кратко о тех же проблемах: он же. Поэзия Александра Блока. М., 1970.

²¹ См. об этом: Максимов Д. Е. Критическая проза Ал. Блока // Блоковский сборник. [1]. Тарту, 1964. С. 44.

²² См. об этом: Минц З. Г. Функция реминисценций в поэтике Ал. Блока // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 308, 1973. С. 387—417 (а также: Минц З. Г. Поэтика Александра Блока. СПб., 1999 — *Ред.*).

²³ Бекетова М. А. Александр Блок и его мать. М.; Л., 1925. С. 101.

²⁴ Бекетова М. А. Александр Блок: Биографический очерк. 2-е изд. Л., 1930. С. 54.

²⁵ См. в наст. изд.: «Блок и Достоевский» (*Ред.*).

²⁶ См.: Белый А. Мастерство Гоголя. С. 294—295.

²⁷ Очевидно, что «прежде» — это период между 1898 и 1901 г., т. е. период «*Ante lucem*» и первых разделов «Стихов о Прекрасной Даме».

²⁸ Чулков Г. Годы странствий. Из книги воспоминаний. М., 1930. С. 97. Ср. с этим, например, автохарактеристику А. Белого: «В „Петербурге“ влияние Гоголя осложнено Достоевским, которого меньше, и откликом „Медного всадника“» (Белый А. Мастерство Гоголя. С. 302).

²⁹ Ср.: «...один из критиков как-то назвал Блока поэтом Невского проспекта. Было бы вернее добавить: поэт *гоголевского* Невского проспекта, своего рода художник Пискарев из гоголевской повести, чудесно преображающий своей фантазией увиденную на Невском Незнакомку» (Турков А. Александр Блок. М., 1969. С. 103. Курсив А. Туркова).

³⁰ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. М.; Л., 1940—1952. Далее ссылки на это издание даны в тексте, с указанием тома и страницы.

³¹ Строго говоря, второй облик «инфернального» героя — тоже «личина», т. к. «лика» у него нет (он — «ничто»). Но все же «изменение облика» может рассматриваться как выявление подлинной природы героя (хотя бы частичное).

³² Несовместимые признаки не следует путать с противоречивыми «оксюморонными» сочетаниями, которые связаны не с фантастическими, а со сложными картинами мира.

³³ Ср.: «Гоголевский художник, замороженный своим видением, почувствовал отвлечение к реальности. <...> На Блока же „вседневное и действительное“ в эту пору действует совсем по-другому <...> исчезают нотки высокомерного отношения к обыденной жизни и, напротив, она становится объектом заинтересованного, грустно-сочувственного внимания» (Турков А. Александр Блок. С. 103).

³⁴ Как известно, сюжет «Ночной фиалки» был увиден Блоком во сне. Однако интересно, что как раз линия «двойничества» в блоковском пересказе сна отсутствует (сказано лишь: «Ночью я шел <...> к ней (с кем-то, кажется)» — II, 386). Дальнейший сюжет «Ночной фиалки» связан с уже известным нам переосмыслением гоголевского сюжета. Хотя «ночная фиалка» «изменила облик», стала «некрасивой девушкой с неприметным лицом» (II, 29), блоковский герой не только узнал в ней «чистый цветок», но и уверен в ее будущем новом превращении:

<...> нечаянно Радость придет
И пребудет она совершенной (II, 34).

³⁵ Ср.: Громов П. Трилогия лирических драм 1906 г. // Громов П. Герой и время. Л., 1961. С. 459 и др.

³⁶ Ср. аналогичное замечание о сцене, последовавшей за прыжком Арлекина в окно — IV, 20 (Турков А. Александр Блок. С. 94).

³⁷ Ср. также у Гоголя знаменитое рассуждение Агафьи Тихоновны: «Если бы губы Никанора Ивановича да приставить к носу Ивана Кузьмича...» и т. д. (5, 37) — и

мысль о том, что герои «лирических драм» Блока — всегда двойники, выражающие «разные грани современного неполноценного человеческого характера» (Громов П. Ук. соч. С. 459). «Женитьба» может восприниматься и как ироническое снижение темы поисков «синтетического» героя.

³⁸ Любопытны и отражения в «лирических драмах» прозы Гоголя. Например, в характеристиках «пьяного старика — вылитого Верлена» и «безусого бледного человека — вылитого Гауптмана» («Незнакомка» — IV, 73) комический эффект создается неожиданными смысловыми столкновениями, по типу близкими к гоголевскому: «Перед ним сидел Шиллер, не тот Шиллер, который написал „Вильгельма Теля“ и „Историю тридцатилетней войны“, но известный Шиллер, жестяных дел мастер в Мещанской улице. Возле Шиллера стоял Гофман, не писатель Гофман, но довольно хороший сапожник с Офицерской улицы <...> Шиллер был пьян» (3, 37). Гоголевскому изображению мира Мещанской улицы как имеющего «своего Шиллера» и «своего Гофмана» у Блока соответствует «свой Верлен» и «свой Гауптман» в мире «пьяниц с глазами кроликов».

³⁹ Более ранние размышления Блока на тему о генезисе «нового» искусства (набросок статьи о русской поэзии 1902 г., статья «Творчество Вяч. Иванова» 1905 г. и др.) никогда не были связаны с положительной оценкой роли реализма XIX в.

⁴⁰ Сам образ великих писателей (Лермонтова, Гоголя) как «демонов» заимствован из публицистики Достоевского и полемичен по отношению к ней (см. в наст. изд.: «Блок и Достоевский» — *Ред.*).

⁴¹ «Кружение мглы» — перефразировка стиха Вл. Соловьева: «Все, кружась, исчезает во мгле».

⁴² См.: Крук И. Т. Блок и Гоголь // Русская литература. 1961. № 1. С. 88.

⁴³ Образы «нищей России» и ее нищей природы, как неоднократно указывалось исследователями, очень близки к лирике Тютчева. Однако интерес именно к «пространственному» облику России, превращение темы пространства в самостоятельную связанный более всего с Гоголем.

⁴⁴ См.: Лотман Ю. М. Проблема художественного пространства в творчестве Гоголя // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 209. 1968 (а также: Лотман Ю. М. О русской литературе. СПб., 1997 — *Ред.*).

⁴⁵ См.: Максимов Д. Е. Идея пути в поэтическом сознании Ал. Блока // Блоковский сборник. 2. Тарту, 1972. С. 25—121.

⁴⁶ См.: Там же. С. 54 и сл., а также: Лотман Ю. М. Проблема художественного пространства в творчестве Гоголя // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 209. 1968 (см. также: Лотман Ю. М. О русской литературе. С. 621—658 — *Ред.*).

⁴⁷ См.: Максимов Д. Е. Критическая проза Александра Блока // Блоковский сборник. [1]. С. 44.

⁴⁸ Иванов Е. Всадник. Нечто о городе Петербурге // Белые ночи. Петербургский альманах. СПб. 1907. С. 78.

⁴⁹ Достоевский Ф. М. Собр. соч.: В 10-ти т. М. 1957. Т. 8. С. 151. Это же место из «Подростка» почти дословно процитировано в романе Д. С. Мережковского «Петр и Алексей»: «Порою в пасмурные утра, в дымке грязно-желтого тумана, ему казалось, что весь этот город подымется вместе с туманом и разлетится, как сон» (Новый путь. 1904. № 1. С. 91).

⁵⁰ До этого времени «религиозно-славянофильская поэзия», куда включались и Хомяков, и Тютчев, и Вл. Соловьев, сочувственно, но бегло и в иной связи упоминалась в статье «Творчество Вячеслава Иванова» (1905; V, 12).

⁵¹ Ср. гоголевское: «ярмарка Европы» (3, 223).

⁵² Ср. в «Арабесках» о малороссийских песнях, которые «не отрываются ни на миг от жизни» (8, 91).

⁵³ Открыто символический, по сути аллегорический образ Bürgerstraße связан с общей стилистикой «Девушки розовой калитки...» — с приемом включения варваризмов, иронически контрастирующих с русским контекстом («Vruppen такой-то»; «Viertelstunde ходьбы» — V, 85, 89 и т. д.). Однако не является ли это название одновременно и отраженным образом той «Мещанской улицы», на которой жили немцы-ремесленники из «Невского проспекта»? Образы немцев — обитателей Мещанской улицы вообще очень часты у Гоголя, который сам довольно долго жил в Петербурге на этой улице.

⁵⁴ Такое противопоставление, разумеется, отнюдь не адекватно современному взгляду на творчество указанных авторов. Мы хотим лишь указать на «антиномии» блоковского мирозерцания.

⁵⁵ Разумеется, между «блоковским Толстым» и «блоковским Добролюбовым» имелись и существенные различия (см. в наст. изд.: «Блок и Л. Н. Толстой» — *Ред.*).

⁵⁶ Ср.: «Феодалная утопия Гоголя носила на себе бесспорные черты своеобразного утопического «христианского социализма» в стиле Достоевского, а его стремление к „патриархальности“, миру и тишине <...> как бы подает через десятилетия руку Л. Н. Толстому» (*Десницкий В. А. Задачи изучения жизни и творчества Гоголя // Н. В. Гоголь. Материалы и исследования. М.; Л. 1936. С. 89, 84.*)

⁵⁷ Сам Блок именно эти высказывания считал наиболее несправедливыми и не согласился с ними: «Если мой доклад наивен с точки зрения науки, социологии, политики, — пусть так. Я не принимаю только двух упреков: в „кошунственном реакционерстве“ <...> и в ненависти к Белинскому» (З. к., 126).

⁵⁸ Очень близкий образ находим в уже анализировавшемся «Безвременье». Правда, там он обнаруживает прежде всего родство с «паутихой» Достоевского («Из добрых и чистых нравов русской семьи выросла необъятная серая паутиха скуки»; «паутиха, разрастаясь, принимала небывалые размеры» — V, 67), но признак «необъятности» — при общей тенденции Блока к созданию полигенетичных образов — делает вероятной и его связь с Гоголем.

⁵⁹ Две цитаты из «Нужно проездиться по России» выделены в тексте и отмечены комментаторами (см.: V, 745, сноски 7 и 8). Пространная же цитата из «Нужно любить Россию», заключенная между ними (от: «Как полюбить братьев...» до: ...а состраданье есть уже начало любви» — V, 325—326; см.: Гоголь, 8, 300), не выделена (скорее всего, в результате типографской опечатки) и, не прокомментированная, воспринимается как блоковский текст. По-видимому, в кавычки следует заключить и слова «Нужно любить Россию» (начало нижнего абзаца — V, 325); конец же рассмотренной нами цитаты: «начало любви» (V, 326) у Гоголя дан без кавычек.

⁶⁰ Отсюда интерес и Гоголя и Блока к шекспировскому: «Слова, слова, слова» (пропущенному, скорее всего, сквозь призму библейского образа слова и пушкинского «Из Пиндемонти»). Ср.: Гоголь о Европе: «Страшное царство слов вместо дел» (З, 227) и Блок: «Предоставляю Вам сказать, что все, что пишу, — слова, слова, слова. Но право, я бы не писал, если бы это были слова» (письмо к А. Белому, 15—17 августа 1907 г.; VIII, 201. Подчеркнуто А. А. Блоком).

⁶¹ См. об этом: *Десницкий В. А. Ук. соч. С. 84.*

⁶² «„...Необгонимую тройку“, в которой Гоголь „олицетворял всю Россию“, как сказал Глеб Успенский» (V, 347; коммент. — 747).

⁶³ Обращает на себя внимание то, что «здесь» и «там» (идущее от романтизма и очень близкое Блоку противопоставление) теперь означает не «земное» и «небесное», а «настоящее» и «будущее». Это одна из типично гоголевских антиномий, важных и для Блока.

⁶⁴ Многие мелкие цитаты остались неуказанными. Например: «Как у русалки, чернела в его душе „черная точка“» (V, 377) — перефразировка слов из «Майской ночи» (ср.: I, 176); выражения «очерствение жизни», «могила повсюду» (V, 379) — часть уже

цитировавшегося в «Народе и интеллигенции» (V, 326) письма «Светлое воскресенье» из «Выбранных мест...» (8, 416).

⁶⁵ См.: Крук И. Т. Поэт и действительность. С. 30 и др.

⁶⁶ В основе такого словоупотребления — снижение до «бытовизма» библейского образа «пищи духовной».

⁶⁷ Очень возможно, что стиль Гоголя воспринимался Блоком и сквозь призму стиля прозы А. Белого.

⁶⁸ См.: Медведев П. Драмы и поэмы Александра Блока: Из истории их создания. Л., 1928. С. 172.

⁶⁹ Образ этот и в пьесе (см.: IV, 142) полигенетичен: «звон колокольчика» из «Мертвых душ» характерно сочетается с «конским топом» из сна Татьяны («людская молвь и конский топ»), вводящим мотив разбойника и фольклорную лексику.

⁷⁰ О Витте см.: Блок А. Стихотворения. Поэмы. Театр. Л., 1936. С. 564. О Победоносцеве см. с. 194—195.

⁷¹ См. в наст. изд.: «Блок и Достоевский» (Ред.).

⁷² Образ, восходящий к циклу «Снежная маска», где он играет решающую роль.

⁷³ «Арфа» — тоже образ, связанный с переживаниями гоголевского творчества: у Незнакомки «Невского проспекта» «зазвенел как арфа голос» (3, 20).

⁷⁴ См.: Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. М.; Л., 1959.

⁷⁵ Ср. параллель: мучительно «ищущий», страдающий Герман — «Христос»; Друг, который «умывает руки», — «Понтий Пилат». Впрочем, ассоциации здесь еще во многом смещены иронией. Упоминается этот образ и в статьях (IV, 130).

⁷⁶ Евангелие от Матфея 8:20; в коммент. к стихотворению «Ты отошла, и я в пустыне...» ошибочно: 9:20. Видимо, не без влияния Гоголя изображение Христа как человека вошло в традиции русской живописи. Иванов, в первых эскизах «Явления Мессии» изобразивший над Его головой голубя — Святого Духа, впоследствии трактовал образ как человеческий. Но «человеческий» для него значило и «божественный»: образ Христа синтезировал черты Аполлона Бельведерского и средневековой иконы. Эта традиция повлияла на трактовку Христа Н. Ге и Крамского. Отношение Блока к исторической живописи конца XIX в. нуждается в специальном рассмотрении.

⁷⁷ См.: Орлов Вл. Неосуществленный замысел Александра Блока — драма «Нелепый человек» // Учен. зап. Ленинградского пед. ин-та им. А. И. Герцена. Л., 1948. Т. 67.

⁷⁸ Ср. характеристику утопии Гоголя как включающей мечты об «идеальном буржуа-промышленнике» и разностороннем развитии отечественного хозяйства (Десницкий В. А. Ук. соч. С. 79).

⁷⁹ Хотя само движение Блок понимает не в духе ненавистных ему либеральных «теорий прогресса» (ср.: III, 298), а как цепь социальных катаклизмов, в которых реализуются героические основы «человека».

⁸⁰ Мы только что говорили, что история, движение имеют и другой смысл, — но именно диалектически-противоречивый подход к миру составляет специфику позднего Блока.

⁸¹ Отсюда, разумеется, не следует, что для Блока утрачивают смысл иные связи: роль «лермонтовского» или «тютчевского» начал в его творчестве ничуть не меньше.

⁸² «Гоголевское» здесь близко и к изображению социального зла у Достоевского. Однако Блоку чуждо общее понимание природы человека, типичное для позднего Достоевского.

⁸³ «Рим» — одно из немногих произведений Гоголя, где идеал «гармонии» и «нормы» связан с образом женщины. Это делает повесть особенно близкой Блоку.

⁸⁴ Ср.: Максимов Д. Е. Идея пути в поэтическом сознании Ал. Блока // Блоковский сборник. 2. С. 92 и др.

⁸⁵ И здесь, конечно, возможны исключения. Ср. в «Свирель запела на мосту...

Такой глубокой тишины
Не слышал никогда (III, 158).

⁸⁶ Генезис его, как обычно, очень сложен. С одной стороны, Блок, постоянно интересовавшийся в конце 1900-х—1910-х гг. славянофильством, не мог не знать посвященной «веку» публицистики, важной и для Гоголя (прежде всего, нашумевшей статьи И. Киреевского «Девятнадцатый век»). С другой — бесспорны прямые текстуальные совпадения с поэмой Мережковского, отмеченные Л. К. Долгополовым, но почему-то сочтенные случайными (см.: *Долгополов Л. К. Поэмы Блока и русская поэма конца XIX — начала XX века*. М.; Л. 1964. С. 87).

⁸⁷ Связь с Плюшкиным, как всегда, не исключает и других параллелей: отец в старости — «современный Гарпагон» (III, 339).

⁸⁸ О колдуне «Возмездия», в связи со «Страшной местию» см.: *Крук И. Т. Блок и Гоголь // Русская литература*. 1961. № 1. С. 89—90; *он же*. Поэт и действительность. С. 30. Ср. еще одну не привлекавшую внимания исследователей яркую реминисценцию из «Страшной мести»:

И так же конь чуть слышным смехом
Коню навстречу отвечал (III, 329).

⁸⁹ Учтем и такое косвенное доказательство того, что речь идет о пути «сына» к Польше (а не из Польши). Образ реакционной России в «Возмездии» всегда связан со «сном», «дремотой» и т. д., образ «мятежной» Польши — с «ветром». Уход «сына-ре-негата» в стан «врагов» сопровождается лейтмотивом «ветра», который «ломится в окно» (III, 340).

⁹⁰ О «закрытом» мире «Миргорода» см.: *Лотман Ю. М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та*. Вып. 209. 1968.

⁹¹ Напомним, что концепции «кризиса гуманизма» были сочувственно встречены Горьким, в творчестве которого, как известно, полемика с позднедемократическим «на-родолюбием» играла важную роль.

⁹² На присутствие многих «гоголевских» моментов в поэме «Двенадцать» критика уже обращала внимание. Отмечались образы ветра (см.: *Турков А. Александр Блок*. С. 274), апофеоз вечной устремленности вперед (ср.: «„Кругом огня, огня, огня“ *Гоголевское* — „мимо; мимо“»; *Лундберг Евг.* Записки писателя. Л., 1930. Т. 1. С. 132; ср. также сопоставление марша «двенадцати» и тройки: *Турков А. Александр Блок*. С. 247) и др. Думается, что и указанный нами более общий аспект: родство представлений Гоголя и Блока о героической основе национального характера — принадлежит к числу основных. Но чем больше точек соприкосновения, тем резче отличия. Не следует забывать, например, о противоположности христианского пафоса запорожцев и красногвардейского — «без имени святого». Здесь, таким образом, продолжается и начатый в «Возмездии» спор с Гоголем.

⁹³ Комментаторы 5-го тома Собр. соч., справедливо поясняя, что «Блок имеет в виду священника Матвея Константиновского, подчинившего Гоголя в последние годы его жизни своему деспотическому влиянию и толкавшего его к мистике и аскетизму» (V, 739), не указывают на источник этих сведений у поэта. Между тем он определяется довольно однозначно: это статья Д. С. Мережковского «Судьба Гоголя» и его же доклад «Гоголь и отец Матвей», прочтенный в начале 1903 г. на одном из вечеров петербургских религиозно-философских собраний.

⁹⁴ Менее всего это относится к статье «Что надо запомнить об Аполлоне Григорьеве» (название журнального варианта — «Аполлон Григорьев и Гоголь»). Здесь оценки мало изменились, а противопоставление Белинского Гоголю раскрывается как антитеза западничества и славянофильства (см.: VI, 28), в духе постславянофильских симпатий Блока.

Блок и Достоевский

¹ Из работ, специально посвященных теме, см.: *Poźniak T. Błok i Dostojewski / Iavia orientalis. 1965. № 4; Poźniak T. Dostojewski w kręgu symbolistów rosyjskich. Wrocław, 1969. S. 161—187.*

² *Бекетова М. А. Александр Блок и его мать. М.; Л., 1925. С. 100.*

³ В приведенном списке «Достоевский» помечено звездочкой, что, по мнению комментаторов, означает прочтение книг к моменту записи.

⁴ Александр Блок и Андрей Белый: Переписка. Летописи Гослитмузея. Кн. 7. М., 1940. С. 45.

⁵ Ср. письмо А. Белому от 19 июля 1905 г. (Александр Блок и Андрей Белый: Переписка. С. 136) и Е. Иванову от 5 августа 1905 г. (VIII, 133).

⁶ В это же время (октябрь 1906 г.) Блок создает свой «чердачный цикл», во многом навеянный именно «Бедными людьми».

⁷ Отметим, что «мерцающие светлы» свечей выглядят, кстати, несколько архаично стихотворении о Петербурге 1905 г.

⁸ Еще раз подчеркиваем, что имеем в виду во всех почти случаях не однолинейное воздействие образа на образ, а воспроизведение общего духа Петербурга Достоевского.

⁹ *Веригина В. П. Воспоминания об Ал. Блоке // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та, 1964. Вып. 104. С. 313 (Труды по русской и славянской филологии. Т. 4).*

¹⁰ См.: *Анциферов Н. П. Петербург Достоевского. Пб., 1923. С. 23.*

¹¹ *Громов П. П. Герой и время. Л., 1961. С. 425.*

¹² Ср. столь важное для Блока стихотворение Вл. Соловьева, как «Ex oriente lux».

¹³ Блок с большим интересом относится к противостоящим официальной церкви сектам и к старообрядчеству (хотя и воспринимает их иначе, чем народники, Вл. Соловьев, Л. Толстой, а также многие символисты, например Д. С. Мережковский). Это отделяет его от Достоевского.

¹⁴ См.: *Громов П. П. Герой и время. С. 459—469; ср. указанные выше работы Поздняка.*

¹⁵ Там же. С. 442.

¹⁶ Это место из «Зимних заметок о летних впечатлениях» обильно цитирует и комментирует В. В. Розанов в кн: *Розанов В. В. Легенда о великом инквизиторе Ф. М. Достоевского: Опыт критического комментария. СПб., 1894. С. 35—37. Книга эта была тливно известна Блоку. На связь образов «Кристалльного дворца» у Достоевского и Дворца культуры» в «Песне Судьбы» указал М. Бабенчиков (см.: *Бабенчиков М. л. Блок и Россия. М.; Пг., 1923. С. 19).**

¹⁷ Достаточно стандартная формула: «Присутствие кончилось», в типичной для анного Достоевского манере, неоднократно повторяется (ср.: I, 177), приобретая особый смысл.

¹⁸ Это определение действий двойника г-на Голядкина тоже повторяется: «Желал бы я еще узнать, что именно такое он всем им нашептывает» (I, 212).

¹⁹ Об этом см.: *Альфонсов В. Н. Тема России в лирике А. А. Блока в 1905—1916 гг. // Учен. зап. Ленинградского пед. ин-та им. А. И. Герцена, 1957. Т. CLXIV. Ч. 1. С. 38.*

²⁰ В стихотворении Блока звучат и сатирические ноты. Однако смысл текста отнюдь ими не исчерпывается. Основной пафос стихотворения — мысль о сложности онятия «моя Россия» и отношения лирического «я» к Родине.

²¹ В этом плане различие между интеллигенцией дворянской и разночинной для лока в целом несущественно (хотя он и отмечает ряд важных отличий двух типов усского интеллигента XIX в.).

²² *Долгополов Л. К. Поэмы Блока и русская поэма конца XIX — начала XX века.*

Блок и Л. Н. Толстой

¹ См.: Блок А. Собр. соч.: В 12-ти т. Л., 1932—1936.

² Краткую характеристику отношения А. Блока периода реакции к Л. Н. Толстому находим также в кн.: Орлов Вл. Александр Блок. Очерк творчества. М., 1956. С. 110.

³ См.: Бекетова М. А. Александр Блок: Биографический очерк. Л. 1930. С. 54.

⁴ Кроме — опять-таки повторного — чтения в 1903 г. «Войны и мира». Нет упоминаний о Толстом и в дневнике Блока этих лет (см.: Литературное наследство. Т. 27—28. С. 308—357).

⁵ См.: Блок А. Записные книжки. Л., 1930. С. 17. (Далее ссылки на это издание даются в тексте — 3. к.).

⁶ Письма Александра Блока к родным. Л., 1927. Т. 1. С. 87.

⁷ Там же. С. 149.

⁸ См.: Дневник Ал. Блока, 1917—1921. Л., 1928. С. 124.

⁹ Ср.: «В то время эти книги («Толстой и Достоевский» и «Н. В. Гоголь». — 3. М.) были приняты символистами, и в том числе Блоком, как события» (Чулков Г. Александр Блок и его время // Письма Александра Блока. Л., 1925. С. 102). 26 марта 1902 г. Блок получил от З. Н. Гиппиус рукопись рецензии А. Белого на книгу Д. С. Мережковского, а 2 апреля пишет о желании прочесть эту «очень важную» для него книгу (см.: Юношеский дневник А. Блока // Литературное наследство. Т. 27—28. С. 325, 328). В июле этого года, читая «Толстого и Достоевского», Блок называет Мережковского «талантливейшим», 13 декабря 1902 г. в «Заметке о Мережковском» Блок уже критикует его за схоластический рационализм, но с мистических позиций (Там же. С. 338, 356—357).

¹⁰ См.: Александр Блок и Андрей Белый: Переписка. М., 1940. С. 45.

¹¹ Письма Александра Блока к родным. Т. 1. С. 223.

¹² Письма Александра Блока. С. 149.

¹³ Так, «Анну Каренину» Блок читает, по-видимому, в феврале 1909 г. в Италии (ср. запись от 17.II 1909 г. — 3. к., 106), а «Войну и мир» — в середине июня 1909 г. (см.: 3. к. 116, 118).

¹⁴ Заметка опубликована в Собрании сочинений А. Блока (9, 168), а ее черновой вариант — в 3. к., 88—89.

¹⁵ Письмо послано из Петербурга.

¹⁶ Письма Александра Блока к родным. Т. 1. С. 218—219.

¹⁷ Там же. С. 219. Отзыв Толстого о рассказе («статье») Л. Семенова передан Евг. Ивановым (вероятно, со слов Семенова) очень точно (ср.: Гусев Н. Н. Два года с Толстым. М., 1928. С. 154—155). Рассказ Л. Семенова «Отрывки (о смертной казни)» был напечатан по просьбе Л. Н. Толстого в журнале «Вестник Европы» (1908. № 8) под названием «Смертная казнь». На рассказе, привлечшем внимание Л. Толстого гуманностью идеи (бесчеловечность смертной казни) и яркостью характеров, лежит отчетливая печать влияния позднего творчества Толстого, прежде всего — «Воскресения» и «Фальшивого купона». Влияние это сказывается как в деталях постановки вопроса (постоянное подчеркивание «противоестественности» казней одних людей другими, несоответствия этого «природе» человека, противопоставление интересов государства, «целостности империи» человечности и правде; человеческое и «долг службы» как враждебные друг другу начала), так и в структуре образов (обусловленность детально раскрываемой психологии героя его социальным положением, с одной стороны, и «природой» — с другой) и в композиции (развитие сюжета дается через галерею образов, глубоко различных индивидуально и вместе с тем общих в своей социальной функции палачей и их жертв). В отличие от «Рассказа о семи повешенных» Л. Андреева, у Л. Семенова нет стремления показать патологичность сознания приговоренных

к смерти: напротив, именно близость казни пробуждает в героях (инженер, гимназист) все лучшее, человеческое (ср. «Смерть Ивана Ильича»).

Что касается блоковского предположения о влиянии рассказа Л. Семенова на статью «Не могу молчать», то надо, прежде всего, сказать следующее. Главным «вдохновителем» Толстого были, вообще, не какие-либо литературные источники, а жуткая действительность столыпинской России — ежедневные смертные казни участников недавней революции. Об этом прямо сказал сам писатель (см.: *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч. М., 1956. Т. 37. С. 83—84). Однако очень возможно, что описание (в начале статьи) той обстановки, в которой приводится в исполнение приговор, показ поведения осужденных, солдат, священника и врача, действительно навеяны рассказом «Смертная казнь».

¹⁸ Как свидетельствует сам Ал. Блок (Письма Александра Блока к Е. П. Иванову. М.; Л., 1936. С. 66; см. также коммент. В. Н. Орлова в кн.: *Блок А.* Соч. М.; Л., 1946. С. 619), статья «Солнце над Россией» была навеяна впечатлениями от романа Брема Стокера «Вампир — граф Дракула» (образ Победоносцева — старого «упыря»). Вопреки мнению А. Космана (см.: Письма Александра Блока к Е. П. Иванову. С. 121), роман этот в 1900-х гг. переводился на русский язык не один раз (в изд-ве «Свет», 1902), а по крайней мере три (СПб., «Энергия», 1904, и СПб., Типолитография В. В. Комарова, 1902). Однако Блок действительно читал издание, указанное Косманом (в издании 1904 г. роман назван «Вампир», а фамилия автора передана как «Брем-Стукер»; в издании же В. В. Комарова роман ошибочно приписан М. Корелли).

Значительно более интересно, однако, другое: чем привлёк Блока этот более чем посредственный приключенческий роман с элементами наивной мистики и уже далекой поэту религиозности? Ответ на этот вопрос дает, очевидно, не столько сам роман, сколько народный источник, к которому восходит сюжет «Вампира — графа Дракулы», — легенды о дьяволе, воплотившемся в графа, воеводу и т. д. (русская «Повесть о мутьянском воеводе Дракуле», по всей вероятности, известная Блоку; эпизоды из «Космографии» С. Мюнстера и др.). Именно из народных источников в роман попало отождествление аристократа (графа) и зла — дьявола, вампира, пьющего кровь других людей, — отождествление, произведшее столь сильное впечатление на Блока и обусловившее построение образа Победоносцева в «Солнце над Россией».

То место романа, где описывается, как на месте души у графа оказывается дыра, из которой сыплются банковские билеты и деньги, было, конечно, очень близким автору «Страшного мира». И эти впечатления от романа, бесспорно, сложно ассоциировались у Блока с толстовской критикой буржуазных общественных отношений.

Возможно, однако, что Блоку импонировали в романе и другие моменты: например, окружение героев романа техникой (дневниковые записи врача наговариваются в фонограф; умирающей от вампира героине делают переливание крови; графа Дракулу догоняют на моторном катере и т. д. и т. п.) придавало книге в глазах поэта «современный» вид. Наконец, Блока не могло не привлечь и то, что козням Вампира у Брема Стокера противопоставлена не столько религия (играющая вспомогательную роль), сколько человеческая воля, энергия, смелость и гуманность. Последнее противопоставление (дьявольско-«аристократического» — человеческому) наложило отпечаток и на статью «Солнце над Россией», где «упырю» также противопоставлена сила человеческого гения (образ Л. Н. Толстого).

¹⁹ Речь. 1908. 28 авг.

²⁰ См.: *Васильев А.* «Политика», XXIX // Слово. 1908. 28 авг.

²¹ См.: Киевлянин. 1908. 26 авг.

²² Там же. 28 авг.

²³ Сравнение «образованных» и народа с лакеем и хозяином приведено Толстым в разговоре с И. Ф. Наживиным (см.: Что такое сектанты и чего они хотят. Вып. 1. М., «Посредник», 1906. С. 3).

²⁴ См. запись от 26. XII. 08 г. — 3. к., 102. Ср. также ироническое упоминание «толстовцев» в письме к Н. Н. С<кворцовой> в кн.: Дневник Александра Блока. 1911—1913. Л., 1928. С. 73.

²⁵ Письма Александра Блока к родным. Т. 2. С. 97.

²⁶ Там же. Дело, конечно, не в «симпатиях» Блока к «Новому времени»; и в переписке 1909 г. с В. В. Розановым (см.: Блок А. Соч. С. 533), и в письмах к матери, и в дневнике 1911—1913 гг. Блок достаточно резко выразил свое полнейшее безразличное отрицание позиции этой «помойной ямы» (см.: Дневник Александра Блока. 1911—1913. С. 47). Речь, следовательно, может идти лишь об одном: о полемическом подчеркивании отвратительности либеральных газет путем сравнения с «Новым временем».

²⁷ Орлов В. Н. История одной «дружбы-вражды» // Александр Блок и Андрей Белый. Переписка. М. 1940. С. XXXV.

Бесспорно, что из трех названных имен Блоку субъективно наиболее близки два последних (ср. статью о М. Бакуanine, написанную Блоком в 1907 г.). Однако и по сравнению с Бакуininым толстовские взгляды звучали для Блока как более актуальные и близкие, — не случайно имя Толстого не сходит со страниц записных книжек и писем 1907—1908 гг., а имя Бакунина почти не упоминается.

²⁸ См.: Там же.

²⁹ См.: Горький М. Несобранные литературно-критические статьи. М., 1941. С. 94.

³⁰ Ср. в написанном 20. II. 09 г., накануне отъезда в Италию, письме В. В. Розанову противопоставление государству именно революции: «Современная русская государственная машина есть, конечно, гнусная, слюнявая, вонючая старость <...> Революция русская в ее лучших представителях — юность с нимбами вокруг лица» (Блок А. Соч. С. 533).

³¹ Интересно, что, когда в 1908 г. у А. Андреева (знакового Евг. Иванова, состоявшего в переписке с Блоком) и у группы литераторов возник замысел создать газету «одиноких», инициаторы обратились с просьбой прислать материал именно и к Толстому, и к Блоку (см.: Письма Александра Блока к Е. П. Иванову. С. 122). В письме к Евг. Иванову Блок выразил свое сочувствие делу «одиноких» в словах, очень близких к Толстому: «Человек, сознавший одиночество <...> (то есть, по Блоку, разорвавший со всевозможными буржуазными «партиями» и политиканством. — 3. М.), более открыт душою и способен воспринять, может быть, чего другой не воспримет» (Там же. С. 68).

³² Так, например, одновременно с началом повторного чтения Толстого Блок в августе 1908 г. перечитывает и другого «юбиляра» тех дней — И. С. Тургенева, в целом ряде произведений которого (например, в «Записках охотника») мы встречаем весьма близкое понимание вопроса о «природе человека». Характерно, однако, что статьи о Тургеневе Блок не написал; поэта могли оттолкнуть в Тургеневе как черты ненавистного ему «либерализма», так и то, что вся черносотенная пресса в дни юбилея поднимала на шит Тургенева, загроможденного под благонамеренного обывателя и «патриота», в противовес Толстому, «нигилисту», «анархисту» и «космополиту». Мысль об огромных и прекрасных возможностях человека и об обществе, калечащем человека, находил Блок 1907—1908 гг. и в творчестве Горького, неотразимо привлекавшего к себе поэта. Как известно, собственно социалистическая сторона взглядов М. Горького осталась Блоком непонятой. Но все то лучшее в литературе XIX в. что было унаследовано великим пролетарским писателем, оказывалось Блоку чрезвычайно близким (см. статьи «Народ и интеллигенция» и др.).

³³ См.: Александр Блок и Андрей Белый. Переписка. С. 45.

³⁴ С этой сценой в стихотворении Блока есть ряд почти дословных совпадений: Катюша, «накрывшись платком» (ср.: «в цветном платке, на косы брошенном»), бежит к поезду встречать Нехлюдова, молодого военного, а Нехлюдов сидит в вагоне первого класса, на ручке бархатного кресла, «облокотившись на его спинку» (ср.: «Лишь раз

гусар, рукой небрежною, / Облокаюсь на бархат алый, / Скользнул по ней улыбкой нежною... / Скользнул — и поезд вдаль умчалю»). И конец этой сцены, и — главное — ее социальный смысл очень близки к стихотворению Ал. Блока. Блок сам указал на «бессознательное подражание эпизоду из „Воскресения“ Толстого»: «Катюша Маслова на маленькой станции видит в окне Нехлюдова на бархатном кресле ярко освещенного купе первого класса» (*Блок А. Собр. стихотворений*. Кн. 3. М., 1912. С. 191). См. также примеч. В. Н. Орлова — III, 593 и статью В. Н. Орлова: «Александр Блок и Некрасов» (*Научный бюллетень ЛГУ*, № 16—17. Л. 1947).

³⁵ Иначе обстояло дело в поэзии Блока конца 1900-х — начала 1910-х гг. с изображением светлых сил, противостоящих «страшному миру». Здесь поэт намечает два, по сути противоположных, решения. Высокий, светлый идеал мог изображаться, в традициях лирики «первого тома», как «Она», «Светлая жена» (цикл «Родина») и т. п. и осмысляться как «Душа Мира» (см.: З. к., 127), как «солнце над Россией», надмирное духовное начало. Однако в результате воздействия на Блока традиций демократического реалистического искусства XIX в., в его лирике — уже в конце 1900-х гг. и с каждым циклом все заметней — начинает появляться противопоставление «подземным» силам не «надземных», мистически-бесплотных, а земных, человеческих. Земное, человеческое при этом осмысляется как высокое и прекрасное, как художественный идеал поэта. Правда, и здесь прекрасными и «высокими» оказываются лишь духовные ценности: любовь к Родине («Песня Судьбы», цикл «Родина»), искусство («Итальянские стихи»), яркая, земная страсть («Кармен»), революционный «гнев» («Ямбы»). Именно таков и смысл противопоставления «упырю» Победоносцеву силы человеческого гения в статье «Солнце над Россией». Вопрос о материальной, социальной обусловленности этих качеств человека не встает перед Блоком вообще. Вероятно, наиболее близким для поэта явилось бы объяснение всего высокого в человеке как его «природной» сущности, его духовной (хотя и полностью реализованной на земле!) первоосновы. Более того, нередко материальное как «дьявольское» противопоставляется духовному как человеческому (ср. мертвеца, едущего на бал в «скрежещущем таксомоторе», делающего «карьеру» и т. п. — «Пляски смерти»). Однако в этом случае — результат победы демократических влияний над символистско-мистическими традициями «первого тома!» — представление о духовном, не будучи реалистическим, вместе с тем полностью лишено какой бы то ни было мистической окраски. Высшее проявление идеалов Красоты, Добра и Истины мыслится поэтом как их проявление на земле, в человеке.

³⁶ Что такое сектанты и чего они хотят. Вып. 1. С. 11.

³⁷ Там же. С. 26.

³⁸ Там же. С. 25.

³⁹ Там же. С. 10.

⁴⁰ Там же. С. 41.

⁴¹ Там же. С. 43.

⁴² Там же. С. 17.

⁴³ В статье «Вопросы, вопросы и вопросы» (1908) Толстой упомянут как дворянин, однако здесь речь идет, конечно, о личности, а не о творчестве писателя.

⁴⁴ Блок А. Соч. С. 533—534.

⁴⁵ Письма Александра Блока к родным. Т. 1. С. 228.

⁴⁶ Ср. мысли о «духовной оторванности нашей интеллигенции от народа» с одновременным представлением о том, что «народное мировоззрение и духовный уклад определяются христианской верой», этика — «христианским подвижничеством», традициями смирения и покорности (*Булгаков С. Н. Героизм и подвижничество // Вехи*. М., 1909. С. 60, 62). Там же (с. 25) недвусмысленно указывается, что «революция есть духовное детище интеллигенции».

⁴⁷ См.: Речь. 1908. 14 дек.

⁴⁸ Не случайно одновременно с резкой критикой современной «интеллигенции» у Блока все чаще появляется сочувственное упоминание революционных демократов XIX в.: Белинского, Добролюбова, Салтыкова-Щедрина.

⁴⁹ Ср. полемизирующую с Блоком статью Г. Чулкова «Memento mori» (Речь. 1908. 22 дек.) с ее «успокаивающим» пафосом, с ее мыслью о том, что перед лицом самодержавия сплочены все классы современного общества, что «русская (читай: либеральная. — З. М.) интеллигенция органически связана с народом», что «все мы — сама Россия».

⁵⁰ Ср., например, образ «либерального» обер-прокурора Селенина, ведущего столь же «ложную» жизнь, как и реакционно настроенные люди его круга («Воскресение»), «прогрессивного» Смоковникова-отца («Фальшивый купон») и др. Всюду здесь мы находим четко проведенную мысль о том, что «либеральная» интеллигенция и по образу жизни, и по существу своих взглядов — защитница интересов «образованных» классов.

⁵¹ Письма Александра Блока к родным. Т. 1. С. 228.

⁵² Ср. летательный аппарат на Всемирной промышленной выставке в «Песне Судьбы» (1908; IV, 124).

⁵³ Письма Александра Блока к Е. П. Иванову. С. 38.

⁵⁴ См.: Там же. С. 40, 42; восторженные отзывы о романе «Подросток», где антибуржуазные настроения выражены весьма отчетливо.

⁵⁵ См. З. к., 116, 123, 124 и др. Д. С. Мережковский, с индивидуалистических и либерально-буржуазных позиций, считал нужным «защитить» Наполеона от Толстого. Развенчание Толстым Наполеона Мережковский воспринимает как «неодолимое торжество неодолимой посредственности» над яркой личностью, как отражение «духа всемирной черни», «духа старинного русского лакея Лаврушки и грядущего всемирного лакея Смердякова» (*Мережковский Д. С. Толстой и Достоевский*. СПб., изд. М. В. Пирожкова, 1903. Т. 2. С. 81). Блок, прекрасно, в нюансах знавший концепции Мережковского, идет, однако, совершенно иным путем. Не принимая полностью этических идеалов Толстого, он предельно далек и от проповеди индивидуализма, свойственной Мережковскому. То, что для Мережковского «всемирная чернь», то для Блока — «народ, венец земного цвета» («В голодной и больной неволе... 1909). А тот образ, который, при всех оговорках, близок Мережковскому и как яркое «я», и как политический деятель, для Блока, как и для Толстого, — представитель ничтожного и слепого политиканства. Так происходит активное преодоление Блоком концепций Мережковского — и в целом (переход от интереса к «религии Толстого» к анализу его социально-политических воззрений), и в деталях (оценка образа Наполеона, а шире — вопрос о роли личности и народа в истории).

⁵⁶ В этом смысле Блок также считает свою позицию близкой к толстовской. Толстой тоже решал все «проклятые вопросы» «в форме, не удовлетворяющей требованиям науки» (З. к., 100), и сила, великость Толстого не в решении, а в постановке вопроса о роли народа в истории.

⁵⁷ Письма Александра Блока к родным. Т. 1. С. 228.

⁵⁸ См.: Юношеский дневник Александра Блока // Литературное наследство. Т. 27—28. М., 1937. С. 336.

⁵⁹ Не отсюда ли в письмах и дневнике начала 1910-х гг. восхищение Чеховым, чеховским театром с его тоской о гармонической прекрасной жизни?

⁶⁰ Что осознает и сам Блок, например, в цитированном выше письме к матери по поводу клюевского отзыва о «Вольных мыслях».

⁶¹ См.: Письма Александра Блока к родным. Т. 1. С. 250.

⁶² Там же. С. 256.

⁶³ Там же. Т. 2. С. 95.

⁶⁴ Там же. С. 97.

⁶⁵ Там же. С. 99.

- 66 Письма Александра Блока к Е. П. Иванову. С. 73.
- 67 Там же.
- 68 Там же.
- 69 Там же. С. 74.
- 70 Там же. Ср. также: 3. к., 130—131. Разрядка А. А. Блока.
- 71 Письма Александра Блока к родным. Т. 1. С. 250.
- 72 Там же.
- 73 Дневник Ал. Блока. 1911—1913. С. 33, 50.
- 74 Письма Александра Блока к родным. Т. 2. С. 196.
- 75 Дневник Ал. Блока. 1911—1913. С. 38.
- 76 Там же. С. 45.
- 77 Там же. С. 59—61.
- 78 Там же. С. 88.
- 79 Там же. С. 99, 124 и др.
- 80 Там же. С. 90.
- 81 Там же. С. 28.
- 82 Там же. С. 97.
- 83 См., например: *Тагер Е. М.* Блок в 1915 году // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 104. Труды по русской и славянской филологии. IV. 1961. С. 303.
- 84 *Григорьев Ал.* Стихотворения. М., изд. К. Ф. Некрасова, МСМХVI. С. 187.
- 85 За исключением Анны Карениной, оценка которой двойственна.
- 86 См.: Дневник Ал. Блока. 1911—1913. С. 57, 62, 64—65 и др.
- 87 Там же. С. 214.
- 88 Там же.
- 89 Там же.
- 90 Там же.
- 91 Там же. С. 28.
- 92 См., например, упоминание об игре Лилиной в «Живом труп» в письме матери от 17.VI 1912 г. (Письма Ал. Блока к родным. Т. 2. С. 204).
- 93 Дневник Ал. Блока. 1911—1913. С. 92.
- 94 Там же.
- 95 Там же. С. 214.
- 96 Противопоставление «свободы» (т. е. «ложных» свобод «цивилизованного» общества) и «воли» (истинной свободы человека, не зависящего от пут государства) характерно для всего позднего творчества Толстого. Образы «вольной воли» встречаем и в лирике Блока 1900-х гг. (цикл «Фаина»). Впрочем, если искать литературный источник этих представлений, то им может быть и поэзия Пушкина 1830-х гг.
- 97 См.: Дневник Ал. Блока. 1911—1913. С. 20, 33, 34, 36 и др.
- 98 См.: Дневник Ал. Блока. 1917—1921. Л., 1928. С. 100, 106.
- 99 См.: Там же. С. 105—106. Записи о «Легенде» («Петре Хлебнике»), видимо, связаны с постановкой этого произведения Толстого, осуществленной Вс. Мейерхольдом в 1918 г. в Гос. академическом театре драмы (б. Александринском).
- 100 Там же. С. 228.
- 101 Там же. С. 159—160. Правда, теперь Блок считает, что личность, которая осознала или почувствовала направление «стихий», может «жить и действовать, несомая ветром», и тем самым играть в истории роль относительно активную («Катилина»).
- 102 В составе библиотеки Блока (ИРЛИ АН СССР) сохранился экземпляр книги: *Горький М.* Воспоминания о Льве Николаевиче Толстом. Пг., изд. Гржебина, 1919. Там же — «Война и мир» (М., 1868) и полный комплект «Сочинений гр. Л. Н. Толстого», т. 1—16 (М. 1887—1900). Пометы на страницах этого издания, видимо, сделаны в последние годы жизни, так как на книгах имеется владельческий знак матери поэта «А. К. П.», совместно с которой Блоки жили лишь с зимы 1920 г. Ряд помет представ-

ляет бесспорный интерес. Так, сцена, в которой Левин рассматривает портрет Анны, напомнила Блоку Достоевского. Он написал: «Наст<ася> Фил<ипповна> также прежде портрет, а потом сама» (т. XI, с. 219, надпись на полях, черным карандашом). Там же, на с. 214, стилистическая помета: «Галлицизм». Интересны и подчеркивания в тексте, сделанные тем же карандашом, что и пометы Блока: в «Анне Карениной» (с. 373) подчеркнута мысль о бесполезности теории, в т. XV, на с. 80 («Что такое искусство?») большое число подчеркиваний. На с. 8 внимание Блока привлекла мысль: «Наше утонченное искусство могло возникнуть только на рабстве народных масс», на с. 87 — о «ничтожности чувств людей нашего круга» (красный карандаш). В т. XIV, на с. 159 красным карандашом отчеркнута сцена спасения работника Никиты Василием Андреевичем («Хозяин и работник»), на с. 168 в статье «Религия и нравственность» подчеркнута осуждение учения О. Конта, на с. 177 — слова о религии как врожденной человеку и т. д.

В РО ИРЛИ — два списка книг — автографы Блока. Они позволяют судить о имевшихся ранее в библиотеке поэта книгах Толстого. В первом списке (ф. 654, оп. 1, № 389) среди книг, проданных в годы гражданской войны, значатся: «Толстой, Живой труп (2 экз.)», с карандашной припиской Блока: «1 — тетина» (л. 5 об.), «Л. Толстой, Избр<анные> сочин<ения>, изд. Стасюлевича» (л. 6). Во втором списке (1916 г., ф. 654, оп. 1, № 388), снабженном более поздней припиской о судьбе книг, значатся: «Граф Л. Н. Толстой, Сочинения, 14 т.» с пометой: «В Шахматове погибли». После 1917 г. проданы: «Толстой, Сочинения, изд. после смерти (3 т.), Москва, 1911—1912», «Письма, 2 т. <Собр. и ред. П. А. Сергеенко>, Москва, 1910 и 1911», «Толстовский музей, II (Письма Л. Н. Толстого к Н. Н. Страхову)», т. е.: Переписка Л. Н. Толстого с Н. Н. Страховым, 1870—1894, СПб., изд. общ. Толстовского музея, 1914 (л. 182 об.), «Толстовский музей, т. I, Переписка Л. Н. Т<олстого> с гр. А. А. Т<олстой>, 1857—1903, СПб., 1911» (л. 183 об.), «Л. Н. Толстой, Царство Божие внутри вас, London, 1898» (л. 184), «Л. Н. Толстой. Счастье и др. расск<азы>, были и басни, <М., «Посредник», 1911>, «Он же, Беседа до-сужих людей <М., «Посредник», 1912>, «Это ты» <Л. Н. Толстой, 1. Это ты, 2. Карма, М., «Посредник», 1906>, «Ходынка» <М., «Посредник», 1909 или 1912>, «Тайная вечеря», «Пожарн<ые> собаки и др. расск<азы>, <М., «Посредник», 1911 или 1914>», 2 экз. Для души (собрал Л. Н. Т.), т. е.: Для души. Изречения мыслителей разных стран и разных веков, сост. Л. Н. Толстой, М., «Посредник», 1910 или 1912, «Учение Будды (ред. Л. Н. Т., составил Буланже), т. е.: П. А. Буланже, Жизнь и учение Сиддарты Готтамы, прозванного Буддой. Под ред. Л. Н. Толстого, М., «Посредник», 1911, «Гр. Л. Н. Толстой («Русск<ая> библи<отека>») <вып. IX, СПб.>, 1879, «Избр<анные> соч<инения>», «Л. Н. Толстой, Рассказы для детей, т. XVI сытинского издания» (М., 1914), «Сочинения гр. Л. Н. Толстого в двух частях, СПб., 1864, изд. Стелловского», «Гр. Л. Н. Толстой, Война и мир, Москва, 1868—1869».

¹⁰³ Эта мысль о «естественности» революции встречается у Блока 1918—1921 гг. неоднократно. Ср.: «Один из основных мотивов всякой революции — это мотив о возвращении к природе <...> для всякой цивилизации он — мотив похоронный» («Крушение гуманизма»). Сами поэтические синонимы революции у Блока: «стихия», «ветер» — не случайно взяты из жизни природы (этим подчеркивается не только внеличностный, народный характер революции, но и «нормальность» ее).

¹⁰⁴ Дневник Ал. Блока. 1917—1921. С. 112.

¹⁰⁵ См. об этом подробней в моей статье: Поэма «Двенадцать» и мировоззрение Блока эпохи революции // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 87. Труды по русской и славянской филологии. III. 1960. С. 261—278.

¹⁰⁶ Интересен любезно сообщенный А. Ахматовой ее разговор с Блоком в 1913 г. На ее слова: «Б. Лившиц сказал мне, что ваша поэзия мешает ему писать стихи» — Блок ответил: «А мне мешает писать стихи Лев Толстой». Слова Блока — доказательство того, что он и в 1910-х гг. обдумывал проблемы, волновавшие Толстого.

Блок и Пушкин

¹ См.: Гофман М. Александр Блок // Книга о русских поэтах последнего десятилетия / Под ред. М. Гофмана. СПб.; М., [6. д.] С. 308 и сл.

² Гроссман Л. Блок и Пушкин // Гроссман Л. От Пушкина до Блока. Этюды и портреты. М., 1926. С. 346.

³ Там же. С. 358.

⁴ Голицына В. Н. Пушкин и Блок // Пушкинский сборник. Псков, 1962. С. 59.

⁵ РО ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 4. Ед. хр. 13. Л. 2 об.

⁶ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Т. 18. М., 1949. С. 55.

⁷ Возможно, именно об этом рассказе писала М. А. Бекетова: «Раз только в жизни, вскоре после первого замужества, написала сестра небольшой рассказ, который пыталась даже напечатать. Он был очень слаб, и впоследствии она его уничтожила» (Бекетова М. А. Александр Блок и его мать. М.; Л., 1925. С. 167). Рассказ сохранился в архиве А. А. Блока: РО ИРЛИ. Ф. 653. Оп. 4. № 6.

⁸ РО ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 4. № 6. Л. 1—2.

⁹ См.: Там же. Л. 91.

¹⁰ Там же. Л. 22.

¹¹ Бекетова М. А. Александр Блок и его мать. С. 101.

¹² Там же. С. 148.

¹³ См.: Бекетова М. А. Александр Блок. Биографический очерк. Л., 1930. С. 35.

¹⁴ Бекетова М. А. Александр Блок и его мать. С. 25.

¹⁵ Там же. С. 27.

¹⁶ Блок А. А. Полн. собр. стихотворений: В 2-х т. / Вступ. статья, ред. и примеч. Вл. Орлова. [Л.], 1946. Т. 2. С. 343.

¹⁷ Бекетова М. А. Александр Блок и его мать. С. 30.

¹⁸ Бекетова М. А. Александр Блок. С. 40. Вл. Орлов приводит несколько иной текст (см.: Блок А. Полн. собр. стихотворений. Т. 2. С. 341).

¹⁹ Бекетова М. А. Александр Блок. С. 54.

²⁰ См.: Блок А. А. Полн. собр. стихотворений. Т. 2. С. 365.

²¹ Все ссылки на произведения Пушкина даны в тексте по изд.: Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 1—16. [М.; Л.] 1937—1949. Цифры курсивом означают том и полутом, прямым — страницы.

²² Блок А. А. Полн. собр. стихотворений. Т. 2. С. 362.

²³ Бекетова М. А. Александр Блок и его мать. С. 21.

²⁴ Там же. С. 63.

²⁵ Там же. С. 64.

²⁶ Ср., например:

*Роняет лес багряный свой убор
(2:1, 424).*

*...Лесов покров багряный,
Спадает...*

*Ленивой грядой идут облака
(1, 140).*

Лениво и тяжело плывут облака (1, 37).

*Там день и ночь кружится
желтый лист.*

*Медлительно кружится желтый лист.
...И каждый год, как желтый лист,
кружится (1, 34).*

Совпадение последних стихов с пушкинским отмечено в коммент. В. Н. Орлова (I, 579).

²⁷ Отсюда и связь античной темы молодого Блока (впоследствии отошедшей на задний план) с пушкинской традицией. Блок не случайно предпосылает пушкинские строки «Люблю с моим Мароном» своим отроческим переводам из Вергилия и в ран-

ней (1903) рецензии на переводы Овидия оценивает последнего словами старого цыгана из поэмы Пушкина (V, 523, коммент. Д. Е. Максимова и Г. А. Шабельской — 769). В духе молодого Пушкина и Батюшкова (а также в традиции фетовской и майковской поэзии, воспринимаемой как «пушкинская линия») Блок сочетает античные темы с прославлением земных радостей («Поклонник эллинов — я лиру забывал...», «Измучен бурей вдохновенья...»), передавая «античный колорит» условными «предметными» поэтизмами («тирс», «тимпан»), ситуацией «вакханалий», образом «вакханки молодой» и нагнетанием мифологических имен (Амур, Феб, Эреб, Афина, Венера, Юнона, Юпитер и т. п.). Особо должен быть рассмотрен интересный вопрос о связи пушкинских гекзаметров с гекзаметрами молодого Блока («Поэма» — I, 374—375, где с Пушкиным связана и символика «девы-розы»; «Долго искал я во тьме лучезарного бога...» — I, 380, тематически и композиционно близкое к пушкинскому «В степи мирской... «Жизнь, как море, она всегда исполнена бури...» — I, 386, использующее идущий от Жуковского и Языкова круг символов: «море — буря — корабль — пловец» и др.). Исчезнувшие впоследствии из блоковской лирики гекзаметры, возможно, оказались одной из стиховых стихий, облегчивших путь к «некрасовским» трехсложникам позднего Блока.

²⁸ См. об этом: *Брайнина Б.* Право на жизнь // О Блоке. М., 1929.

²⁹ См.: *Минц З. Г.* Поэтический идеал молодого Блока // Блоковский сборник. [I]. Тарту, 1964.

³⁰ Ср.: *Голицына В. Н.* Ук. соч. С. 60. Ср. там же (с. 61) сопоставление пушкинского «Поэту» и «Не доверяй своих дорог...» Блока.

³¹ О синонимичности в поэтической системе раннего Блока слов «небо» и «даль» см.: *Минц З. Г.* Структура художественного пространства в лирике А. Блока // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 251. 1970 (то же: *Минц З. Г.* Поэтика Александра Блока. СПб., 1999 — *Ред.*).

³² Истинный художественный смысл выражения «распылавшийся уголь души» раскрывается только после установления — через раннюю поэзию — связи с пушкинским (и, возможно, врубелевским) «Пророком». Вне этой связи метафора может восприниматься как реализация трафаретного еще в конце XVIII в. образа «любовь — огонь», «душа — пламя» (ср.: Поэтическая фразеология Пушкина. М. 1969. С. 211—214). Образ пушкинского «Пророка» имеет совершенно иную сущность. На основании архаических религиозно-фольклорных текстов Пушкин с гениальной интуицией воссоздал представления о смерти — возрождении, которыми сопровождается обряд посвящения (см.: *Пропт В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946. С. 81—83). Замена сердца пылающим углем здесь не тривиальный поэтический образ, а ритуальная реалья, которая, например, с подчеркнутым натурализмом изображена на картине Врубеля, иллюстрирующей пушкинское стихотворение. Только в этом — совершенно уникальном — контексте (ибо не условно-поэтический парафраз, а реальная замена сердца пылающим углем нигде в русской поэзии, кроме «Пророка» Пушкина, не встречается) образы позднего Блока обретают свой истинный смысл.

³³ О различиях в трактовке темы поэта в «Пророке» и в блоковском «Какой-то vyšний серафим...» см.: *Голицына В. Н.* Ук. соч. С. 61.

³⁴ Произведения Достоевского очень часто, особенно в 1902—1905 гг., будут играть роль «посредников» между Блоком и пушкинским наследием.

³⁵ На такого же типа «перелицовку» пушкинского «Ангела» указал В. Н. Орлов — публикатор детского (1894) стихотворения Блока «В дверях конурки Лебедь Белый...» (см.: *Блок А. А.* Полн. собр. стихотворений. Т. 2. С. 347, коммент. — 361).

³⁶ См. в наст. изд.: «К генезису комического у Блока (Вл. Соловьев и А. Блок)».

³⁷ См.: *Голицына В. Н.* Ук. соч.

³⁸ Ср.: «Что день грядущий мне готовит» (6, 125) — и: «Сулит мне зло грядущий день» (I, 400); ср. также пушкинское: «Сулит мне труд и горе / Грядущего волнующее море» (3:1, 228); «В глубокой мгле таится он» (6, 125) → «В глубокой мгле грядущих лет» (I, 334); ср. также «дева красоты» в элегии Ленского и у Блока (I, 409) и др.

³⁹ Обширное рассуждение об отличии — в этом плане — романтизма от символизма см.: *Шувалов С. В.* Блок и Лермонтов // О Блоке. С. 118—119 и др.

⁴⁰ Интересна особая близость поэтов пушкинского круга молодому Блоку. В отличие от самого Пушкина — недостижимого идеала, Батюшков, Баратынский, Дельвиг и другие воспринимаются им как современники, решающие общий с ним круг поэтических задач. Так, 8 февраля 1899 г. Блок посвящает стихотворение Дельвигу (полемизируя, как отметил В. Н. Орлов, с его сонетом «Вдохновение» — см. I, 654):

Ты, Дельвиг, говоришь: минута — вдохновенье.

Оно пройдет... А я тебе скажу:

Оно горит всю жизнь (I, 401).

Взятые из дружеских посланий начала XIX в. обращение «Ты, Дельвиг...» и стилистика текста, а главное, сам факт поэтического спора с автором, творившим за 70—80 лет до Блока, указывают на жизненность для него этой традиции. Сходным образом построено стихотворение «Е. А. Баратынскому» (16 декабря 1900 г.). Баратынский здесь живой и близкий, прямой адресат текста:

Тебе, поэт, в вечерней тишине

Мои мечты, волненья и досуги... (I, 463).

Поэты «пушкинской плеяды» выступают в роли посредников между начинающим поэтом и Пушкиным: их творчество, не наделенное пушкинской многогранностью, но близкое пушкинскому, оказывается той точкой зрения, с которой Блок смотрит на Пушкина, интерпретирует его.

⁴¹ Образ этот вообще важен для поэзии символистов (ср. сборник В. Стражева «О печали светлой» и др.).

⁴² Ср.: *Голицына В. Н.* Ук. соч. С. 59.

⁴³ Противоположный случай: превращение пушкинских ямбов в не-ямб (хорей) — встретился всего один раз: «Ты видел деву на скале» (2:1, 443) — «Видит Деву на скале» (I, 427) и связан с тем, что стихотворение ориентировано не только на пушкинский текст, но и на «Пловца» Языкова (ср. символический ряд: «море — пловец — буря — берег», а также ритмико-интонационное и грамматическое родство строк типа: «Есть блаженная страна» → «Есть угрюмая скала» и др.).

⁴⁴ Ср.: *Жирмунский В. М.* Драма Александра Блока «Роза и Крест». Л., 1964. С. 78.

⁴⁵ Толчок к такому сопоставлению мог дать и текст «Евгения Онегина»: Ленский осмысляет себя как Гамлета («Роог Yorick», — молвил он уныло).

⁴⁶ Эти же строки отразились и в более позднем (1902) стихотворении «Я и молод, и свеж, и влюблен...» (I, 207 коммент. В. Н. Орлова — 608). Их опосредованный отзвук в лирике «третьего тома» —

...Ты был так молод.

Ты сел на белого коня,

И щеки жег осенний холод! (III, 76)

⁴⁷ Ср. в письме к А. В. Гиппиусу от 25 июня 1901 г.: «Заглянув в Пушкина, нашел там отрывок „Юдифь“ — необыкновенный» (VIII, 18).

⁴⁸ Первые, как правило, отмечены комментаторами. Добавим, что круг цитат демонстрирует широкое знание пушкинских текстов. Здесь и уже привлекавшие Блока «Евгений Онегин» (VIII, 13, коммент. М. И. Дикман — 558), «Полтава» (VIII, 55, коммент. — 564), и стихотворения об искусстве: «Возрождение» (VII, 27, 29, коммент. В. Н. Орлова — 465, 466), «Близ мест, где царствует Венеция златая...» (VIII, 40, коммент. — 562). Среди цитируемых произведений есть и новые, — причем существенно,

что это, как правило, гражданская лирика, как бы «предсказывающая» будущее в обращении Блока-поэта к Пушкину («Деревня» — VIII, 54, коммент. — 564; «Свободы сеять пустынный...» — VIII, 40, коммент. — 562). Примерно тот же круг произведений Пушкина обнаруживается и в открытых реминисценциях (не привлекавших внимания комментаторов). Так, в наброске статьи о русской поэзии (11 января 1902 г.) Блок называет «песни и крики» «младших» символистов — «бред неопытной души» (VII, 22). Это — перефразировка пушкинского «обман неопытной души» (6, 67). В письме к отцу от 5 августа 1902 г. заключенные в кавычки слова «беззаконный» и «сонный» (VIII, 40) — скрытая цитата из часто упоминаемого Блоком «Возрождения» (ср.: 2, 111). В письме С. Соловьеву от 8 октября 1903 г. (VIII, 64) — строка из «Сказки о мертвой царевне» — «Восхищенья не снесла». Иногда тяготение к Пушкину проявляется в том, что в лирике XIX в. отбираются наиболее «пушкински» звучащие строки. Так, цитируемые в «Наброске статьи о русской поэзии» строки из стихотворения Тютчева «Н. Ф. Щербине»:

Под скифской выюгой снеговою
Свободой бредил золотую
И небом Греции своей (VII, 31, коммент. — 466) —

перефразировка пушкинского:

Под небом Африки моей
Вздыхать о сумрачной России (6, 26) —

пропущенная Блоком и сквозь призму образа Овидия в «Цыганах» и лирике Пушкина.

⁴⁹ Ср. косвенную попытку создать образ «своего Пушкина» при помощи «монтажа цитат» в рецензии на русский перевод Овидия: «Овидий принадлежит к тому несомненному и „святому“ (Пушкин), что должно светить нам „зарей во всю ночь“» (V, 523). Реминисценция из «Цыган» переходит здесь в строку из стихотворения Вл. Соловьева «Отзыв на „Песни из „Уголка“» («Зарей во всю немую ночь»), которая, однако, в свою очередь, оказывается перефразировкой названия одного из стихотворений автора «Песен из „Уголка“» Случевского — «Заря во всю ночь». Типичная для молодого Блока «эзотеричность» языка помогает сплести сложную сеть образов, объединяющих в единое культурное и образно-символическое целое линию. «Овидий — Пушкин — Случевский — Соловьев».

⁵⁰ Бекетова М. А. Александр Блок. С. 40.

⁵¹ Ср. в коммент. В. Н. Орлова: «В третьем стихе у Пушкина А. М. D. <...> Блок заменил их инициалами Л. Д. Менделеевой» (VII, 473); сам прием замены А. М. D. инициалами реальной возлюбленной восходит к «Идиоту».

⁵² Антитеза эта вообще очень существенна для символистского «мифа о родоначальнике направления»: она проходит через весь символизм от автохарактеристик в «Детях ночи» Мережковского до портрета Вл. Соловьева в поэме А. Белого «Первое свидание». Изображение Соловьева, возможно, прямо соотносено с «рыцарем бедным».

⁵³ Блок, следуя традиции, идущей от Достоевского, ориентируется на текст романа, который Пушкин вложил в уста Франца в «Сценах из рыцарских времен» (впервые опубликован Жуковским в «Современнике» после смерти Пушкина — 1837. Т. V. С. 220—221). То, что публика узнала этот текст в составе чрезвычайно важных первых посмертных публикаций, когда смерть Пушкина поставила перед русской культурой задачу осмысления его значения в целом, определило высокую значимость стихотворения для читателей. Жуковский, который прилагал в это время значительные усилия к посмертной стилизации образа Пушкина, явно стремился к тому, чтобы фигура «рыцаря бедного» была воспринята как лирическая. Достоевский чутко воспринял эту тенденцию и присоединился к ней. Если для Ракитина (с явной проекцией на Писарева) Пушкин — «певец женских ножек» (известное отступление в первой главе «Онегина» становится знаком всего творчества и личности Пушкина), то сам Достоевский в

«Идиоте» в качестве такого знака избрал текст «Жил на свете рыцарь бедный», опубликованный Жуковским.

Трудно предположить, что Блок не знал публикаций более раннего «кошунственного» варианта «Легенды». Публикации его (текстологически дефектные, но достаточно выразительные в идейном отношении) начали появляться с 1880 г. (впервые опубликовано П. А. Ефремовым в его первом издании Собрания сочинений Пушкина: Т. III. С. 260—261). Затем В. Е. Якушкин в «Русской старине» (1884, № 2—12), П. О. Морозов в Собрании сочинений Пушкина (Т. IV. 1887. С. 333—334), П. Барте-нев в «Русском архиве» (1881. Т. III. № 6. С. 472) сделали текст литературной сенсацией. И уж конечно Блок не мог не обратить внимания на текстологическое новаторство решения этого вопроса в издании Венгерова, в котором сам участвовал. Поэтому мы можем считать, что Блок *игнорировал* кошунственный вариант «Легенды», сознательно ориентируясь на текст, историко-культурное значение которого было закреплено Достоевским. О современном состоянии изучения «Легенды» см.: Неизданный Пушкин. М.; Пг., 1923. С. 113—120; Рукописи Пушкина в собрании ГПБ в Ленинграде. Л. 1929; *Якубович Д. П.* Пушкинская «легенда» о бедном рыцаре // Западный сборник. 1. М.; Л., 1937.

⁵⁴ В период «Распутий» (1902—1904), к которому относится большинство упоминаний о «рыцаре бедном», Блок весьма интенсивно читал и перечитывал Достоевского.

⁵⁵ *Бекетова М. А.* Александр Блок и его мать. С. 35.

⁵⁶ Ср. этот же образ в автобиографическом стихотворении «Сны» (III, 266).

⁵⁷ Пожалуй, «царевна» — вообще первый образ фольклорной тональности в лирике Блока. Он связан и с типично сказочным окружением (например, «терем»), и с попытками воспроизвести лексику, синтаксис и интонации народной сказки (ср. особенно: «Я вырезал посох из дуба...» — I, 273). Вместе с тем, как указывает В. Н. Орлов, стихотворение «Дали слепы...» в рукописи озаглавлено: «Врубелю» — и в первом томе «Собрания стихотворений» Блок пишет о создании этого текста «под впечатлением живописи Врубеля» (см.: *Блок А. А.* Собр. стихотворений. М. 1911. Т. 1). Сам Орлов считает, что «ближе всего отразилась здесь известная картина Врубеля «Царевна-Лебедь» (I, 631). В какой-то мере можно сблизить и имеющуюся в этом стихотворении сцену «всадника», скачущего к спасаемой «царевне», с сюжетом картины Васнецова «Сказка» (22—23 августа 1902 г. в Москве Блок записывает: «Третьяковская галерея <...> Васнецов. 952 — Сказка (царевич везет царевну на волке)» — З. к., 36. «Дали слепы...» написано в 1904 г.). Однако сами эти образы либо восходят к пушкинским (особенно первый — к «Сказке о царе Салтане»), либо имеют общий с ними «сказочный» генезис.

⁵⁸ Вероятна и большая роль в трактовке этого образа «Спящей красавицы» П. И. Чайковского, кстати тоже известного Блоку с детства (ср.: VII, 523).

⁵⁹ «Осколки» этого мифа в лирике «первого тома» встречаются значительно чаще, чем можно было бы предположить. К ним следует, вероятно, отнести те многочисленные стихотворения о *смерти* Прекрасной Дамы, где смерть истолкована как сон («Тихо вечерние тени...» — I, 77; «Хранила я среди младых созвучий...» — I, 132; более всего — в последних стихотворениях «Распутий»: «Вот он — ряд гробовых ступеней...» — I, 323; «Молитвы. 5. Ночная» — I, 318) или связана с мотивами грядущего воскресения — пробуждения («Дали слепы, дни безгневны... «Молитвы. 5. Ночная» — «Непробудная! *Сти до срока!*» — I, 318). Другая группа стихотворений о смерти восходит к «гамлетовским» мотивам «*Ante lucem*». Однако она имеет особые приметы, кроме прямого названия героини Офелией: в них говорится о смерти как о самоубийстве. С образами царевны в их «пушкинском» варианте связано и сравнение героини с «белой лебедью»:

...Подходила Ты, стройно-бела.

Как лебедь к моей глубине (I, 296).

Упомянут у Блока и другой «лебедь» — «лозэнгриновский», но, в отличие от сказочно-пушкинской «лебеди», он мужского рода: «Мой лебедь здесь» — I, 537.

⁶⁰ Громов А. А. В студенческие годы (памяти Ал. Блока) // Стожары. Альманах 3-й. Пб., 1922. С. 55.

⁶¹ Пяст Вл. Воспоминания о Блоке. Письма Блока. Пб., 1923. С. 14. Характерно, что такой последовательный «соловьевец», как Вл. Пяст, начинает свой список не с традиционного указания на соловьевские воздействия.

⁶² Вспоминая об отношении к Брюсову в символистских «Весах», Г. Чулков писал: «Иные услужливые сотрудники „Весов“ пересолили, правда, в своем чрезвычайном усердии <...> уверяя легковых, что Брюсов — второй Пушкин» (Чулков Г. Годы странствий. Из книги воспоминаний. М. 1930. С. 97; ср.: Там же. С. 357). Сопоставления Брюсова и Пушкина часты в символистской критике, хотя многие представители течения видели и кардинальные отличия поэтов: «Брюсов первый делает упорные и настойчивые попытки создать „объективную“ поэзию, стать певцом истории. Но как археологичны эти попытки! Он создал полный музей исторических слепков» (Перцов П. Ранний Блок. М. 1922. С. 59).

⁶³ См.: Жирмунский В. М. Валерий Брюсов и наследие Пушкина. Пб., 1922; Пиксанов Н. К. [Предисловие] // Брюсов В. Мой Пушкин. М. 1929; Благой Д. Д. Валерий Брюсов // Благой Д. Д. Три века. Из истории русской поэзии XVIII—XX вв. М. 1933. С. 342 и др.; Степанов Н. Л. Письма В. Брюсова к С. А. Венгерову // Литературный архив. Вып. I / Под ред. С. Д. Балухатого, Н. К. Пиксанова и О. В. Цехновицера. М. Л., 1938; Гарибян Д. А. Некоторые стилистические наблюдения над текстами «Египетских ночей» Пушкина и Брюсова // Брюсовские чтения 1962 года. Ереван, 1963; Литвин Э. С. В. Я. Брюсов о Пушкине // Брюсовские чтения 1963 года. Ереван, 1964; Максимов Д. Е. Брюсов. Поэзия и поэтика. Л., 1969. С. 19, 80—82, 135 и др.

⁶⁴ «Гениальные речи» — «Речь о Пушкине» Ф. М. Достоевского, «гениальные хулители» — скорее всего, Вл. Соловьев.

⁶⁵ Мережковский Д. С. Вечные спутники. Пушкин. 3-е изд. СПб., 1906. С. 9.

⁶⁶ Статья «Творчество Вячеслава Иванова» кратко анализируется и в работе В. Н. Голицыной (см. с. 63).

⁶⁷ Ср. в письме А. Белому от 2 октября 1905 г.: «Мы тоже пойдем в „Пиковую даму“» (VIII, 136). Возможно, в статье и письме отразились свежие впечатления от оперы.

⁶⁸ Подробный конспект «Происхождения трагедии» Блок делает в декабре 1906 г. (З. к., 78), а письмо к Перцову и статья «Педант о поэте» относятся к началу 1906 г.

⁶⁹ См.: Мережковский Д. С. Вечные спутники. Пушкин. С. 70, 72.

⁷⁰ Там же. С. 72.

⁷¹ Например, в «Шуточных программах журналов» (1905), в пародии на «495-ю книгу» «Вестника Европы», Блок помещает в разделе «Литературное обозрение» рядом со «статьей» «Декадентские изломы (Александр Блок. „Стихи (?) о Прекрасной Даме“)» другую «статью» — «Пушкин — обличитель бюрократии. Этюд Евг. Сапунова. Казань. 1740» (VII, 443). Там же, в пародийной программе «Русского богатства» на 1905 г., рядом помещены «Исследование проф. Тищенко» «Применение газокалильных элементов к устройству студенческого общежития имени пострадавшей курсистки Менделеевой, вышедшей замуж за консерватора» и «статьи» С. Перепелицына «Не пора ли освободить крестьян?» и Л. Блок «Баратынский — народный плакатель» (VII, 445), где Баратынский пародийно замещает Некрасова. Интересно, что комическим приемом сталкивания «характеристик» Пушкина и «пушкинской плеяды» с «критикой» его собственного творчества и позиции Блок пользуется лишь в пародиях на поздненароднические издания. Здесь же — комическое столкновение претензий на «актуальность тематики» с подчеркиванием ее безнадежной архаичности.

⁷² Ср. также в «Моей родословной» о Петре I:

Кто придал мощно бег державный
 Рулю родного корабля (3:1, 263).

⁷³ См.: *Томашевский Б. В.* Поэтическое наследие Пушкина (лирика и поэмы) // Пушкин — родоначальник новой русской литературы. М.; Л., 1941. С. 311.

⁷⁴ Об этом образе см. в наст. изд.: «„Человек природы“ в русской литературе XIX века и „цыганская тема“ у Блока».

⁷⁵ Ср., например, ощущение Г. Чулковым «своего» Петербурга как «Петербургa „Пиковой дамы“ и „Медного всадника“, гоголевского „Невского проспекта“ и „Шинели“, Петербурга Достоевского» (*Чулков Г.* Годы странствий. С. 97).

⁷⁶ *Гроссман Л.* От Пушкина до Блока. С. 353.

⁷⁷ См.: *Томашевский Б. В.* Ук. соч. С. 312—313.

⁷⁸ *Иванов Евг.* Всадник. Нечто о городе Петербурге // Белые ночи. Петербургский альманах. СПб., 1907. С. 82.

⁷⁹ Там же. С. 91.

⁸⁰ Там же.

⁸¹ *Иванов Вяч.* *Cor ardens*. Ч. I. М., 1911. С. 45.

⁸² Вероятно, очень близка к проблематике рассматриваемых стихотворений и драма «Король на площади», определенная самим Блоком как отражение «петербургской мистики» (см.: *Павлович Н. П.* Воспоминания об Ал. Блоке // Блоковский сборник. [1]. С. 485). Сцены жизни *города у моря*, где день и ночь стучат топоры, строящие гавань, а над всем царит *статуя короля*, отождествляемая героями с живым королем («мертвое в роли живого»!), атмосфера надвигающейся и совершившейся катастрофы — все это сложно проецируется на петровскую тему и на субъективно преломленные образы «Медного всадника».

⁸³ Если для славянофилов и Достоевского Петербург — антипод России, то Блоку здесь ближе то приравнивание судеб «града Петрова» и России, которое связано с «Медным всадником» и лирикой Пушкина.

⁸⁴ Подчеркнуто это в поэме и в лирическом стихотворении, разумеется, совершенно разными средствами. Однако образ сюжета в «Медном Всаднике» и зарисовка состояния мира в миг, когда враждебные силы находятся в равновесии («И если лик свободы явлен, / То также явлен лик змеи») функционально равнозначны: Блок дает как бы перевод «языка поэмы» («языка сюжета») на бессюжетный «язык лирического стихотворения».

⁸⁵ Уже значительно позже, в 1908 г., Блок в статье «Солнце над Россией (Восьмидесятилетие Льва Николаевича Толстого)» писал о «зорком оке», которое «неусыпно следит» за Толстым и за всеми русскими людьми: «Кто же это, министр ли, который ведет русскую словесность, простой ли сыщик или урядник? Да неужели нам всем <...> было бы так странно и так страшно, если бы за душой и землей нашей следили только они? И разве видно им сокровенное земли и души нашей <...> Нет, не они смотрят за Толстым, их глазами глядит мертвое и зоркое око, подземный, могильный глаз упыря» (V, 302).

Образы «неживого в роли живого» у Блока чаще всего соотнесены с фантастикой Гоголя. Однако важна и пушкинская традиция, и не только «Медный всадник», но и «Каменный гость». Блок сам указал на важность его для драмы «Незнакомка»: «„Каменный гость“ Пушкина — автомат, через него судьба стучит в дверь. Связь „Незнакомки“ с „Каменным гостем“ через картонность» (VIII, 580). В таком понимании «автоматичность» и «картонность» — важная особенность структуры *всех* лирических драм 1906 г.

⁸⁶ Дело не в том, что Пушкин рисует разбушевавшуюся стихию, а Блок — «тихую»: многозначительное «еще» и образ веющего ветра свидетельствуют, что грядущее единоборство «свободы» и «змеи» сможет вывести стихию из берегов.

⁸⁷ В этом смысле и понимание эпитета «сонный» в стихотворении противоположно пушкинскому «Возрождению» («Художник-варвар кистью *сонной*»). У Блока «сонность» — свойство мира, противоположного народу. За указанным несовпадением в дальнейшем раскроются различия в понимании и оценке «природного», «естественного».

⁸⁸ Ср. также упоминание «меди» в связи со «скакуном» («Голос хриплой меди тонок» — II, 201).

⁸⁹ Мотив одинокого героя-борца также оказывается сложно связанным с пушкинской традицией. Стих: «Я все сжал в воздушной мгле» (II, 169) вводит мотивковки, расшифровывающийся в письме С. М. Соловьеву от 20 марта 1903 г. как образ, восходящий к характеристике Петра из «Полтавы» («тяжкий млат, / Дробя стекло, кует булат» — VIII, 55, коммент. М. И. Дикман — 564). Мотив этот не раз встречается в лирике Блока периода первой русской революции и указывает еще на одну линию, по которой идет сопоставление образа Петра с народным характером, — на мотив воли, действительности.

⁹⁰ См.: Байрон Дж.-Н.-Г. Полн. собр. соч. Т. III. СПб., 1906.

⁹¹ Пяст Вл. Воспоминания о Блоке. Письма Блока. С. 8.

⁹² Из оставшихся четырех два переданы четырехстопным хореем, одно («Елене» — самое «непушкинское» по своему звучанию) — четырехстопным анапестом, одно («Люсьетта») — вольным трехсложником с переменной анакрузой.

⁹³ См.: Памятники мировой литературы / Под ред. С. А. Венгерова. Пушкин. Т. 1. СПб., 1907.

⁹⁴ Выступления на обсуждении доклада А. Я. Цинговатова «Пушкин в сознании Блока» // Пушкин. Сб. первый / Под ред. Н. К. Пиксанова. М., 1924. С. 316.

⁹⁵ Там же. С. 317.

⁹⁶ Там же. С. 315.

⁹⁷ Там же.

⁹⁸ Ср.: Розанов И. Блок — редактор поэтов // О Блоке. С. 46; Гессен С. Комментарии А. Блока к стихотворениям Пушкина // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. I. М.; Л., 1936. С. 385.

⁹⁹ Дымищ А. Л. Александр Блок в работе над Пушкиным // Литературный архив. Вып. 1. С. 353.

¹⁰⁰ Гроссман Л. От Пушкина до Блока. С. 349; ср.: Розанов И. Блок — редактор поэтов // О Блоке. С. 46.

¹⁰¹ Литературный архив. Вып. 1. С. 352.

¹⁰² Стихотворения эти: 1) «Фавн и пастушка», 2) «Амур и Гименей», 3) «Фиал Анакреона», 4) «Наездники», 5) «Сон», 6) «Окно», 7) «Наслаждение», 8) «Желание», 9) «Уныние», 10) «Певец», 11) «Осеннее утро», 12) «Друзьям», 13) «Элегия» («Я думал, что любовь...») 14) «Слово милой», 15) «К молодой вдове», 16) «Стансы», 17) «Письмо к Лиде», 18) «Добрый совет», 19) «Торжество Вакха», 20) «К ней» («В печальной праздности...»), 21) «К» («Не спрашивай, зачем...») — см.: Литературный архив. Вып. 1. С. 354.

¹⁰³ «Амур и Гименей», «Послание к кн. А. М. Горчакову», «Любовь одна — веселье жизни хладной...», «Окно», «Наслаждение», «К Морфею», «К письму», «Желание» («Уныние»), «К ней», «Подражание» («Я видел смерть...»), «Осеннее утро», «К Наташе», «Княжне Волконской», «Элегия» («Опять я ваш...»), «Элегия» («Я думал, что любовь...»), «Слово милой», «Лиле», «Сновидение», «Стансы (из Вольтера)», «Письмо к Лиде», «Именины», «Дельвигу» («Любовью, дружеством...»), «Разлука», «К ней» («В печальной праздности я лиру забывал...»), «К. П. Бакуниной», «История стихотворца», «Вот здесь лежит больной студент...» «Е. С. Огаревой», «К***» («Уныние»). Как видим, состав комментируемых стихов изменен: исключены «Фавн и пастушка», «Фиал Анакреона», «Наездники», «Сон», «Певец», «Друзьям», «К молодой вдове», «Добрый совет», «Торжество Вакха», введены «Послание к кн. А. М. Горчакову», «Любовь одна — веселье жизни хладной...», «К Морфею», «К письму», «К ней» («В печальной праздности я лиру забывал...»), «Подражание» («Я видел смерть...»), «К Наташе», «Княжне Волконской», «Элегия» («Опять я ваш...»), «Лиле», «Сновидение», «Именины», «Дельвигу», «Разлука», «К. П. Бакуниной», «История стихотворца», «Вот здесь лежит больной студент...», «Е. С. Огаревой».

Впрочем, замены вряд ли носили принципиальный характер и связаны были скорее всего (как в случае со стихотворением «К молодой вдове») с тем, что некоторые тексты готовящегося Венгеровым издания уже были отданы другим комментаторам, другие же оставались «свободными».

¹⁰⁴ Все комментарии, кроме одного («К. П. Бакуниной», впервые опубликованного в XI т. Собр. соч. Блока, 1934), вошли в венгеровское издание Пушкина.

¹⁰⁵ См. коммент. Л. Майкова в кн.: Сочинения Пушкина, изданные Императорской академией наук. СПб., 1899. Т. 1. С. 365.

¹⁰⁶ См.: С. Г[ессен]. Комментарии А. Блока к стихотворениям Пушкина // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. I. С. 385.

¹⁰⁷ Типологически близка к этому критика Пушкиным в 1830-х гг. «молодых поэтов» — явное свидетельство того, что сам он начинает осознавать себя зрелым художником.

¹⁰⁸ По-видимому, комментирование лицейских стихотворений явилось важным этапом в общем знакомстве Блока с наследием Белинского.

¹⁰⁹ Характеристики «педант», «педантский» часто встречаются у Блока (ср. статью «Педант о поэте» 1906). Не восходят ли и они к памфлету на Шевырева?

¹¹⁰ Так, 29 июня 1908 г. он помечает: «Запомнить перечитыванье „Онегина“ „Онегина“ целиком следует выучить наизусть» (З. к., 109).

¹¹¹ Подавляющее большинство из них прокомментировано в восьмитомном Собрании сочинений. Отметим некоторые пропуски. «Взыскательный художник» (V, 235) — цитата из стихотворения «Художнику» (3:1, 223); «Стурдза» — для Пушкина «библический», «монархический» (V, 575) — имеются в виду строки эпиграммы <«На Стурдзу»>:

Вкруг я Стурдзы хожу,
Вкруг библического,
Я на Стурдзу гляжу
Монархического (2:1, 94).

В письме матери от 9 октября 1907 г. (VIII, 214) в качестве идиомы употреблено пушкинское «Пир во время чумы».

Хотя роль цитат в прозе Блока вообще очень велика, однако общее количество реминисценций из Пушкина в 1904—1906 гг. (и 1907—1908 гг.) уступает, кажется, лишь числу реминисценций из Вл. Соловьева и Фета в статьях и письмах предшествующего периода.

Цитаты очень часто «монтируются», комбинируются (ср.: «Печной горшок дороже звуков сладких и молитв» — V, 133).

Определение источников цитат подчас бывает затруднено из-за их «полигенетичности». Так, М. И. Дикман пишет, что «слова, слова, слова» в письме к А. Белому от 15—17 августа 1907 г. (VIII, 201) — цитата из «Гамлета» (VIII, 585). Однако в письме, где речь идет о «способности и умении быть человеком — вольным, независимым и честным» (VIII, 197), равно вероятно предположить в качестве ближайшего источника «Из Пиндемонти» или (что, с нашей точки зрения, наиболее правильно) учесть, что Блок мог иметь в виду оба текста одновременно.

Некоторые особо важные цитаты, играющие активную роль в формировании проблематики и в композиции статей Блока, будут рассмотрены ниже.

¹¹² Иванов Евг. Всадник. Нечто о городе Петербурге // Белые ночи. Петербургский альманах. С. 78.

¹¹³ Достоевский Ф. М. Собр. соч.: В 10-ти т. М. 1957. Т. 8. С. 151.

¹¹⁴ «Шутливость», «игру» Блок видит, конечно, не в самой рифме «розы — морозы» (упомянутой в «Евгении Онегине» как образец штампованности, неоригинальности) и даже не в ее пародийности, а в том, что «роза» из предмета изображения (из

«реальной» розы) превращена в «рифму: розы», но рифмуется (сопоставляется) с «реальными» морозами. Такое построение образов есть и у Блока:

...Друзья, близка ночная твердь!
И даже рифмы нет короче
Глухой, крылатой рифмы: смерть! (II, 128)

Ср. также

И имя: враг; и слово: друг (III, 160).

¹¹⁵ Впервые он встречается в рецензии Блока на брюсовский сборник «Στεφανος» (январь 1906 г.) в контексте, относительно близком пушкинскому. Говоря о родстве тем любви и смерти в лирике Брюсова, Блок несколько раз рефреном повторяет эту, слегка видоизмененную, строку: «Но недоступная черта меж ними есть» (V, 601, 602). Затем образ вспоминается Блоку в 1908 г. — при чтении книги Н. Барсукова «Жизнь и труды М. П. Погодина» (см. коммент. Д. Е. Максимова и Г. А. Шабельской — V, 744). Блока потрясают слова Ю. Самарина о «недоступной черте» между славянофилами и западниками. В статье «Народ и интеллигенция» (ноябрь 1908 г.) Блок пишет: «Прав был Самарин <...> Между ними [людьми „народа“] и ею [интеллигенцией] была та самая „недоступная черта“ (пушкинское слово), которая определяет трагедию России» (V, 324). Образ этот становится одним из основных символов статей 1907—1908 гг. Он неоднократно повторяется — и в этой статье (см.: V, 326), и в других (ср. «Вопросы, вопросы и вопросы» — V, 334; тот же образ в «Стихии и культуре» — V, 350), в письмах (ср. письмо матери от 5—6 ноября 1908 г. — VIII, 258) и записных книжках (см.: 3. к., 126—128). Становясь символом, он не утрачивает эмоциональности (он столь же трагичен, как и чувство пропасти между живым и умершей возлюбленной у Пушкина) и зрительной конкретности (коренное различие между «станами» видится Блоком как зримая «пропасть» или зримая «черта»; ср. в цикле «На поле Куликовом» реализацию этой метафоры в образе «черты» реки Непрядвы).

¹¹⁶ См. в наст. изд.: «Блок и Л. Н. Толстой» (Ред.).

¹¹⁷ Можно говорить и о прямом воздействии на Блока писаревских («Разрушение эстетики») и толстовских оценок (ср. также характерное клюевское представление о Пушкине как «отчасти» народном поэте; клюевские оценки, как известно, Блок некоторое время считал голосом народа). Однако более существенным для поэта было соприкосновение с теми общими посылками русского демократизма, которые эту оценку обусловили. Напомним, что никаких следов прямой критики Пушкина в статьях 1907—1908 гг. нет, — есть лишь некоторое «охлаждение» к «пушкинской культуре».

¹¹⁸ Ср., однако, вновь возникшую тенденцию к архаизации лексики, особенно заметную в ямбических стихотворениях («простерт», «подъятой», «смежит», «подъемля», «канет», «на челе», «твердь» — II, 215, 216 и т. д.).

¹¹⁹ О том, что эти стихотворения объединялись в сознании Блока, свидетельствует черновая строка «Возмездия»: «Где небо кроют мглою бесы».

¹²⁰ Ср. также родственные средства звуковой передачи темы бури — аллитерации на з — с («зверь — завоет — заплачет» — «зов — закованной — снега») и в («вихри — зверь — завоет» — «ветер — взвихрил»).

¹²¹ Ср. также неточную цитату из стихотворения «Калмычка», в письме матери от 28 апреля 1908 г. (время окончания «Фаины»), истолковываемую в духе тех же мыслей о путях интеллигента к народу (VIII, 239, коммент. М. И. Дикман — 591).

¹²² Об Ап. Григорьеве как «посреднике» между пушкинской культурой и творчеством Блока см.: *Благой Д. Д.* Блок и Ап. Григорьев // Благой Д. Д. Три века.

¹²³ См.: *Томашевский Б.* Пушкин. Книга вторая. Материалы к монографии (1821—1837). М.; Л., 1961. С. 55—65. В устном докладе на Пушкинской конференции Б. В. Томашевский более подробно, чем в печатном тексте, остановился на сопоставлении об-

раза Клеопатры у Пушкина, Достоевского и Брюсова, показав зависимость брюсовской концепции от Достоевского.

¹²⁴ См.: *Жирмунский В. М.* Валерий Брюсов и наследие Пушкина.

¹²⁵ Ср. подчеркивание в Петербурге «Файны» «пушкинских» деталей:

Ей стали нравиться громады

<...>

И в окнах тихие лампы (II, 267).

¹²⁶ В этом смысле понижение социального статуса (царица — эстрадная «певичка») параллельно мотиву «падения» Звезды в лирике «второго тома».

¹²⁷ *Гофман М.* Александр Блок // Книга о русских писателях последнего десятилетия. С. 308; ср.: Там же. С. 309.

¹²⁸ *Малкина Е.* Александр Блок в первые годы реакции (1907—1908 гг.). Тезисы к дисс. на ст. канд. филол. наук. Л. 1938. С. 2.

¹²⁹ *Орлов Вл.* Александр Блок. Очерк творчества. М., 1956. С. 99. Ср.: *Малкина Е.* Ук. соч. С. 2. О пушкинских интонациях блоковских пятистопных ямбов писал и К. Чуковский (см. например: *Чуковский К.* Современники. Портреты и этюды. М., 1962. С. 440, а также ряд других его работ).

¹³⁰ См.: *Тимофеев Л. И.* Творчество Александра Блока. М. 1963. С. 93—94; *Венгров Н.* Путь Александра Блока. М. 1963. С. 210—212. Н. Венгров и прямо отрицает «пушкинские элементы стиля» в «Вольных мыслях».

¹³¹ См.: в наст. изд.: «„Человек природы“ в русской литературе XIX века и „цыганская тема“ у Блока».

¹³² Апология «примитивной» жизни встречается и у писателей-романтиков. Но там она всегда связана с тем, что эта жизнь (как любой «высокий» мир романтизма) соотнесена со сферой «мечты», «идеального» и по тем или иным признакам противопоставлена материальной действительности. Противопоставленность может принимать вид антитезы «обычного» как пошлого и «необычного» как высокоценного, — тогда «простой» мир окажется наделенным чертами экзотики, яркой этнографической специфики, «непохожести» на окружающую писателя и читателя обыденность. Иногда эта же антитеза выразится как отгорожение «естественного» мира от любых социальных примет, сведение его к характеристикам типа «прекрасный», «поэтический» и т. п. Чаше же всего люди из народа у писателя-романтика лишь внешним образом рисуются как *другие* по отношению к центральному герою, а по сути оказываются лишь его «инобытием»: полной параллелью или абсолютной противоположностью. Так, в «Кавказском пленнике» Пушкина, где персонажи противопоставлены по центральному признаку:

наивный «жар страстей»
примитивного сознания

↔

разочарованность романтического
героя,

«дикий» мир черкесов противоположен миру цивилизованного «пленника», но одновременно и отождествлен с его прошлым — с «днями минувшими» (4, 103), когда герой не был еще «равнодушным» и имел «надежды». Ничего подобного в «Вольных мыслях» мы не найдем. Народный мир соотносится с авторским как близкий, но всегда *другой* и неизменно *реальный*, объективный. В нем нет ничего необычного, ни следа географической (все действие разворачивается в Петербурге и его окрестностях и нарочито точно обозначено в тексте), национальной (герои — русские или достаточно хорошо известные петербуржцам «зеленоглазые финны»), этнографической или какой-либо иной экзотики. При всей яркости и красочности природы и «людей природы», их описание подчас нарочито «прозаизовано», сделано будничным (ср. II, 297 и др.), причем «будничное» и «поэтическое» не противостоят друг другу, а совпадают.

Нет здесь и следов какой-либо иной «дематериализации» прекрасного мира природы. Так, хотя собственно социальные характеристики в цикле не играют главной

роли, однако Блок их и не чуждается: «естественные люди» («Вольных мыслей») описываются, например, как люди труда; в цикле имеется ряд бытовых зарисовок и т. д. Характерна и уже отмечавшаяся исследователями (В. Н. Орлов) «пушкинская» пластичность: установка на зримую изобразительность, верность «облику объекта», детализованность описаний. Сами по себе названные признаки — не характеристика того или иного художественного метода (ср. пластичность образов Батюшкова и фантастический гротеск, «сдвиг» реальности у Гоголя). Но в контексте творчества Блока отказ от мистической символики «первого тома» и от субъективистской метафорической «вязи» («Снежной маски») играет роль знаков приближения к реальности, направленности на внешний объект и на восприятие мира с «общепринятой» (в этом смысле — антисубъективистской) точки зрения. Здесь опять-таки напрашивается параллель с отказом от романтической метафоричности у позднего Пушкина. То же можно сказать и о реалиях в «Вольных мыслях». В. Н. Орлов, со ссылкой на воспоминания К. И. Чуковского, справедливо указал на обилие примет эпохи и «местный колорит» цикла, а Н. Венгров не без основания заметил, что реалии сами по себе не дают возможности говорить о реалистических тенденциях Блока. Все дело, однако, в *функции* реалий. Если в «Снежной маске», например, реалья подчеркивала уникальность изображаемого, играла роль принципиально не разгадываемого намека, известного лишь автору и узкому кругу «посвященных», то в «Вольных мыслях» положение резко меняется. Приметы места и времени здесь (по крайней мере, для современников) общезначимы и должны подчеркнуть реальность, жизненную достоверность изображаемого (ср., например, роль документов в прозе позднего Пушкина). Таким образом, апология «естественного» здесь имеет иную природу, чем в романтическом искусстве.

¹³³ Тема сильной личности, столь важная для «старших» символистов (декадентов), всегда соединялась с мотивами ущерба.

¹³⁴ Парадокс этот будет снят, когда Блок противопоставит живую народную «культуру» и буржуазную «цивилизацию».

¹³⁵ Строго говоря, в «Вольных мыслях», в отличие от рассматриваемых ниже пушкинских текстов, есть и четырех-, и шести- и даже двух-, трех- и семистопные стихи. Однако господствуют пятистопные ямбы.

¹³⁶ Ср., например, чуждый позднему Пушкину пафос упрощенности (и даже «опрошенности»): путь от мира «трагической актрисы» в первом стихотворении цикла к «ней» из «В дюнах» — это такой путь к жизни, природе и народу, на котором и «душа» становится «проще», чем была раньше. Совершенно невозможно для Пушкина и исключение из «высокого мира» цикла «вымыслов» искусства. У Пушкина природа, любовь и воплощенная в образах искусства культурная, историческая сложность человека — явления одного ценностного ряда. В «Вольных мыслях» «высокие гимны» прекрасны лишь тем, что прославляют природу (ср.: II, 300), а самостоятельной ценности не представляют. Напротив, природа и любовь хотя не очень явно, но все же противопоставлены искусству как явления более высокого порядка (ср., например, образ «трагической актрисы», в значительной мере полемичный).

¹³⁷ Кроме самого перевода Жуковского, строки могли поддерживаться в памяти Блока и их пародийным использованием в комедии Вл. Соловьева «Альсим». Напечатанная уже после Октября, комедия эта была хорошо известна Блоку в рукописи и отразилась в ряде его произведений (более всего — в диалоге «О любви, поэзии и государственной службе»).

¹³⁸ Разумеется, большинство образов блоковского перевода довольно точно соотнесено с оригиналом. Это, однако, не мешает тому, что образы «Die Ahnfrau» передаются языком искусства пушкинской поры. Так, «дуб» — точный перевод «Eiche», однако эпитет «широковетвистый» подсказывает нам культуру, в ключе которой следует этот образ интерпретировать, и т. д.

¹³⁹ Весы. 1907. № 7. С. 73.

¹⁴⁰ «Перечитал почти всю прозу Пушкина», — сообщает он матери из Милана 19 июня 1909 г. (VIII, 289).

¹⁴¹ 29 апреля 1913 г. — с Немировичем-Данченко (см.: VII, 247); 25 февраля 1918 г. — с Петровым-Водкинским (см.: З. к., 391) и др.

¹⁴² Ср. запись от 8 июня 1916 г.: «У Княжнина <...> в Пушкинском Доме <...> Пушкинская библиотека» (З. к., 305).

¹⁴³ Дневниковая запись от 2 февраля 1912 г. (VII, 128, коммент. В. Н. Орлова — 483).

¹⁴⁴ 21 февраля 1913 г. Блок вместе с М. И. Терещенко идет на открытие «Нашего театра» — на «Пушкинский спектакль» (см.: VII, 222), 6 мая 1915 г. посещает с Л. А. Дельмас пушкинский спектакль в Художественном театре (см.: З. к., 262) и т. д.

¹⁴⁵ Ср. мысли о степени авторства Пушкина в «Уединенном домике на Васильевском» — VII, 222; интерес к статьям Брюсова о «Домике в Коломне» и «Медном всаднике» в III томе венгерского издания Пушкина — VIII, 293; высказывания о «Русской Камене» Б. Садовского — VIII, 322 и о его же сборнике «Адмиралтейская игла» — VII, 82, о работе В. В. Гиппиуса «Пушкин и христианство» — VII, 95; VIII, 488 и др.

¹⁴⁶ 8 января 1914 г. Блок записывает: «Вечером я в „Онегине“ („Музыкальная драма“)» (З. к., 200). Утром 25 марта 1914 г. он идет на «Бориса Годунова», 29 января 1915 г. — на пушкинский спектакль, 2 марта 1915 г. — на первое представление «Сказки о царе Салтане» в Мариинском театре (З. к., 218, 255, 257). 30 октября 1915 г. Блок (вместе с матерью и Ф. Ф. Кублицким-Пиоттх) вновь слушает «Бориса Годунова» — с Шаляпиным (З. к., 273). 19 декабря 1914 г. в качестве особой, важной для размышлений темы Блок фиксирует «Пушкин и Даргомыжский», а на следующий день слушает романсы Даргомыжского (см.: З. к., 251). По свидетельству М. А. Бекетовой, одним из самых любимых романсов Блока был «Для берегов отчизны дальной... музыка Бородина (см.: Бекетова М. А. Александр Блок. С. 204).

¹⁴⁷ Мысль о том, что все написанное после 1907—1908 гг. относится к третьему периоду блоковской «трилогии вочеловечения», неоднократно высказывалась самим поэтом (см. статью «О современном состоянии русского символизма», предисловие к «Собранию стихотворений» 1911 г. и др.). Однако, как и всякое поэтическое самоосмысление, оно имеет и огромную ценность, и вместе с тем требует исследовательской проверки «со стороны».

¹⁴⁸ См. в наст. изд.: «Блок и Л. Н. Толстой» (Ред.).

¹⁴⁹ Об историзме поэзии зрелого Блока много пишет П. Громов: «История, запечатлевшаяся в культуре, — та реальность, на которую пытается сейчас опереться Блок» (Громов П. А. Блок. Его предшественники и современники. М.; Л. 1966. С. 353; ср. также с. 352—363 и др.).

¹⁵⁰ Это не исключает пантеистического *истолкования* «земного» как отображения космической жизни.

¹⁵¹ Ср.: Тимофеев Л. И. Творчество Александра Блока. М., 1963. С. 67; Орлов Вл. Александр Блок. Очерк творчества. М. 1956. С. 135.

¹⁵² О Григорьеве — посреднике между пушкинской культурой и Блоком см.: Благой Д. Д. Блок и Аполлон Григорьев // О Блоке.

¹⁵³ См.: Розанов В. В. В своем углу. Шестидесятые годы и утилитарная критика // Новый путь. 1903. № 2. С. 40 (осуждение «сороковых годов» здесь, однако, связано с попыткой защиты «шестидесятников»); он же. Среди иноязычных (Д. С. Мережковский) // Там же. № 10. С. 244 и др.

¹⁵⁴ У Пушкина в «Пророке» — «подводный».

¹⁵⁵ Высказывания типа: «Так, совершенно последовательно мстит за себя нарождающаяся демократия <...> Мои „эгоистические“ наблюдения. Да, я очень „занят

собой“ Ничего не поделаете» (VII, 145) — сравнительно малочисленны и не характерны для Блока 1910-х гг., хотя и не могут быть полностью сброшены со счета.

¹⁵⁶ В отличие от ряда писателей 1910-х гг. — ср., например, сборник рассказов Б. Садовского «Адмиралтейская игла» (СПб., 1913) и др. — Блок не решает тему гибели дворянства трагически, не отождествляет ее с гибелью культуры.

¹⁵⁷ Определяя лирическую трилогию как «роман в стихах», Блок объективно возвращался к формуле Белинского, назвавшего «Евгения Онегина» «энциклопедией русской жизни». Известно, что критики 1860-х гг. оспаривали эту формулу, указывая, что вне романа оказались существенные социальные проблемы, например крепостное право (ср. полемическую запись Блока о крепостном праве в «Онегине» — с. 213—214). Однако «энциклопедизм» обоих текстов не в полноте перечислений общественных востребованных, а в предельной всеобщности поставленных проблем.

¹⁵⁸ Ср.: Максимов Д. Е. Идея пути в поэтическом сознании Блока // Блоковский сборник. 2. Тарту, 1972.

¹⁵⁹ Среди дневниковых записей Блока есть и говорящие о трагических сторонах пушкинского мирозерцания, возникающих как результат «до ужаса ясного» видения жизни: «Может быть, Пушкин бесконечно более одинок и более „убийствен“ (Мережковский), чем Тютчев. Перед Пушкиным открыта вся душа — начало и конец душевного движения. Все до ужаса ясно, как линии на руке под микроскопом. Не таинственно, как будто, а может быть зато по-другому, по-„самоубийственному“ таинственно» (З. к., 198). Эта запись, во многом полемичная по отношению к символистским схемам «аполлонического» Пушкина, когда-то разделявшимся и Блоком, отражает, однако, лишь один из аспектов отношения к пушкинскому наследию.

¹⁶⁰ Гроссман Л. От Пушкина до Блока. С. 354.

¹⁶¹ Словосочетания восходят и к латинским фразеологизмам: «Cum grano salis» и «Cum grano veneni».

¹⁶² Связь с Пушкиным поддерживается и общностью рифмы («малость — жалость») и метра.

¹⁶³ Пример этот приводится в статье М. С. Альтмана «Блоковские реминисценции из Пушкина» (рукопись).

¹⁶⁴ Ср. также «Сказку для детей», где «Демон» — «аристократ и не похож на черта».

¹⁶⁵ Из сказанного выше видно, что для Блока 1910-х гг. творчество Л. Толстого выступает в двух обликах: ранний Толстой для него — певец поэзии поместной жизни, художник, близкий пушкинской культуре; поздний — разоблачитель эгоизма цивилизации, явление, во многом противоположное Пушкину.

¹⁶⁶ «Исповедальное» начало вообще очень важно для Блока конца 1900-х — 1910-х гг. Оно определяет, в частности, «встречи» поэта и с Л. Толстым, и с Гоголем (см.: Крук И. Т. Поэт и действительность. Черты мировоззрения и творчества Александра Блока в свете литературных традиций и проблем эпохи. Автореф. дисс. на соиск. учен. ст. д-ра филол. наук. Киев, 1969. С. 34—39 (а также в наст. изд.: «Блок и Гоголь» — *Ред.*).

¹⁶⁷ Последнюю следует отличать от остатков декадентской «безоценочности», также иногда мелькающих у Блока, но играющих в его позднем творчестве неизмеримо меньшую роль, чем нравственный пафос «пушкинского типа».

¹⁶⁸ См.: Лотман Ю. М. Истоки «толстовского» направления в русской литературе 1830-х годов // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 119. 1962 (а также: Лотман Ю. М. О русской литературе. СПб., 1997 — *Ред.*).

¹⁶⁹ «Юноша веселый» — автохарактеристика Пушкина в одном из вариантов ...Вновь я посетил..., хорошо известном Блоку.

¹⁷⁰ См.: Орлов В. Н. Неосуществленный замысел Александра Блока — драма «Не-лепый человек» // Учен. зап. Ленинградского гос. пед. ин-та им. Герцена. Т. 67. Л., 1948.

¹⁷¹ Говоря об утрате «первоначальной свежести» жизненных впечатлений, Блок не случайно перефразирует эти строки Пушкина: «Я не часто и довольно тупо обливаюсь слезами над вымыслом и упиваюсь гармонией» (З. к., 309, коммент. В. Н. Орлова — 573). Но отсюда же следует, что подлинно человеческое («юное») мироощущение подразумевает именно пушкинское отношение к искусству.

¹⁷² В этом же стихотворении — в его первых и во многом «ключевых» стихах — еще одна пушкинская реминисценция — метафора:

Мои стихи, сливаясь и журча,
Текут, ручьи любви (2:1, 289)

Грустя и плача и смеясь,
Звенят ручьи моих стихов
У ног твоих (III, 175).

¹⁷³ См. сравнение «полного и радостного» выражения чувств у Пушкина и драматизма блоковской интимной лирики: Тимофеев Л. И. Творчество Александра Блока. С. 86.

¹⁷⁴ Блок А. Собр. стихотворений. Кн. 3. М., 1912. С. 154 (приведено В. Н. Орловым в коммент. к «Благовещенью» — III, 539). Блок цитирует первую строку пушкинского сонета неточно, надо: «Не множеством картин...».

¹⁷⁵ Письма Александра Блока. Л., 1925. С. 36 (приведено В. Н. Орловым — III, 539).

¹⁷⁶ Отсюда, в частности, и резкая несхожесть цикла «Через двенадцать лет» с традицией декадентского истолкования темы «Любовь и смерть», которая многими (в первую очередь — В. Брюсовым) субъективно воспринималась как пушкинская. Блок теперь предельно далек и от эпатажа («Приходи путем знакомым...»), и от мистической трактовки темы. Для него, как и для Пушкина, речь идет о силе высоких человеческих чувств, об их победе над «тленом».

¹⁷⁷ См. об этом: Максимов Д. Е. Идея пути в поэтическом сознании Блока // Блоковский сборник. 2.

¹⁷⁸ Бонди С. М. Драматургия Пушкина и русская драматургия // Пушкин — родоначальник новой русской литературы. Сб. научно-исследовательских работ / Под ред. Д. Д. Благого и В. Я. Кирпотина. М.; Л., 1941.

¹⁷⁹ Там же. С. 430.

¹⁸⁰ Там же. С. 431.

¹⁸¹ Там же.

¹⁸² Там же. С. 432.

¹⁸³ С. М. Бонди увидел общее сходство произведений лишь в стилистике прозаических диалогов. Упоминание о родстве «Сцен» и «Розы и Креста» есть и в статье Б. Томашевского «Поэтическое наследие Пушкина» (там же).

¹⁸⁴ Разумеется, при учете самостоятельности блоковского замысла и той общей полигенетичности образов, которую обнаружил в драме В. М. Жирмунский.

¹⁸⁵ Правда, здесь необходима оговорка. Торжество это носит героико-трагический (в смысле тютчевского «Два голоса») характер, воплощаясь в сцене гибели Бертра. Подспудно в драме, однако, звучит и мысль о том, что «этический человек» — не высший идеал. Последним мог бы быть только характер «гармонический». Но то, что «выше» Бертра, — туманные порывы Изоры, — по-видимому, не только не реализуется, но и не может быть, по мнению Блока, реализовано в рамках изображаемой культуры.

¹⁸⁶ См.: Лурье А. Голос поэта (Пушкин) // Орфей. Книги о музыке. Книга первая. Пб., 1922. С. 54.

- ¹⁸⁷ См., например: *Медведев П.* Творческий путь А. А. Блока // Памяти А. А. Блока. Пб., 1922. С. 64.
- ¹⁸⁸ Например: *Новиков И.* Писатель и его творчество. М., 1956. С. 518 и в ряде других работ.
- ¹⁸⁹ *Медведев П.* Драмы и поэмы Ал. Блока. Л., 1928. С. 142—143.
- ¹⁹⁰ *Орлов Вл.* Александр Блок. Биографический очерк // Блок А. Стихотворения. Поэмы. Театр. Л., 1936. С. 37.
- ¹⁹¹ См.: *Благой Д. Д.* Александр Блок // Благой Д. Д. Три века. С. 337.
- ¹⁹² *Медведев П.* Творческий путь А. А. Блока. С. 64.
- ¹⁹³ *Томашевский Б.* Поэтическое наследие Пушкина (лирика и поэмы) // Пушкин — родоначальник новой русской литературы. С. 297.
- ¹⁹⁴ Там же.
- ¹⁹⁵ *Цейтлин А.* «Евгений Онегин» и русская литература // Там же. С. 364.
- ¹⁹⁶ *Томашевский Б.* Поэтическое наследие Пушкина (лирика и поэмы) // Там же. С. 311.
- ¹⁹⁷ *Орлов Вл.* Александр Блок. Очерк творчества. С. 196, 197. Там же — указание на две реминисценции из Пушкина: связанную с темой Петра в черновиках второй главы («Царь! Ты опять встаешь из гроба / Рубить нам новое окно?») и идущую от образа «незаконной кометы» — в черновиках третьей главы (III, 609, 614).
- ¹⁹⁸ *Долгополов Л. К.* Поэмы Блока и русская поэма конца XIX — начала XX в. М.; Л., 1964. С. 5.
- ¹⁹⁹ Там же. С. 85.
- ²⁰⁰ Там же. С. 113.
- ²⁰¹ Там же. С. 112.
- ²⁰² Там же. С. 85.
- ²⁰³ Там же. С. 86.
- ²⁰⁴ Там же. С. 71, 72. Как известно, мысль о том, что позднее творчество Блока связано с путем к реализму, была впервые высказана В. Н. Орловым, а идея о революционно-романтическом характере блоковских произведений 1910-х гг. — Л. И. Тимофеевым.
- ²⁰⁵ Письма Александра Блока к родным. Т. II. М.; Л. 1932. С. 289.
- ²⁰⁶ Муза «взята напрокат» не только у Пушкина: главка пересыпана цитатами и реминисценциями из «Горя от ума», образы и стиль которого очень важны и для поэмы в целом. Не вдаваясь в решение вопроса, напомним лишь, что Грибоедов в 1910-х гг. воспринимался Блоком как талантливейший представитель «пушкинской культуры» (более того, иногда Блок считал Грибоедова гениальнее Пушкина и эпоху называл «эпохой Грибоедова и Пушкина»).
- ²⁰⁷ Здесь, как и в большинстве высказываний 1910-х гг., видно, что Блок не считал революционно-демократическое и, в частности, народническое движение качественно новым этапом русской истории и культуры. Новое для него связано с народным движением 1905 г., «нового века».
- ²⁰⁸ Последнее характерно и для «Пролога» (ср., например: «Сквозь жар души, сквозь хлад ума» — III, 301 — и: «Ума холодных наблюдений / И сердца горестных замет» — 3, 3).
- ²⁰⁹ Напомним, что сам Блок считал невольным (не несущим функции цитаты) совпадением такую, казалось бы, очевидную реминисценцию из Лермонтова, как: «чтоб он, воскреснув, встать не мог»; ср. также: «В час торжественный заката» в «Демоне» и «В час торжественный возврата» в «Возмездии».
- ²¹⁰ Ср. в статье «Народ и интеллигенция»: «Каких только „племен, наречий, состояний“ здесь нет!» (V, 324).
- ²¹¹ Ср. у Пушкина иное — традиционно-мифологическое — значение образа («Кто на снегах возрастил...» — 3:1, 157).

²¹² Указание на аналогичный образ в стихотворении П. Вяземского «Три века поэтов» см.: *Тимофеев Л. И.* Творчество Александра Блока. С. 171. Ср. также стихотворения столь близкого Блоку Я. П. Полонского «Юбилей Шиллера» (где говорится о «нашем железном веке»), «Век» (начинающийся стихом: «Век девятнадцатый — мятежный — строгий век») и др.

²¹³ Ср. Старика и Фаину в «Песне Судьбы».

²¹⁴ Разумеется, речь не идет о том, что «Возмездие» — произведение эпигонское или настоянное только на литературных ассоциациях, — широкое отражение в поэме действительности, жизненных проблем, биографии поэта и т. д. слишком очевидно.

²¹⁵ Ср. мысль Долгополова о том, что первая и вторая главы тяготеют в жанровом отношении к «роману в стихах», а третья глава — к лирической поэме (*Долгополов Л. К.* Поэмы Блока и русская поэма конца XIX — начала XX в. С. 86).

²¹⁶ Отсюда и отдаленно мелькающее сходство с концовкой первой главы «Евгения Онегина»: герой едет проститься с умирающим, представляя скуку встречи: «с больным сидеть и день и ночь» (ср.: «И злую мысль не отогнать: / Он жив еще! В чужой Варшаве / с Ним разговаривать о праве, / Юристов с ним критиковать!» — III, 333), но находит его «на столе» («В пять он умер» — III, 334).

²¹⁷ 8 июня 1918 г. — «три картины „Онегина“ в Народном Доме» (З. к., 412), 27 марта 1919 г. — «Золотой петушок», 29 марта — «Руслана и Людмилу» (З. к., 454), вечером 11 апреля 1919 г. — «Пиковую даму» с поразившим его дирижером Купером (З. к., 456), 21 апреля — «Евгения Онегина» с Талонкиной и Андреевым, 28 января 1921 г. в Народном доме «в чтении с музыкальным сопровождением» — «Моцарта и Сальери» и «Торжество Вакха» (VII, 401). Особенно интенсивное посещение оперы в тяжелом 1919 г. связано с тем, что Блок по очереди с матерью пользовался в этот сезон абонементом композитора Арт. Лурье (см.: РО ИРЛИ. Ф. 456 (А. А. Блока). Оп. 7. № 18). Интерес к постановкам Народного дома, кроме общего внимания поэта к «масовому искусству», поддерживался тем, что там играла Л. Д. Блок.

²¹⁸ 14 и 19 марта 1919 г. он занят составлением «Русского списка XIX века» — «Списка необходимого и желательного для издания авторов XIX века» (VII, 452—453); 6 мая 1919 г. он пишет не дошедшую до нас рецензию на перевод Лернером начала драмы П. Коссе «Пушкин» (VII, 459). 27 декабря 1921 г. Блок записывает в дневнике, что получил от В. Р. Раппопорта заказ на подбор текстов к постановке «Пушкин и театр» с идеей «торжество жизни» (VII, 510—511). 20 июня 1921 г. поэт, уже смертельно больной, делает заметки об антологии Ю. Верховского «Поэты пушкинской поры» (VI, 422—423).

²¹⁹ Таково, например, упоминание Иванушки-дурачка как символа русского народа, восходящее к знаменитой сказке Толстого (VI, 14). Там же — отождествление «дурацкой» (простой и естественной) точки зрения с истиной и прямая цитата из «Сказки»: «Я по-дурацки».

²²⁰ Так, 21 февраля Блок цитирует в дневнике мнение Е. Лундберга: «*Лундберг*. „Скифы“ соответствуют „Клеветникам России“ Случаются повторения в истории»; в записной книжке от 8 апреля 1918 г. читаем: «Р. В. Иванов <...> читал мне отрывки из своей статьи обо мне („Двенадцать“ сравнивает с „Медным всадником“, а „Скифы“ — с „Клеветникам России“)» — З. к., 327, 399). Сопоставление это см.: *Иванов-Разумник Р.* Испытание в грозе и буре. Берлин, 1920. С. 18, 23. 20 апреля 1921 г. Блок делает обширные выписки из статьи в эмигрантской «Русской мысли», содержащие это же сопоставление (см. VII, 417).

²²¹ Особо должен быть рассмотрен очень, на наш взгляд, интересный вопрос о связях стиля «Последних дней...» с пушкинской «Историей Пугачева».

²²² *Розанов И.* Блок — редактор поэтов // О Блоке. С. 58. Автор статьи, незнакомый еще с «Дневником» Блока, поясняет, что сообщение получено от Е. Ф. Книпович, которая, как увидим, обсуждала проект издания с Блоком.

²²³ Эта выписка Блока содержит и точное указание на источник: «Вообще, Эфрон (т. е. изд. Брокгауза — Ефрона. — 3. М.) VI, 492» (VII, 400).

²²⁴ Отсюда и неточности прочтения и комментирования «Пушкинского плана» в Собрании сочинений Блока. Так, запись к «Слову милой»: «Мария Смит, а скорее — Бакунина. 24 л.» (VII, 400), расшифрована: «24 Л<ет>». Между тем это сокращенная ссылка на комментарий 1907 г., где Блок отмечал, что Пушкин «и в вариантах остался верен плавному „Л“, которое повторяется 24 раза в 10 строках» (Венгеров, I, 370). Равным образом, не совсем точна поправка В. Н. Орлова к блоковской помете: «Уныние» («Умру — любя» — Карамзин) (VII, 400) — «Строка „Пускай умру, но пусть умру любя!“ — содержится у Пушкина не в элегии „Уныние“, а в другой — „Желание“» (VII, 515). Однако в венгеровском издании стихотворение, содержащее эту цитату из Карамзина (элегия «Медлительно влекутся дни мои...»), носит двойное название: «Уныние» («Желанье») — Венгеров, I, 351, причем Блок в своем комментарии (там же, 342, 344) объясняет причину возникновения двойных заглавий.

²²⁵ Мы заметили лишь одну небольшую неточность Блока (возможно, неточность не мысли, а выражения, связанную с уже отмеченной сжатостью записи): слова о «преувеличениях насчет Псковского хамства» (VII, 400) принадлежат не Вяземскому, а А. И. Тургеневу (ср.: Венгеров, I, 534; там же — ссылка на источник. Остафьевский архив, I, 296).

²²⁶ [Предисловие.] // Пушкин — Достоевский. Пб., 1921. С. 3.

²²⁷ Там же.

²²⁸ См.: Пушкин. Сб. первый / Под ред. Н. К. Пиксанова. М., 1924. С. 317.

²²⁹ Ср.: *Медведев П.* Творческий путь А. А. Блока // Памяти А. А. Блока. Пб., 1922. С. 70.

²³⁰ Заключение слово А. Я. Цинговатова к докладу «Блок и Пушкин» // Пушкин. Сб. первый. С. 313.

²³¹ *Дымищ А.* Александр Блок в работе над Пушкиным // Литературный архив. Вып. 1. С. 352.

²³² Там же.

²³³ *Турков А.* Александр Блок. М. 1969. С. 297—298.

²³⁴ Интересно вовлечение в круг рассматриваемых произведений «Деревни» (Блок цитирует слова: «Праздность вольную, подругу размышлений» — VII, 403), истолковываемой, таким образом, в духе, «созвучном» Блоку.

²³⁵ Ср. более раннее представление Блока о двух типах искусства: «гармонизирующем» («пушкинском») и отображающем хаос. Послеволюционный Блок, по-видимому, снимает это противопоставление, считая всякое искусство (в том числе и правдиво рисующее «хаос» и зло жизни) поэтически «осознанным» (т. е. «гармонизирующим») отображением законов объективного мира.

²³⁶ Ср. влияние на эту характеристику духовных мещан слов, обращенных к Ангелу Лаодикийской церкви, который «не горяч и не холоден» и потому отвержен Богом (Апокалипсис). Ощущается в ней и развивавшаяся в начале века в работах Д. С. Мережковского («Гоголь», «Толстой и Достоевский» и др.) мысль о том, что подлинное зло жизни — мещанская «золотая середина», характеризующаяся не теми или иными отрицательными признаками, а *отсутствием* их, пустотой.

²³⁷ Ср. любопытную замену «простых» изречений здравого смысла (VII, 404) — с вполне «толстовским» отождествлением истины и простоты — «пушкинским» эпитетом «веселые истины» (VI, 168; ср. также «веселую науку» Ф. Ницше).

²³⁸ Черновик датирован 5 февраля 1921 г. — временем между первым и вторым дневниковыми набросками «Речи». Закончено стихотворение 11 февраля, в день первого чтения «О назначении поэта».

²³⁹ Ср. запись от 5 февраля: «Звонила библиотечарша Пушкинского Дома. Завезла альбом Пушкинского Дома» (VII, 403) и комментарий В. Н. Орлова (III, 637 и VII, 516).

²⁴⁰ В. Н. Орлов (III, 633) справедливо указывает на стихотворение «К Н. Я. Плюсковой». Образ «тайной свободы» встречается в творчестве Пушкина не раз — в том числе и в хорошо известном Блоку послании «А. Ф. Орлову» (отнесение образа «тайной свободы» к этому стихотворению есть в только что проштудированном поэтом издании Венгерова — I, 492; ср. пометки Блока с отсылкой к той же странице издания — VII, 400). Однако контекстное использование образа у Блока ближе к первому стихотворению, где идеал «тайной свободы» связан с темой искусства и народа («...Неподкупный голос мой / Был эхо русского народа»). Ср. включение «К Н. Я. Плюсковой» в «Пушкинский план» (VII, 399) и цитату из него в первом наброске к «Речи» (VII, 401). Ср. там же истолкование этого образа в духе «Из Пиндемонти».

Блок и традиции русской демократической литературы

¹ См.: *Мицк. З. Г.* Поэтика Александра Блока. СПб., 1999 (раздел «Лирика Александра Блока») — *Ред.*

² См.: *Гольцев В.* Александр Блок как литературный критик // *Новый мир*. 1931. № 1.

³ См., в первую очередь, статьи на тему «Блок-критик». Из современных работ отметим фундаментальное исследование: *Максимов Д. Е.* Критическая проза Александра Блока // *Блоковский сборник. Труды научной конференции, посвященной изучению жизни и творчества А. А. Блока*, май 1962 г. Тарту, 1964. С. 37—42. Там же, с. 29 — библиография к теме. Вопросы о связи статей о народе и интеллигенции с демократической культурой прошлого с той или иной степенью подробности касаются почти все авторы современных монографий о Блоке (*Орлов Вл.* Александр Блок. М. 1956. С. 108—109; *Венгров Н.* Путь Александра Блока. М., 1963. С. 223, 225; *Громов П. А.* Блок. Его предшественники и современники. М.; Л., 1966. С. 302, 308—310; *Машбиц-Веров И.* Русский символизм и путь Александра Блока. Куйбышев, 1969. С. 339; *Соловьев Б.* Поэт и его подвиг. М., 1971 и др.) Из частных разысканий по интересующей нас теме см.: *Цинговатов А.* Белинский в сознании Ал. Блока // *Венок Белинскому*. М. 1924. Ряд специальных замечаний по теме сделан в автореферате докторской диссертации: *Крук И. Т.* Поэт и действительность. Черты мировоззрения и творчества Александра Блока в свете литературных традиций и проблем эпохи. Киев, 1969; а также (более бегло) в кн.: *Крук И. Т.* Поэзия Александра Блока. М. 1970.

⁴ См.: *Оксенов И.* Некрасов и Блок // Некрасов. Памятка ко дню столетия рождения. Пб., 1921; *Рашиковская А.* Некрасов и символисты // *Вестник литературы*. 1921. № 12; *Евгеньев-Максимов В. Е.* Блок и Некрасов // *Жизнь искусства* (газ.). 1922. № 31; *он же.* Россия и революция в поэзии Блока и Некрасова // Там же. № 34; *Орлов Вл.* Александр Блок и Некрасов // *Научный бюллетень Ленинградского ун-та*. № 16—17. 1947; *Ременик Г. А.* Традиции Некрасова в русской поэзии XX века (Дюоктябрьский период) // *О Некрасове*. Сб. статей. Ярославль, 1958; *Крук И. Т.* А. Блок и Н. Некрасов // *Отчетно-научная конференция кафедр института за 1962 год. Тезисы докладов*. Киев, 1963 (на укр. яз.); *Скатов Н. Н.* Некрасов и Александр Блок // *Проблемы реализма в русской и зарубежной литературе. Метод и мастерство. Тезисы докладов на II межвузовской научной конференции литературоведов*. Май, 1969. Вологда, 1969; *он же.* Россия у Александра Блока и поэтическая традиция Некрасова // *Русская литература*. 1970. № 3; *он же.* К теме «страшного мира» у Некрасова и Блока. (Об одном «блоковском» стихотворении Некрасова) // *Метод и мастерство*. Вып. 1. Русская литература. Вологда, 1970.

⁵ Любопытно, что слова о «либеральной жандармерии» почти дословно совпадают с нападками позднего Достоевского на «либерала» А. Н. Бекетова; ср. запись, опубликованную в близком Блоку журнале «Новый путь»: «Письмо Бекетова редактору „Ми-

нуты“ *Полиция*. Чего же после этого бояться дать свободу печати? Дайте — мы сами ее окрутим и введем в действие. Во всяком либерале — чиновник и попираатель свободы народной» (*Достоевский Ф. М.* Из записной книжки // *Новый путь*. 1904. № 1. С. 5).

⁶ *Бекетова М.* Веселость и юмор Блока // *О Блоке*. М. 1929. С. 9.

⁷ См., например, первые критические и эстетические высказывания одного из родоначальников течения Н. Минского, работы близкого к символизму критика Н. Я. Абрамовича, Н. А. Энгельгардта и др.

⁸ См. например, высокий отзыв о реализме XIX в. и его преимуществах перед романтизмом в «Трех речах в память Достоевского» (1881—1883) (*Соловьев В. С.* Собр. соч. Т. III. СПб., [б. д.]. С. 173 и др.).

⁹ Ср., например, об упоминании «гуманной роли праведника» Белинского в не дошедшем до нас полностью тексте публичной лекции (*Макшеева Н.* Воспоминания о В. С. Соловьеве // *Вестник Европы*. 1910. № 8. С. 167).

¹⁰ Ср. в работе «Основания эстетики» полемику с Боборыкиным и согласие с рядом положений «Об эстетических отношениях искусства к действительности». Тепло отзывался Вл. Соловьев в своих работах и о Чернышевском-человеке (см.: *Соловьев В. С.* Письма. Т. I. СПб., 1908. В 1890-х гг. Вл. Соловьев был дружен с А. Н. Пыпиным — двоюродным братом Чернышевского).

¹¹ См.: *Куприяновский П. В.* Из литературно-журнальной полемики 90-х годов // *Русская литература XX века (Доктябрьский период)*. Сб. третий. Калуга, 1971.

¹² *Волынский А. Л.* Книга великого гнева. СПб., 1904. С. 146.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же. С. 508. Эта статья, как и предыдущая, написана в период «Северного вестника».

¹⁵ *Волынский А. Л.* Борьба за идеализм. СПб., 1900. С. 236.

¹⁶ *Волынский А. Л.* Книга великого гнева. С. 209, 429. Впрочем, Волынский, как и большинство критиков его поры, считает Некрасова не поэтом революционной демократии, а «барином, поющим о мужике» (с. 210).

¹⁷ *Волынский А. Л.* Книга великого гнева. С. 140.

¹⁸ Там же. С. 98, 46.

¹⁹ Там же. С. 52.

²⁰ *Мережковский Д. С.* Собр. соч. Т. XVII. М., 1914. С. 182.

²¹ Там же. С. 198.

²² *Мережковский Д. С.* Судьба Гоголя // *Новый путь*. 1903. № 2. С. 28, 29.

²³ *Новый путь*. 1903. № 4. С. 152.

²⁴ *Розанов В. В.* Религия и культура. СПб., 1899. С. 89.

²⁵ Там же.

²⁶ Там же. Курсив В. В. Розанова.

²⁷ *Розанов В. В.* В своем углу. Шестидесятые годы и «утилитарная критика» (Маленькое возражение А. А. Энгельгардту на его проект «переоценки ценностей» литературных) // *Новый путь*. 1903. № 2. С. 136.

²⁸ Там же. С. 137.

²⁹ Там же. С. 138.

³⁰ Там же. С. 140.

³¹ Там же.

³² Там же.

³³ Именно в этом смысл известных блоковских противопоставлений поэзии Вл. Соловьева («откровение») и его «собрания сочинений» («скука») или «догмата» Мережковского и «бездны», на которую следует «опираться» поэту-мистику. Эти высказывания иногда упрощенно толкуют как начало преодоления соловьевской мистики, в то время как речь идет — пока — об отрицании «мистического рационализма» во имя интуитивного проникновения в сущность «миров иных». Другое дело, что исторически,

в эволюции Блока, критика мистических теорий предшествовала его общему отходу от соловьевства (что опять-таки явилось следствием его юношеской подозрительности к «схеме»).

³⁴ Я[кубович] П. Стихотворения. СПб., 1898. С. 19.

³⁵ В стихотворении есть и прямые ассоциации с евангельским образом — от самых общих («вселенское дело») до малозаметных частных (например, герой «чертит фигурки»).

³⁶ Надсон С. Стихотворения. СПб., 1886. С. 67.

³⁷ В рамках рассматриваемой традиции находит объяснение и «загадочный» сюжет смерти героини в последних стихотворениях «Стихов о Прекрасной Даме» и в «Распутях» («Она ждала и билась в смертной муке...» — I, 256; «У берега зеленого на малой могиле...» — I, 276; «Что с тобой — не знаю и не скрою...» — I, 303 и др.). Сюжет этот имеет вполне ясный символический смысл: как один из вариантов лирической истории «несвершившихся надежд», он параллелен сюжетам «Ее» измены, ухода Прекрасной Дамы от рыцаря, самоубийства героя (и героини), мотиву бегства, теме сумасшествия, болезни и т. д. Однако образы Блока уже в этот период почти никогда не имеют *только* символического значения. В них всегда бьется осязаемый и сейчас пульс живой жизни, ее «страстей». В плане генезиса этому почти всегда соответствует восхождение образа либо к биографическим деталям, либо к жизненному или внутренне-психологическому (мечты о самоубийстве) опыту поэта, либо, наконец, к ярко пережитым образам искусства. Самоубийство «Ее» в этом плане стоит несколько особняком. Не связан ли образ, какими-то сложными ассоциациями, по крайней мере частично, со столь распространенной в демократической поэзии темой смерти женщины (крестьянки или революционерки)?

³⁸ Ср., однако, биографии подвергавшихся политическим репрессиям А. Ремизова, Г. Чулкова, попытки практического хода в революцию Л. Семенова, активное участие в событиях 1905 г. сестры одного из основоположников символизма, А. М. Добролюбова, — Марии Добролюбовой (см.: Герасимов Ю. Об окружении Александра Блока во время первой русской революции // Блоковский сборник. [1]. Тарту, 1964).

³⁹ Перепечатано в кн.: Волынский А. Борьба за идеализм. (Написано совместно с Л. Я. Гуревич).

⁴⁰ В сущности, А. Волынский близок к Достоевскому: именно от него идет отрицание безрелигиозной цивилизации, отождествление ее с буржуазностью. Но если для Достоевского буржуазность — сущность только европейской жизни и сознания, то Волынский видит черты буржуазности в окружающем его мире и «не принимает» его.

⁴¹ Иванов Вяч. Идеи неприятия мира и мистический анархизм // Чулков Г. О мистическом анархизме. СПб., 1906. С. 17, 18. Мысль о «естественности» сочетания идеализма и революционности была отнюдь не только символистской. Она составила сущность богоискательства и богостроительства и вызвала резкий отпор в социал-демократических (завершение этой линии — «Материализм и эмпириокритицизм» В. И. Ленина) и поздненароднических кругах. Но и в среде, близкой к символизму, мысль эта часто подвергалась критике. Так, стоявший на позициях эстетизма и ницшеанского идеализма Н. Я. Абрамович прямо говорит о «враждебности индивидуализма революции»: «Индивидуализм чужд не только идеям равенства и солидарности, но даже идее справедливости», причем автор считает необходимым сознаться, что свои антидемократические выводы «обскурантизм и индивидуализм <...> аргументируют одинаковым образом». Исходя из этого, Н. Я. Абрамович считает наивной попытку «мистических анархистов» «уравнять пропасть между индивидуализмом и социализмом» (Абрамович Н. Я. Индивидуализм и революционное движение // Абрамович Н. Я. Литературно-критические очерки. Т. 1. Творчество и жизнь. СПб., 1909. С. 301, 296, 286).

⁴² См.: Орлов В. Н. История одной «дружбы-вражды» // Орлов В. Н. Пути и судьбы. М.; Л., 1963.

⁴³ То есть «на башне» Вяч. Иванова, квартира которого находилась на последнем этаже многоквартирного дома.

⁴⁴ Ср.: Чулков Г. О мистическом анархизме. СПб., 1906. С. 37.

⁴⁵ См.: Андерсон В. М. М. А. Бакунин. СПб., 1906; Драгоманов М. Михаил Александрович Бакунин. Критико-биографический очерк. Казань, 1905; Кульчицкий Л. М. А. Бакунин. Его идеи и деятельность. СПб., [б. д.]. (Пер. с польского).

⁴⁶ В каталоге книг петербургской библиотеки Блока (составленном им в 1916 г.) числится: «М. Бакунин. Собр. соч. 2 т.» (РО ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 1. Ед. хр. 388). Однако есть основания полагать, что издание приобретено позже (см. в статье о Бакунине жалобы на то, что «полного собрания еще долго ждать» — V, 31).

⁴⁷ Большинство источников цитат в статье «Бакунин» раскрыто комментаторами 5-го тома Собрания сочинений Блока Д. Е. Максимовым и Г. А. Шабельской. Но и там, где они дают отсылки к свидетельствам современников, перед нами чаще всего пересказ этих же трех книг. Так, привлекавшие внимание Блока слова Николая I о Бакунине («Он умный и хороший малый, но опасный человек; его надо держать взаперти» — V, 33) приводятся в «Былом и думах» Герцена. Однако они процитированы и во всех упомянутых Блоком брошюрах (см.: Кульчицкий Л. М. А. Бакунин. Его идеи и деятельность. С. 14; Андерсон В. М. М. А. Бакунин. С. 29; Драгоманов М. Михаил Александрович Бакунин. С. 51). Завершающие статью символические слова Белинского о Бакунине («Бакунин во многом виноват и грешен...») и т. д. — V, 35) также есть и у Л. Кульчицкого (с. 55), и у В. М. Андерсона (с. 21), и у М. П. Драгоманова (с. 12, 19). Переданная Герценом история снаряжения корабля в помощь восставшей Польше тоже пересказана всеми тремя исследователями. Факты, которые комментаторы считают полученными из работ Драгоманова, также, как правило, есть и в двух других книгах (так, цитата из статьи М. Н. Каткова — V, 715, примеч. 7 — есть и у Андерсона, с. 20 и т. д.). Наконец, к этим же трем книгам восходят или ими объясняются и остальные факты биографии Бакунина, приводимые Блоком. Так, например, набросанный Блоком яркий портрет Бакунина («Бакунин был <...> ленивый и сырой человек, — вечно в поту, с огромным телом, с львиной гривой» — V, 32) в отдельных деталях точно цитирует описание Андерсона («гигантский рост и вечный пот», «львиная голова», «всклоченная грива» — с. 35) и т. д. Иногда Блок рисует отдельными яркими мазками широкую картину, включающую не расшифровываемые им намеки на конкретные эпизоды из жизни Бакунина: «Бакунин немедленно поставил на карту все: жизнь свою и жизнь сотен людей, Дрезденскую Мадонну и случайную жену, дружбу и доверие доброго губернатора и матушку Россию» (V, 32). Расшифровку намеков находим в этих же работах.

Бесспорная компилятивность фактической стороны статьи Блока, разумеется, ни в малой степени не снимает ее художественно-публицистическую оригинальность и талантливость. К тому же компиляция Блока имеет то же происхождение, что и совпадение в текстах книг Драгоманова, Андерсона и Кульчицкого: она — результат отмеченной поэтом скудости сведений о Бакунине в России начала XX в.

⁴⁸ Так, Блок сознательно отвергает исторически точное наблюдение Драгоманова о том, что «позитивисты», критикуемые Бакуниным, — вовсе не «последователи Огюста Конта, но консерваторы» (Драгоманов М. Михаил Александрович Бакунин. С. 18). Блок, в соловьевском духе, считает, что речь идет именно о борьбе с позитивизмом — материализмом середины XIX в.

⁴⁹ Этим объясняется, в частности, почему Блок, высоко оценивший работы В. М. Андерсона и М. П. Драгоманова, остался холодно-равнодушен к брошюре «г. Кульчицкого»: последний считает Бакунина деятелем европейской революции, «космополитом», «позитивистом», борцом против религии (см.: Кульчицкий Л.

М. А. Бакунин. Его идеи и деятельность. С. 31 и сл.), Андерсон же, подкрепляя мысль цитатой из Достоевского, утверждает, что именно критика русской жизни, максималистское отрицание ее основ, пламенное «западничество» и есть черты «самозабвенного» русского характера (см.: *Андерсон В. М. М. А. Бакунин*. С. 6 и сл.).

⁵⁰ О революционном столкновении гегельянства у Бакунина, его «триаде» и попытке «синтеза» см.: *Кульчицкий Л. М. А. Бакунин. Его идеи и деятельность*. С. 9.

⁵¹ Отсюда, например, различие между постоянным стремлением Г. Чулкова подвергать критике основы «утопического анархизма» Бакунина («Бакунин начал борьбу с идеей государства, но <...> ничего не мог предложить новому обществу и в конечном итоге является прямым насильником с опустошенной душой» — *Чулков Г. О мистическом анархизме*. С. 31) и блоковской мыслью о ненужности такой критики (надо «забыть мелкие факты этой жизни во имя ее искупительного огня» — *V*, 33).

⁵² Образы огня и бури генетически восходят — через посредство названных работ — к творчеству самого Бакунина. У Блока они даны и прямыми цитатами (ср.: «Воздух полон, чреват бурями!» — *V*, 34; см.: *Драгоманов М. П. Михаил Александрович Бакунин*. С. 18), и, так сказать, художественными «вариациями на тему Бакунина». Образы эти, резко переосмысленные, органически вошедшие в поэтический мир Блока, формируют статью как художественное целое.

Однако отчетливое сопоставление образов огня и бунта Блок, в первую очередь, мог найти в «Бесах» Достоевского, где эта тема развита с большой подробностью: «Большой огонь по ночам всегда производит впечатление раздражающее и веселящее; на этом основаны фейерверки, но там огни располагаются по изящным, правильным очертаниям и, при полной безопасности, производят впечатление игривое и легкое, как после бокала шампанского. Другое дело настоящий пожар: тут ужас и все же как бы некоторое чувство личной опасности, при известном веселящем впечатлении ночного огня, производят в зрителе (разумеется, не в самом погоревшем обывателе) некоторое сотрясение мозга и как бы вызов к его собственным разрушительным инстинктам, которые, увы, таятся во всякой душе...» (*Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.* СПб., 1895. Т. VII. С. 496—497).

⁵³ О новом обращении Блока в 1906 г. к Некрасову пишет, используя данные мемуаров В. Е. Евгеньева-Максимова, А. Турков: «Блок внимательно читает Некрасова. Формальным поводом для этого послужило предложение написать статью о нем для „Истории литературы“» (*Турков А. Александр Блок*. М. 1969. С. 105). Ср.: «Когда на семинаре обсуждалась работа о Некрасове, Блок неожиданно выступил и доказал, что он хорошо знает этого, казалось бы, далекого от него поэта» (там же).

⁵⁴ Вообще, образ «кораблей», столь важный для Блока этих лет и обычно сопоставляемый с символикой Ибсена, имеет и отчетливую национальную традицию. Он родствен символическому челну (Пушкин, Языков, Полежаев и др.) и корабля (ср., например, стихотворение Н. Огарева «Ожидание» с его многозначной концовкой: «...Корабль сегодня не придет» — *Огарев Н. П. Стихотворения*. Т. 1. М., 1904. С. 279).

⁵⁵ О связи Блока с декабристской традицией см. в наст. изд.: «Блок и Пушкин» (*Ред.*).

⁵⁶ О значении обращения Блока к романсу писал и Ю. Тынянов (см.: *Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка*. М., [б. г.] С. 255—156), и В. Шкловский, однако вне связи с вопросом о традициях поэзии XIX в.

⁵⁷ Стихотворение это Блок не случайно позже назвал в числе своих самых любимых произведений (см.: *VI*, 483).

⁵⁸ Нетрудно заметить и еще одно существенное различие между поэтикой «соловьевской» и реалистической лирики: в первой «эмпирические» значения образов, при всей их значимости, носят более формальный (замещающий) характер. Для реалистической лирики единичное не только выражение всеобщего: оно имеет значение и как таковое, как неповторимо-индивидуальное.

⁵⁹ См.: Орлов Вл. Александр Блок и Некрасов // Научный бюллетень Ленинградского ун-та, № 16—17, 1947.

⁶⁰ См. в наст. изд.: «Блок и Достоевский» (Ред.).

⁶¹ Ср. в письме А. В. Гippiусу: «Я сижу в очень скучном немецком курорте и беру ванны из таинственного зеленоватого-голубого ключа. Это — лучшее, что здесь есть, кроме немецкого национального гимна: „Das Rauchen ist verboten“» (VII, 61).

⁶² Как мы видели, представление о двух обликах народа жило в поэтическом сознании Блока и раньше, однако совмещение их в *одном* образе было очень редким (ср. «Повесть»), не составляло особенностей поэтической системы.

⁶³ Суриков И. Полн. собр. стихотворений. 4-е (посмертное) изд. М., 1884. С. 140.

⁶⁴ Деревенские песни Омулевского (И. В. Федорова). СПб., 1884. С. 3.

⁶⁵ Родные звуки. Сборник стихотворений писателей-самоучек. Вып. 2. М., 1891.

⁶⁶ Дрожжгин С. Стихотворения. СПб., 1889.

⁶⁷ Лотман Л. М. Поэзия революционного народничества // История русской поэзии. Т. 2. Л., 1969. С. 113.

⁶⁸ Ср.: Там же. С. 118.

⁶⁹ Восходят эти образы-символы в большинстве случаев к фольклору, в том числе — и к его самым архаическим жанрам.

⁷⁰ Рамшев М. (П. Якубович). Стихотворения. СПб., 1887. С. 95.

⁷¹ О значении этого символа в поэзии народников см.: Лотман Л. М. Ук. соч. С. 117—120.

⁷² Характерно, однако, истолкование этого образа прямой ссылкой на его интерпретацию в демократической традиции: в статье «Ирония» (ноябрь 1908 г.) Блок пишет о «необгонимой тройке», в которой «Гоголь олицетворял всю Россию», как сказал Глеб Успенский» (V, 347).

⁷³ Ср. в этом же стихотворении снятие характерно-романтической оппозиции «земля — небо» и замену ее противопоставлением действительности, жизни — искусству.

⁷⁴ Следует напомнить, однако, часто забываемый, но совершенно бесспорный факт: цитированный отрывок включен в более широкий и безусловно иронический контекст. Он и сам «прошит», несмотря на общую серьезность тона, ироническими вставками (например, слова о Герцене и Белинском сопровождаются «пояснением»: «горели этим огнем в том же Петербурге, и, надо полагать, в те же часы») и завершается ироническим: «И т. д. и т. д. И так далее. И так далее. Хорошо, жутко, сладостно <...> Сквозь страшную усталость — чувство тоскливого стыда <...> ведь все, чем горела душа, так благородно и многоценно; и однако — человек устал, человек разбит, огонь потух, в душе что-то смрадное тлеет, от большого костра остался только дым и чад» (V, 335, 336). Встает вопрос: можно ли приводить это высказывание Блока как пример его высокой оценки демократической культуры XIX в.? Однако полное совпадение его с рядом других высказываний этих лет помогает понять и его контекстуальный смысл. Ирония отрывка распространяется здесь не на оценку наследия, а на того обывателя начала XX в., участника «Собеседования любителей интеллигентного слова» (V, 334), который все в мире превращает в «слова, слова, слова».

⁷⁵ Там же Блок иронически отзывается о наивности («жизнерадостности и розовой бессознательности» — V, 189) героев Чернышевского. Однако «жестокую» и «детски» правдивую постановку вопроса: «Что делать?» — Блок считает глубоко актуальной и для современной литературы.

⁷⁶ Сведения Блока о жизни и личности Гл. Успенского, возможно, восходили не только к печатным источникам: он был знаком с его братом, И. И. Успенским (см.: З. к., 248; VII, 283) и с дочерью писателя Верой Глебовной.

⁷⁷ В Боблове же ставились сцены А. Н. Островского «Трудовой хлеб»; Блок смотрел этот спектакль 25 августа 1902 г. (см.: З. к., 36).

⁷⁸ Статья «О театре» написана в феврале 1908 г., но мысли о «Грозе» и план написать о ней занимали его уже раньше (ср. письмо В. Я. Брюсову от 20 октября 1907 г. — VIII, 216).

⁷⁹ Ср. также письмо Л. Д. Блок от 23 февраля 1908 г. (VIII, 229—230). Драмы Островского называются в числе тех — с точки зрения Блока, лучших — произведений, которые вошли в мир народной культуры, стали анонимно-фольклорными, подобно некрасовским «Коробейникам» и «Солнце всходит и заходит» Горького (см.: З. к., 111).

⁸⁰ М. А. Бекетова пишет о любви к Тургеневу старших Бекетовых и о спорах с ними матери Блока, предпочитавшей ему Достоевского.

⁸¹ Даже в рукописных «журналах», сочинявшихся Блоком-ребенком, можно найти отражение «Бежина луга» и других рассказов из «Записок охотника» (см.: Блоковский сборник. 2. Тарту. 1972).

⁸² См.: Новый путь. 1903. № 1. С. 8.

⁸³ Обращение Блока именно к Н. Барсукову могло быть, в частности, стимулировано вышедшей уже давно, но широко известной в символистских кругах книгой В. Розанова «Религия и культура. Сборник статей» (СПб., 1899), где работа Н. Барсукова названа «бесподобной, на фактах основанной, критической историей» русской культуры, отличающейся верностью живому «зрелищу самой жизни», «чуткостью к слову» и т. д. (статья «Культурная хроника русского общества и литературы за XIX век», с. 69, 72).

⁸⁴ Хомяков А. С. Стихотворения. 4-е изд. М. 1888. С. 131.

⁸⁵ Более тонко, пожалуй, понял сущность стихотворения анонимный автор заметок о статье В. Розанова «Памяти А. С. Хомякова», который, развивая критику славянофильства, содержащуюся у В. Розанова (см.: Новый путь. 1904. № 6), пишет об апологетизирующей идее этого якобы критического произведения Хомякова:

«О, недостойная избранья,
Ты избрана.

Ну, и всякий успокаивается, что избрана. Что за дело до слагаемых, если итог благополучен»; «схема порицаний лишь отвлеченно жила во всех славянофилах; и это вовсе не то, что „незримые слезы“, до которых Гоголь дошел...» (Цитаты и заметки // Новый путь. 1901. № 7. С. 255, 256).

⁸⁶ См. в наст. изд.: «Блок и Пушкин» (Ред.).

⁸⁷ Розанов В. В. В своем углу // Новый путь. 1903. № 2. С. 140. Борьба с «эстетизмом» — часть характерной для либерального «Нового пути» попытки противопоставить себя «декадентам» 1890-х гг.

⁸⁸ Розанов В. Религия и культура. С. 85. Там же (с. 88 и др.) рассказ Розанова о своем увлечении статьями Писарева во 2-м и 3-м классах гимназии, об огромном влиянии на него личности «учителя».

⁸⁹ «Он был страстный человек и барин», — говорит Блок, отвечая в 1919 г. на вопросы анкеты о Некрасове, составленной К. И. Чуковским (VI, 484). Мысль о дворянской природе творчества Некрасова казалась в науке начала XX в. самоочевидной: ее утверждали и демократически настроенные авторы, и символистская и около-символистская критика (ср.: «Некрасов <...> — барин, поющий о мужике»; «Единственно, что можно сказать в ограничении народной значительности его поэзии, — это то, что она передает именно душу интеллигента, а не душу самого народа» — Волынский А. Л. Книга великого гнева. С. 210, 429). Правда, в символистских кругах существовала и другая (тоже связанная с демократическим литературоведением) точка зрения на социологию творчества Некрасова. К. Д. Бальмонт связывает темы и эмоциональный тонус некрасовской поэзии с близостью его жизни к народной: «Некрасов испытал, что значит — не иметь на что пообедать <...> ночевать с нищими в ночлежном доме <...> Отброшенность, нищета, духовное насилие — страшные

слова, когда это не слова, а действительность. Некрасов видел нечто и еще более страшное: духовное насилие, соединенное с физическим» — и в результате «душа того, кто мог бы слагать мелодические песни, научилась кричать» (*Бальмонт К. Некрасов. Читано в публичном заседании Московского общества любителей российской словесности*, 23 февраля 1903 г. // *Новый путь*. 1903. № 7. С. 43). Блоку, однако, такой подход не был близок.

⁹⁰ Блок не случайно увидел в демократических критиках «Русского богатства» «дедов»: в письме к Блоку от 1907 г. С. А. Венгеров с любовью отзывался о близко знакомом ему А. Н. Бекетове (теплота особенно подчеркнута весьма сухим упоминанием отца поэта). Для самого Блока народники последних десятилетий ушедшего века — тоже друзья и единомышленники его деда — «либерала». (Письма Блока к Венгерову см.: *Блоковский сборник*. 2).

⁹¹ Весьма существенно, что «христианский» тип привлекает Блока и в статьях, и в лирике («Задебранные снегом кручи...»), и в «Песне Судьбы» только как «раскольничий». Взгляд на «старую веру» как соединение терпения и готовности к сопротивлению также роднит Блока с народнической (Щапов и др.) мыслью (в известной мере — через Мережковского с его интересом к староверам и сектантству).

⁹² Ср.: *Громов П. А.* Блок. Его предшественники и современники.

⁹³ Такой подход к истории культуры идет от «Чтений о Богочеловечестве» и других работ Вл. Соловьева, который сам указал на свою зависимость от «кантовско-гегелевских трихотомий».

⁹⁴ *Огарев Н. П.* Стихотворения. М., 1904. Т. 1. С. 93.

⁹⁵ *Суриков И. З.* Полн. собр. стихотворений. С. 55. Издатели его посмертного Полного собрания стихотворений поставили эти строки также эпиграфом к тому, подчеркнув их декларативный характер.

⁹⁶ Родные звуки. Сборник стихотворений писателей-самоучек. Вып. 2-й. М., 1891. С. 47.

⁹⁷ Там же. С. 27.

⁹⁸ *Суриков И. З.* Полн. собр. стихотворений. С. 60.

⁹⁹ Для Блока «страшного мира» характерно и совсем иное понимание времени — ахронные и циклические картины действительности («Все будет так»; «Умрешь — начнешь опять сначала» и т. д.). Однако они идут от символизма и в данной связи не рассматриваются (см.: *Максимов Д. Е.* Идея пути в творчестве Блока // *Блоковский сборник*. 2 (в наст. изд.: «Проблема „художественного пространства“ в лирике Блока» — *Ред.*).

¹⁰⁰ Нам уже случилось высказывать предположение, что выделенные Блоком курсивом слова: «Ты видел ли детей в Париже / Иль нищих на мосту зимой» — цитата или «монтаж» цитат из каких-то пока неизвестных нам источников. Очень может быть, что первая строка — отзвук (не без оттенка полемики) стихотворения Полонского «Одному из детей в Париже». Но важно то, что образы страдающих детей и картины нищеты — ведущие во всей русской революционно-демократической и демократической литературе и в произведениях, так или иначе с ней соприкасающихся (ср., например, «нищих на мосту зимой» в «Преступлении и наказании» или в стихотворении Омулевского «На городском мосту. Монолог в рождественскую ночь», построенном как речь нищей матери).

¹⁰¹ *Никитин И. С.* Соч. Т. 2. Изд. 4-е. М., 1886. С. 145.

¹⁰² Там же. С. 168.

¹⁰³ См.: *Poźniak T.* Dostojewski w kręgu symbolistów rosyjskich. Wrocław, 1969. S. 127.

¹⁰⁴ Цит. по: *Вольная русская поэзия второй половины XIX века* / Под ред. С. А. Рейсера. Л., 1959. С. 221—222.

¹⁰⁵ Там же. С. 377—378.

¹⁰⁶ Ср. эту же символику в любимой Блоком с детства поэзии Полонского:

Писатель, если только он —
 Волна, а океан — Россия,
 Не может быть не возмущен,
 Когда возмущена стихия

Полонский Я. П. Полн. собр. стихотворений: В 5-ти т. СПб., 1896. Т. 1. С. 198).

¹⁰⁷ Цит. по: Вольная русская поэзия второй половины XIX века. С. 115. В комментарии С. А. Рейсера указывается, что концовка этого стихотворения («Михайло-у»), со слов «Закован в железы...» (т. е. включая и приведенные стихи), стала во второй половине XIX в. популярной революционной песней (с. 725).

¹⁰⁸ Реальный план этого символа — работа ссыльных на рудниках в Сибири (ср. стихотворение Некрасова «Есть и Руси, чем гордиться...»).

¹⁰⁹ Ср., например, удельный вес этой темы в статьях и в поэзии Н. А. Добролюбова.

¹¹⁰ Цит. по: Вольная русская поэзия второй половины XIX века. С. 284.

¹¹¹ Никитин И. С. Соч. Т. 1. С. 68.

¹¹² Надсон С. Я. Стихотворения. С. 103.

¹¹³ Суриков И. З. Полн. собр. стихотворений. С. 14.

¹¹⁴ Надсон С. Я. Недопетые песни (из посмертных бумаг). СПб., 1902. С. 12.

¹¹⁵ П. Я. Стихотворения. СПб., 1898. С. 6; ср.: Там же. С. 7, 73 и др.

¹¹⁶ Надсон С. Я. Стихотворения. С. 59; ср.: Там же. С. 82.

¹¹⁷ П. Я. Стихотворения. С. 42; ср.: Там же. С. 35, 60 и др.

¹¹⁸ Там же. С. 41.

¹¹⁹ Там же. С. 50.

¹²⁰ Там же.

¹²¹ Ср. сборник М. П. Драгоманова «Детоубийство, совершаемое русским правительством» (Женева, 1877) или анонимный «драматический этюд» «Новая реформа» в севской газете «Общее дело», где «предложение» А. В. Адлерберга: «Всю молодежь Сибирь мы отвезем!» — соседствует с другими «проектами» — прекращения детоубийства и др. (см.: Вольная русская поэзия второй половины XIX в. С. 382).

¹²² Ср., например, стихотворение П. А. Орлова «Мальчишка», П. Якубовича «Юноше», «Юность» и др. Особняком в этом же ряду должна быть рассмотрена поэзия позднего Достоевского и развивавших близкие идеи Вл. Соловьева 1880-х гг. и И. Розанова конца 1890-х гг. С симпатией изображая «русских мальчиков» и не считая ужасным бороться с их «бунтарскими настроениями» при помощи репрессий, Достоевский, однако, постоянно пишет об опасности этих идей и о необходимости их преодоления.

¹²³ См., например: Альфонсов В. Н. Тема России в лирике А. А. Блока в 1905—1916 гг. // Учен. зап. Ленинградского пед. ин-та им. А. И. Герцена. Т. 164. Ч. 1. Историко-филологический факультет. Л. 1957.

¹²⁴ П. Я. Стихотворения. С. 112. Ср. там же цикл «К Родине (Из ирландских песен)» Коннора» и др.

¹²⁵ Ср. также уже рассмотренную символику «рудолопа» и «кузнеца». Не следует забывать, что принципиальная многозначность блоковских образов подразумевает не только возможность восходить от бытовых значений к общественно-символическим. Не менее важно то, что самые «глобальные» символы, как правило, могут быть истолкованы и как вполне конкретные реалии. Появление образов «рудолопа» в годы размышлений о «Новой Америке» в этом смысле вряд ли случайно.

¹²⁶ Хомяков А. С. Стихотворения. С. 152.

¹²⁷ Надсон С. Я. Стихотворения. С. 126.

¹²⁸ Ср.: Долгополов Л. К. Поэмы Блока и русская поэма конца XIX — начала XX века. М.; Л., 1964. С. 104—105. Долгополов, однако, акцентирует внимание лишь а «осколке» этого мифа — на названии К. П. Победоносцева «колдуном», «кашчаем»

и т. д., важном для символики поэмы «Возмездие». Однако читатель той поры знал весь символический сюжет в целом и в его свете воспринимал и намеки на отдельные образы. «Колдун» Победоносцев вызывал в памяти и «околдованную» им Россию, и борцов за ее свободу.

¹²⁹ Интересно, что традиция обобщенно-символического истолкования «Коробейников» восходит к главе «Второе замужество» в «Что делать?» Чернышевского.

¹³⁰ Ср.: «Тяжелый трехдольник Некрасова был для него величав, как „Труды и дни“ Гесиода» (*Мандельштам О. О поэзии. Сб. статей. Л., 1928. С. 58*).

¹³¹ Интересные данные об этом см.: *Руднев П. А. Метрический репертуар А. Блока // Блоковский сборник. 2.*

¹³² На конференции, посвященной 150-летию со дня рождения Н. А. Некрасова (ТГУ, декабрь 1971 г.), М. Л. Гаспаров сообщил, что, по его данным, трехсложники «третьего тома» по типу расположения внеметрических ударений гораздо ближе к Некрасову, чем трехсложники раннего Блока.

¹³³ Ср. в указанной выше работе П. А. Руднева данные о большем значении трехсложников у Блока по сравнению с В. Я. Брюсовым.

¹³⁴ Точнее, конечно, говорить о демократических *тенденциях и притяжениях* дооктябрьского Блока. Нас в данном случае, однако, интересуют лишь те стороны его мировоззрения и творчества, которые могут быть охарактеризованы как демократические.

¹³⁵ Цит. по: Вольная русская поэзия второй половины XIX в. С. 383. Этот вариант (сб. «Из-за решетки», Женева, 1887) в дальнейшем несколько изменен, и последний стих читается: «И вечно молчи и работай» (*Морозов Н. Из стен тюрьмы. 1907. С. 18*).

¹³⁶ *Надсон С. Я. Стихотворения. С. 61.*

¹³⁷ *П. Я. Стихотворения. С. 56.*

¹³⁸ *Полонский Я. П. Полн. собр. стихотворений. Т. 1. С. 196.*

¹³⁹ *Надсон С. Я. Стихотворения. С. 82.*

¹⁴⁰ *Рамшев М. [П. Якубович]. Стихотворения. С. 47.*

¹⁴¹ Большинство из них отмечено в опубликованных В. Н. Орловым (*Блок А. Собр. соч.: В 12-ти т. Т. 4. Л., 1933; затем: III, 444—460*) «Материалах для поэмы». Это:

1) *Татищев С. С. Император Александр II, его жизнь и царствование. Т. 1—2. Изд. Суворина, 1903;*

2) *Пантелеев Л. Ф. Из воспоминаний прошлого. СПб., 1905;*

3) *Тун А. История революционных движений в России. Изд. «Библиотеки для всех»*

[б. д.];

4) *Розен А. Воспоминания русского декабриста;*

5) *Савенкова С. Годы скорби. 1908;*

6) *Кн. В. Мецкерский. Воспоминания. Т. 1;*

7) *Святиков С. Г. Общественное движение в России (1700—1895). Ростов-Дон, изд. «Донской речи», 1905;*

8) *Лемке Мих. Политические процессы Михайлова, Писарева и Чернышевского (по неизданным документам). СПб., изд. Поповой, 1907;*

9) «Вестник Европы» за 1878 г.;

Кроме того, В. Н. Орлов (III, 605) обратил внимание на использование Блоком в период работы на «Возмездием»:

10) комплектов «Исторической библиотеки»;

11) «Былого» и

12) журнала «Минувшие годы».

¹⁴² Конспекты книг С. Татищева, Л. Пантелеева, А. Туна, В. Мещерского, С. Святикова и Мих. Лемке см.: III, 447—459, выписка из «Былого» — III, 618.

¹⁴³ См. в наст. изд.: «Блок и Пушкин» (Ред.).

¹⁴⁴ В каком-то смысле показательно, что в поэме ни разу не упоминается декабризм. С блоковских позиций факт дворянской *революционности* не мог быть объяснен.

¹⁴⁵ См. в наст. изд.: «Блок и Достоевский» (Ред.).

¹⁴⁶ Перефразировка строки С. Я. Надсона. Ср. название широко известного сборника в честь Н. К. Михайловского: «На славном посту. 1860—1900». [1900].

¹⁴⁷ Впрочем, Блок не случайно и здесь выделяет образы революционеров — дворян по происхождению: Софью Перовскую, Степняка-Кравчинского.

¹⁴⁸ См. в наст. изд.: «Блок и Пушкин» (Ред.).

¹⁴⁹ Ср. высокую оценку прошлого русского дворянства в сочетании с темой его неизбежной гибели в предисловии к переводу «Праматери» Грильпарцера.

¹⁵⁰ Правда, понятие среды у Блока и в реализме XIX в. не совпадают: блоковская «мировая среда» мыслится как духовная, «музыкальная» субстанция (см. в наст. изд.: «Блок и Пушкин» — Ред.).

¹⁵¹ Ср. также симпатии к угнетенной Польше в работе Вл. Соловьева «Грехи России».

¹⁵² См. в наст. изд.: «Блок и Пушкин», «Блок и Гоголь», «Блок и Достоевский» (Ред.).

¹⁵³ Ср. также типичное для революционно-демократической идеологии приравнивание лучших народных потенций к «природе человека», а отклонений от нормы — к структуре общества.

¹⁵⁴ В поэме можно найти элементы полемики и с Достоевским, и со славянофильской традицией. Так, стих:

Господи, благослови! —

не только слова молитвы, но и цитата из программного славянофильского стихотворения А. С. Хомякова. Но у Хомякова речь шла о «благословении» мирного процветания самодержавной Руси — Блок «кошунственно» изменяет текст, прося «благословения» на мировую революцию.

¹⁵⁵ Совершенно очевидно, что все политические симпатии Блока носили характер именно ощущений, эмоциональных притяжений и отталкиваний.

¹⁵⁶ Вопрос о сущности и исторической роли охранительно-реакционных сил заинтересовал Блока позже — в речи «О назначении поэта» (1921).

¹⁵⁷ Напомним, однако, что и у позднего Достоевского «либеральные» идеи раскрывались то как «барство», то как буржуазность.

¹⁵⁸ Блок пытался преодолеть это противоречие, указывая на глубинную революционность творчества позднего Гоголя и Достоевского (ср., например, о «Выбранных местах из переписки с друзьями» в статье «Что надо запомнить об Аполлоне Григорьеве»). Однако вопрос о «либерализме» русских революционеров 1860—1880-х гг. этим не снимается.

¹⁵⁹ См. также характерную мысль о Вл. Соловьеве как «гуманисте»: в «Крушении гуманизма» говорится о революционной музыке «варварских масс», которая «противоположна привычным для нас мелодиям об „истине, добре и красоте“» (VI, 112).

Образы природных стихий в русской литературе (Пушкин — Достоевский — Блок)

¹ Статья написана совместно с Ю. М. Лотманом.

² Теме природных стихий у Достоевского посвящена работа Г. Д. Гачева «Космос Достоевского» (см.: Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск, 1973). Импрессионистический характер изложения несколько понижает ценность этой интересной и насыщенной работы.

³ Ср. ту же функцию «непарадности» у Б. Пастернака: «Только там / Шла жизнь без помпы и парада».

⁴ См.: *Jakobson R. Puškin and His Sculptural Myth. The Hague; Paris, 1975.*

«Человек природы» в русской литературе XIX века и «цыганская тема» у Блока

¹ Статья написана совместно с Ю. М. Лотманом.

² *Померанцева Э. В.* Блок и фольклор // Русский фольклор. М., 1958. Т. 3; *Гроссман Л.* Блок и Пушкин // Собр. соч.: В 4-х т. М., 1928. Т. 4; *Гессен С.* Комментарии А. Блока к стихотворениям Пушкина // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии АН СССР. М.; Л., 1936; *Розанов И.* Александр Блок и Пушкин // Книга и пролетарская революция. 1936. № 7; *Бонди С.* Драматургия Пушкина и русская драматургия XIX в. // Пушкин — родоначальник новой русской литературы. М.; Л., 1941; *Томашевский Б.* Поэтическое наследие Пушкина (лирика и поэмы) // Там же; *Цейтлин А.* «Евгений Онегин» и русская литература // Там же; *Орлов В.* Александр Блок: Очерк творчества. М., 1956; *Голицына В.* Пушкин и Блок // Пушкинский сборник. Псков, 1962; *Шувалов С. В.* Блок и Лермонтов // О Блоке. М. 1929; *Максимов Д.* Лермонтов и Блок // Ленинград. 1941. № 13—14; *Жак Л.* Александр Блок о Лермонтове // Литературный Саратов. Саратов, 1946. Кн. 7; *Максимов Д.* Лермонтов и Блок // Максимов Д. Поэзия Лермонтова. Л. 1959; *Белый А.* Мастерство Гоголя. М.; Л. 1934; *Крук И.* Ал. Блок и Гоголь // Русская литература. 1961. № 1; *Орлов В. Н.* Александр Блок и Некрасов // Научный бюллетень ЛГУ. Л. 1947. № 16—17; *Левин Ю., Дикман М.* Пометки А. А. Блока на Собрании стихотворений Некрасова // Учен. зап. ЛГУ. Л., 1957. № 229. Вып. 30; *Мишц З. Г.* Ал. Блок и Л. Н. Толстой // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1962. Вып. 119 (см. указ. статью в наст. изд. — *Ред.*); *Благой Д. Д.* Александр Блок и Аполлон Григорьев // Благой Д. Д. Три века... М., 1933; *Розанов И.* Блок — редактор поэтов // О Блоке; *Асеев Н.* Работа над стихом. Л., 1929. В последних из перечисленных работ освещены некоторые аспекты «цыганской темы» в творчестве Блока; это позволяет нам несколько сузить рассматриваемый вопрос, опуская то, что уже привлекало внимание исследователей.

³ См.: *Герман А. В.* Библиография о цыганах. М. 1930; обширная, хотя и беспорядочно нагроможденная, литература приведена в кн.: *Штейнпресс Б.* К истории «цыганского пения» в России. М., 1934. Пользуемся случаем принести благодарность академику М. П. Алексееву, обратившему наше внимание на эту книгу.

⁴ См.: *Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина. 1799—1826 / Сост. М. А. Цявловский. 2-е изд., испр. и доп. Л., 1991. С. 63, 641.*

⁵ *Томашевский Б. В.* Пушкин. М.; Л., 1956. Кн. 1: (1813—1824). С. 33.

⁶ См. гл. «De la Sociabilité» в кн.: *De l'homme, de ses facultés intellectuelles et son éducation, ouvrage posthume de M. Helvétius. Liege, MDCCCLXXIV. T. 1. (Oeuvres complètes. T. 3). P. 160—179* (рус. пер.: *Гельвеций К. А.* О человеке, его умственных способностях и его воспитания. М., 1938).

⁷ *Радищев А. Н.* Полн. собр. соч.: В 3-х т. М.; Л., 1936. Т. 1. С. 187.

⁸ Там же. Т. 3. С. 11.

⁹ Руссо считал, что человек, «становясь существом общежительным, и вместе с тем рабом», «становится слабым, болезненным и приниженным, и спокойный, изнеживающий образ жизни надрывает в конце концов его силы и его мужество» (*Руссо Ж.-Ж.* О причинах неравенства / Под ред. и с предисл. С. Н. Южакова. СПб., 1907. С. 36).

¹⁰ *Радищев А. Н.* Полн. собр. соч. Т. 1. С. 314.

¹¹ Он писал: «Всего замечательнее то, что в Бессарабии и Молдавии крепостное состояние есть <?> только между сих смиренных приверженцев первобытной свободы» (9, 22).

- ¹² Руссо Ж.-Ж. О причинах неравенства. С. 62.
- ¹³ Там же. С. 75.
- ¹⁴ Ср. у Руссо: создание общества влечет «возникновение вредных и диких правил условной части» (Там же. С. 103).
- ¹⁵ Тредиаковский В. К. Стихотворения. Л., 1935. С. 205.
- ¹⁶ Державин Г. Р. Стихотворения. Л., 1933. С. 229.
- ¹⁷ Поэты 1790—1810-х годов. Л. 1971. С. 522.
- ¹⁸ Руссо Ж.-Ж. О причинах неравенства. С. 77.
- ¹⁹ Ср. стихи: «И от людей благоразумных... «Своим пенатам возвращенный... с «Евгением Онегиным». Есть совпадения и с другими поэмами Пушкина.
- ²⁰ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: [В 14-ти т. М.], 1937. Т. 2. С. 85.
- ²¹ Там же. С. 300.
- ²² О «двуплановости» художественного мышления просветителей см.: Лотман Ю. М. Пути развития русской просветительской прозы XVIII века // Проблемы русского Просвещения в литературе XVIII века. М.; Л., 1961.
- ²³ Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22-х т. М., 1982. Т. 11. С. 285—286.
- ²⁴ Там же. С. 283.
- ²⁵ Там же. С. 284.
- ²⁶ Ровинский Д. Русские народные картинки. СПб., 1881. Кн. 5. С. 246.
- ²⁷ Москвитин. 1854. № 14. Кн. 2. Отд. 4. С. 126.
- ²⁸ Письма П. В. Киреевского к Н. М. Языкову / Ред. вступ. статья и коммент. М. К. Азадовского / Труды Ин-та антропологии, этнографии и археологии. М.; Л., 1935. Т. 1. Вып. 4. С. 33.
- ²⁹ Языков Н. М. Собр. стихотворений. Л., 1948. С. 185.
- ³⁰ Аксаков К. С. Полн. собр. соч.: [В 3-х т.]. М., 1875. Т. 2. С. 53. Ср. истолкование этой цитаты в кн.: Азадовский М. К. История русской фольклористики. М., 1958. Т. 1. С. 383.
- ³¹ См.: Лотман Ю. М. Истоки «толстовского направления» в русской литературе 1830-х годов // Лотман Ю. М. Избр. статьи. В 3-х т. Таллин, 1993. Т. 3. С. 49—90.
- ³² Григорьев А. Избр. произведения. Л., 1959. С. 366.
- ³³ Отсюда же и то, что положительными героями этих и близких по художественной структуре произведений часто являются старики (Максим Буадзе в первой части рассказа «Мечь», хан в «Хане и его сыне» и т. д., Аким во «Власти тьмы» Л. Толстого или рассказы типа «Зерно с куриного яйца» и др.).
- ³⁴ В связи с этим возникает вопрос о правомерности применения к этим произведениям термина «романтический». По-видимому, здесь было бы вернее говорить о жанре условно-«символического» (от «символика», а не от «символизм»!) рассказа в рамках реализма: герои ранних произведений М. Горького всегда, так или иначе, порождены средой, определенным образом жизни, хотя сама эта среда подчас условно-героична. В этом смысле и яркая, красочная природа в «Макаре Чудре» и «Старухе Изергиль» — не параллель к ярким характерам героев, а скорее условие, предпосылка их появления. Даже композиционно, как и в реалистических произведениях XIX в. описание природы предшествует появлению героя.
- ³⁵ Ср. отношение к деньгам как «основание для сравнения» в «Челкаше» и других рассказах молодого Горького о бродягах. Рассказы о бродягах родственны «Макару Чудре» и «Старухе Изергиль» не только стилистической окраской, не только образами героической тональности, но и тем, что основа героического характера ищется в презрении к собственности, порожденном «не оседлым» (бродячим) образом жизни, в непривязанности к земле.
- ³⁶ Ср. также «Девушка и смерть».
- ³⁷ Радда и Лойко противостоят друг другу только в сюжете, но не в оценке их автором.

³⁸ На это стихотворение впервые обратил внимание Д. Д. Благой, сопоставивший его с «Цыганской венгеркой» Ап. Григорьева (см.: Благой Д. Александр Блок и Аполлон Григорьев // Об Александре Блоке. С. 142).

³⁹ Орлов В. Александр Блок. С. 63.

⁴⁰ Тимофеев Л. И. Александр Блок. М. 1957. С. 58.

⁴¹ Может быть (хотя для рассматриваемой эпохи и не очень характерен) и иной поворот темы, как будто бы противоположный описанному: сильная и яркая личность осуждается от имени «сверхличностного» народного начала (позднеромантическая поэзия, Ф. М. Достоевский). Но и здесь сохраняется неизменной сама антитеза и представление о родственности индивидуального и индивидуалистического начал в человеке.

⁴² Благой Д. Александр Блок и Аполлон Григорьев. С. 147. Там же интересно прослежены образы и мотивы, в которых «цыганское» и «русское» национальные начала сливаются: тройка, степь, «платок узорный» и т. д.

⁴³ Равным образом и красота героини — ее признак, особенно существенный для Блока, — не дает сама по себе оснований говорить о романтической традиции: красота здесь не противостоит ни понятию «безобразие действительности», ни понятию «безобразная серая масса». Контраст здесь совершенно иной: «красота вольной жизни народа — безобразие жизни узников современной „тюрьмы“».

⁴⁴ Медведев П. В лаборатории писателя. Л. 1960. С. 242.

⁴⁵ З. к., 183. В. Н. Орлов связал этот эпизод с сюжетной канвой стихотворения «Седое утро» (см.: III, 573).

⁴⁶ Можно сказать, конечно, что и любой герой любого романтического произведения объективно отражает какие-то черты человека эпохи, его внутреннего мира. Это бесспорно. Но в задание поэта-романтика входит нечто совершенно иное — создание образа, не «детерминированного» средой, эпохой, а противопоставленного им. Поэтическое мышление Блока «третьего тома» включает в себя представление о том, что и лирическое «я» автора, и другие образы цикла погружены в эпоху и определены ею. Блок 1910-х гг. не всегда рисует развернутую картину «среды» как первопринципы характера (хотя именно этот принцип лежит в основе и «Возмездия», и «Розы и Креста», и многих стихотворений «третьего тома»). Но «среда», эпоха постоянно присутствуют в художественном сознании Блока и отражаются в структуре его лирики: противоречия эпохи претворяются в контрасты характеров и взаимоотношений героев стихов.

⁴⁷ Толстой Л. Н. Собр. соч. Т. 11. С. 318.

⁴⁸ З. к., 236. Вопрос о конкретных линиях преемственности образов и тем Ап. Григорьева в поэзии А. Блока достаточно подробно рассмотрен в указанных выше работах Д. Д. Благого. В книге «Три века...» (с. 374—375) Д. Д. Благой обратил внимание на ранние (периода «Стихов о Прекрасной Даме») записи Блока об Аполлоне Григорьеве (см.: З. к., 28—30). Интересно, что среди выделенных А. Блоком стихотворений Ап. Григорьева нет того, которое в 1910-х гг. оказалось наиболее близким Блоку, — «Цыганской венгерки». Это не значит, однако, что она прошла в те годы совсем мимо Блока. В стихотворении «Крыльцо ее словно папёрть...» (7 ноября 1903 г.) находим явное заимствование из «Цыганской венгерки» — рифму: «похмельям — горьким весельем» (I, 299). Однако общий смысл этого стихотворения Ап. Григорьева был еще действительно чужд Блоку.

⁴⁹ Связь образов страстной любви с «земной струей» творчества Ап. Григорьева Блок чувствовал уже давно. В упомянутых ранних записях о Григорьеве Блок неоднократно подчеркивает его «язычество» и «анакреонтические влияния, почившие на нем» (З. к., 28—29).

⁵⁰ От цыганской и русской народной песни идет соприкосновение ритмики позднего Блока с народным тоническим стихом. Тоника «Распутий», развивавшая перво-

начально «высокую» традицию балладного дольника, постепенно, к циклу «Город», стала средством «прозаизации» стиха, ориентации на разговорную речь, разрушения условной гармонии «первого тома» («Последний день», «Обман»). Иной смысл имеют нарушения «классической» силлаботоники в лирике «третьего тома». Подвижность ударения в слове, которую Блок тонко подмечал в лирике XIX в., связывалась им с традицией цыганской песни: «У поэтов русских очень часто встречается в произношении *цыганское кокетство*. Поэтому мы всегда можем ошибиться в произношении: „с глазами *тёмно-голубыми*, с *темно-кудрявой* головой“ (у Баратынского). Обо многие такие совершенно не школьные, но первоклассные подробности разбиваются наши научные предположения» (З. к., 176). Точнее говоря, такое произношение, как «йссиня», «зелёным», «в за́быть», «спаленá моя степь, трава (собственно: тра́ва) свáлена», «кля́лись» и т. д. и т. п., связано с той традицией, которая свойственна и русской народной, и цыганской песне. (Ср. невозможное в литературном языке, но органичное в народной песне: «По зелёным, зелёным, зелёным лугам»).

С таким же разрушением канонов силлаботоники связано и введение дополнительных или исключение «необходимых» слогов в стопе, которое, однако, теперь не «прозаизирует», а «мелодизирует» стих, *включает текст в систему количественных, временных соразмерностей*, связанных с мелодией («Дух пряный марта был в лунном круге...» и т. п.).

⁵¹ Ср. «Невыразимое» Жуковского, «Silentium!» Тютчева, противопоставление Баратынским обычной речи «безотчетным» созданиям поэта:

Чуждо точного значенья
Для меня оно — символ
Чувств, которых выраженья
В языке я не нашел.

У Фета:

Как беден наш язык! Хочу и не могу —
Не передать того ни другу, ни врагу,
Что буйствует в груди прозрачную волною...

и т. д. и т. п.

⁵² В том значении этого термина, которое конкретизировано в статье Ю. М. Лотмана «Истоки „толстовского направления“ в русской литературе 1830-х годов» (в кн.: *Лотман Ю. М.* Избр. статьи. Т. 3. С. 49—90).

К генезису комического у Блока

¹ Из первых работ см., главным образом: *Иванов Вяч.* Александр Блок. «Стихи о Прекрасной Даме» (рец.) // *Весы*. 1904. № 11; *Белый А.* Апокалипсис в русской поэзии // *Весы*. 1905. № 4; *Гофман М.* Творчество Александра Блока // *Лебедь*. 1909. № 1; *Пяст Вл.* Стихи о Прекрасной Даме // *Аполлон*. 1911. № 8; *он же*. О первом томе Блока // *Об Александре Блоке*. Пб., 1929; *Слонимский А.* Блок и Соловьев // Там же; *Перцов П.* Ранний Блок. М., 1922; *Соловьев С.* Воспоминания об Александре Блоке // *Письма Александра Блока*. Л. 1925. После длительного перерыва вопрос этот, примерно в последние 15 лет, вновь стал привлекать внимание исследователей. Он рассматривался в ряде общих работ: *Орлов Вл.* Александр Блок: Очерк творчества. М. 1956; *Тимофеев Л. И.* Александр Блок. М. 1967; *Венгров Н.* Путь Александра Блока. М., 1963; *Долгополов Л. К.* Поэмы Блока и русская поэма конца XIX — начала XX века. М.; Л., 1964; *Громов П.* Александр Блок. Его предшественники и современники. М.; Л. 1966; *Соловьев Б.* Поэт и его подвиг. М., 1968; *Майбиш-Веров И.* Русский символизм и путь Александра Блока. Куйбышев, 1969; см. также: *Максимов Д. Е.* Материалы из библиотеки Александра Блока (к вопросу об Ал. Блоке и Вл. Соловьеве) //

Учен. зап. ЛГПИ. Т. 184, факультет языка и литературы. Вып. 6. Л. 1958; Минц З. Г. Поэтический идеал молодого Блока // Блоковский сборник. [1], Тарту, 1964 — полностью посвященные интересующей нас теме.

² Исключением, кажется, является крайне любопытное, но, к сожалению, беглое замечание В. Шкловского: «Стихи Александра Блока в своем происхождении связаны <...> и с шуточными стихами Владимира Соловьева <...> „Незнакомка“ — юмористическое стихотворение с бытовыми подробностями <...> Мне кажется, что и послана „Незнакомка“ была сперва в юмористический журнал» (Шкловский В. Сюжет в стихах (В. Маяковский и Б. Пастернак) // Поэтический сборник. М. 1934. С. 170).

³ Ср.: «Много писалось о смехе Вл. Соловьева. Некоторые находили в этом смехе что-то истерическое, жуткое, надорванное. Это неверно. Смех В. Соловьева был или здоровый оптимистический хохот неистового младенца, или мефистофельский смешок хе-хе, или то и другое вместе» (Соловьев С. Биография Владимира Сергеевича Соловьева // Соловьев В. Стихотворения. Изд. 7-е / Под ред. и с предисл. С. Соловьева. М., 1921. С. 51) — или: «В живом, настоящем Блоке было много светлого юмора и самой непосредственной, детской веселости», «юмор Блока приобретает после 30 лет более глубокий и менее добродушный характер. Он часто переходит в сарказм», «детская веселость и шаловливость <...> все реже возвращались к поэту» (Бекетова М. Веселость и юмор Блока // О Блоке. М., 1929. С. 7, 18, 19 и др.).

⁴ Тынянов Ю. Блок и Гейне // Об Александре Блоке; Книпович Е. Ф. Блок и Гейне // О Блоке; Лаврецкий А. Гейне в России // Лит. энциклопедия. Т. 2. М., 1929; Лежнев И. Два поэта. М., 1934.

⁵ См.: Соловьев В. Стихотворения. С. 243.

⁶ Таково, прежде всего, четырехтомное собрание «Писем Владимира Сергеевича Соловьева» (под ред. Э. Л. Радлова. СПб., т. I—IV (т. I — 1908, т. II — 1909, т. III — 1911, т. IV — Пб., 1923), а также кн.: М. М. Стасюлевич и его современники в их переписке (под ред. М. К. Лемке), т. V. СПб., 1913 — и некоторые другие.

⁷ Перцов П. Литературные воспоминания. 1890—1902. М.; Л. 1933. С. 142.

⁸ «Толстому нравятся комические стихи Соловьева» — Дневник В. Ф. Лазурского // Лит. наследство. М., 1939. Т. 38. С. 498.

⁹ Письма Александра Блока. С. 46—47.

¹⁰ Ср.: «Если Вам будет нужна впоследствии помощь, пожалуйста, знайте, что для меня это великая честь <...> как в отношении помощи Вам, так и в отношении соби- рания самих стихов» (VIII, 49).

¹¹ Так, например, полностью примыкающее по содержанию и стилю к этой группе стихотворение «Резигнация мудрого» было послано Соловьевым его другу Д. Н. Цертелеву 1 июля 1879 г. с припиской: «Несмотря на печальные обстоятель- ства (болезнь отца. — З. М.), произвожу разный стихотворный вздор, вроде следующе- го» (Письма Владимира Сергеевича Соловьева / Под ред. Э. Л. Радлова. Т. 2. СПб., 1909. С. 248).

¹² Письма Владимира Сергеевича Соловьева. Т. 2. С. 40. Отметим, что контекст, по-видимому, подразумевает знакомство сестры с «шутовскими стихами», т. е. факт их более раннего, чем поездка в 1886 г. в Петербург, написания.

¹³ См.: Соловьев С. Биография Владимира Сергеевича Соловьева // Соловьев В. С. Стихотворения. С. 12 и др.

¹⁴ Ср.: Лотман Ю. М. Из наблюдений над структурными принципами раннего творчества Гоголя // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 251. 1970.

¹⁵ Правда, очень часто мы сталкиваемся и с другим явлением: скептическому взгляду художника весь мир представляется объектом иронии; «высокое», разумное отрицается как несуществующее или недоступное отображению. В этом случае, однако, романти- ческая ирония также имеет своего «антипода» (чаще всего в творчестве других писа- телей, предшествующих или современных): она становится пародией (как в узком, так

и в широком, тыняновском понимании термина) на разного рода «серьезные» произведения искусства, направления и стили.

¹⁶ См.: *Величко В. Л.* Владимир Соловьев. Жизнь и творения. СПб., 1902. С. 14—15; *Дукьянов С. М.* О Владимире Сергеевиче Соловьеве в его молодые годы. Материалы к биографии. СПб., 1916. Кн. 1. С. 128—137 и др.; *Лопатин Л. М.* Философское мирозерцание В. С. Соловьева // *Лопатин Л. М.* Философские характеристики и речи. М., 1911. С. 123—126. Сводку воспоминаний о Вл. Соловьеве этого периода и рассмотрение системы его юношеских воззрений см. в моей статье «Владимир Соловьев — поэт».

¹⁷ В другом варианте (Письма Владимира Сергеевича Соловьева. Т. 2. С. 367) стихотворение названо «Таинственный посетитель». Это тоже пародия (ср. название подглавки в «Братьях Карамазовых», кн. 6, гл. I).

¹⁸ Резкая несхожесть метра с обоими «Пророками», написанными четырехстопным ямбом с чередованием мужских и женских клаузул, и сравнительная редкость метрического рисунка соловьевского стиха (четырёхстопный хорей с перекрестным чередованием дактилических и мужских клаузул) дают возможность более или менее точно определить и пародируемые (на уровне метрики) тексты.

¹⁹ См.: *Максимов Д. Е.* Лермонтов и Блок // *Максимов Д. Е.* Поэзия Лермонтова. Л., 1959. С. 254.

²⁰ Вл. Соловьев считал даже жанр «автопародии» собственным изобретением. В письме к М. М. Стасюлевичу при посылке стихотворения «Воскресшему» («Лучей блестящих полк за полком...») и пародии на него («Нескладных виршей полк за полком...») он писал: «Прилагаю и еще стихотворение, но чтобы Вы видели мое объективное отношение к произведениям моей музыки, вот Вам пародия, сейчас мною сочиненная на то первое <...> ею открывается в истории литературы небывалый гегге «самопародий» <...> теперь, по крайней мере, я не боюсь никаких пародий и ручаюсь — будьте свидетелем, — что я первый себя обругал и пародировал» (М. М. Стасюлевич и его современники. Т. V 1913. С. 391—392).

²¹ Одно из первых стихотворений этого типа — по-видимому, «Таинственный пономарь». По свидетельству С. Соловьева, «в лице „Таинственного пономаря“, удостоенного любви знатной графини Юлии, нетрудно различить иронически нарисованный образ автора „Истории теократии“» (*Соловьев С.* Биография Владимира Сергеевича Соловьева // *Соловьев В.* Стихотворения. С. 20).

²² *Величко В. Л.* Владимир Соловьев. С. 173—174. Ср. известное высказывание А. Г. Достоевской о том, что Вл. Соловьев был прототипом не Алеши, как считали некоторые современники, а Ивана Карамазова.

²³ *Амфитеатров А.* Литературный альбом. СПб., 1904. С. 256—257.

²⁴ Этот «Ответ Микель Анджело» на эпиграмму Дж. Б. Строщи «На статую „Ночь“ Микель Анджело», привлечший и внимание Ф. Тютчева, Соловьев сам оценил как «хотя и старый, но не лишенный современности» (М. М. Стасюлевич и его современники... Т. V С. 347).

²⁵ О статье в «Голосе Москвы», которой навеяна эпиграмма, см.: *Соловьев Вл.* Письма. Т. IV Пб., 1923. С. 104.

²⁶ См.: М. М. Стасюлевич и его современники... Т. V. С. 397.

²⁷ Цит. по: Там же.

²⁸ См.: *Лернер Н.* Стихи об Александре III Владимира Соловьева // *Звенья*. Т. VI. М.; Л., 1936. С. 804—806.

²⁹ М. М. Стасюлевич и его современники... Т. V. С. 383. Печатный текст содержит опечатки, исправленные нами по рукописи (ИРЛИ, ф. Стасюлевича).

³⁰ Там же. С. 362.

³¹ Русская эпиграмма (XVIII—XIX вв.). Л., 1958. С. 261.

³² Князь Мещерский называл «Большой газетой» газету «Гражданин».

³³ *Амфитеатров А.* Литературный альбом. С. 261.

³⁴ М. М. Стасюлевич и его современники... Т. V. С. 397.

³⁵ Там же. С. 383.

³⁶ *Соловьев В. С.* Собр. соч. [М.], 1912. Т. 5. С. 389.

³⁷ Там же. С. 395.

³⁸ Там же. С. 389.

³⁹ М. М. Стасюлевич и его современники... Т. V. С. 335. Опущенное цензурой «повешены» восстанавливается по рукописи (ИРЛИ, ф. Стасюлевича).

⁴⁰ «Двойная луна» — пародия на знаменитые строки из стихотворения В. Брюсова «Творчество»: «Всходит месяц обнаженный / При лазоревой луне».

⁴¹ См. его стихотворения «Метемпсихоза», «По поводу стихов Майкова „У гробницы Грозного“ и стихов Фофанова на могиле Майкова», статьи «Русские символисты», «Особое чествование Пушкина» и др.

⁴² Ср., например, весьма положительное отношение Вл. Соловьева к единственному известному ему собственно символическому произведению — сборнику стихотворений Вяч. Иванова «Кормчие звезды» (*Альтман М. С.* Из бесед с поэтом Вячеславом Ивановым // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 209. 1968. С. 317—318).

⁴³ Излагаем сюжет и анализируем лишь III акт пьесы, написанный Соловьевым.

⁴⁴ См.: *Голосовкер Я. Э.* Достоевский и Кант. М. 1963.

⁴⁵ Ср., например: «Французская революция <...> утвердившая в принципе демократию, на самом деле произвела только плутократию. Народ управляет собой только де жуэ. De facto же верховная власть принадлежит ничтожной его части — богатой буржуазии, капиталистам <...> Огромное большинство рабочего народа <...> при всей своей отвлеченной свободе и равноправности, в действительности превращается в порабощенный класс пролетариев, в котором равенство есть равенство нищеты, а свобода очень часто является как свобода умереть с голоду» (*Соловьев В. С.* Собр. соч. Т. 3. С. 4, 5).

⁴⁶ *Достоевский Ф. М.* Собр. соч.: В 10-ти т. М. 1958. Т. 10. С. 165 и др.

⁴⁷ Впервые опубликована в художественно-литературном сборнике «На память» (М., 1893).

⁴⁸ *Соловьев С.* Биография Владимира Сергеевича Соловьева // *Соловьев Вл.* Стихотворения. С. 20—21.

⁴⁹ См.: *Аполлонская И. (Стравинская).* Христианский театр. СПб., 1914. С. 55—81.

⁵⁰ ЦГАЛИ, ф. В. С. Соловьева (446). Ниже все ссылки на 1-ю редакцию даются по этому архиву.

⁵¹ Иногда сокращения носят и иной характер. Так, убрано восклицание Китовраса:

Как, и в Четвертом измерении
Есть тоже Третье отделение?!

⁵² Чаще всего Соловьев включает в «Белую лилию» неизменный и полный текст собственных стихотворений. Но есть и другие случаи. Например, монолог Мортимира «Приятно пахнут эти розы...» — это стихотворение «Отрывок» («Зачем тебе любовь и ласки...») с измененными стихами I и 3.

⁵³ Здесь, по существу, должно было явно выразиться то противопоставление двух миров, которое подразумевалось во всех «нововременских» шуточных стихотворениях Соловьева.

⁵⁴ *Бекетова М. А.* Александр Блок. Л. 1930. С. 54—56.

⁵⁵ Ср. указание комментатора I-го тома В. Н. Орлова на связь с басней «Читательница и анютины глазки», по-видимому в результате опечатки попавшее в примечание к стихотворению «Пойдем купить нарядов и подарков...» (I, 689).

⁵⁶ Указано в комментарии В. Н. Орлова (I, 690).

⁵⁷ Письма Александра Блока. С. 54.

⁵⁸ *Величко В. Л.* Владимир Соловьев. С. 175—176.

⁵⁹ См. об этом: *Минц З. Г.* Поэтический идеал молодого Блока // Блоковский сборник. [1].

⁶⁰ См. упоминавшуюся выше статью «Поэтический идеал молодого Блока».

⁶¹ Исключение составляют несколько ранних (не позже 1900 г.) стихотворений, где, в традиции постромантических штампов, лирический герой рисуется как исполненный «высокой» тоски, а противопоставленная ему «толпа» — как «низменно» веселящаяся:

Один ты осужден страдать,
Тебя осмеивать — другие! (I, 401)

Глумитесь над моей тоской.
Мой мир переживает, я знаю,
Меня и страшный смех людской (I, 346).

Разновидностью этой темы будет образ лирического «я», маской которого является «смех», а сущностью — «страдание»:

Накинь личину! Смейся! Пой!
Ты, сердце, можешь разорваться! (I, 428) —

ср. стихотворение «Я опять на подмостках...» — I, 434 — с характерным эпиграфом из либретто «Паяцев».

Все эти, в достаточной мере трафаретные, образы для «Стихов о Прекрасной Даме» уже не характерны, хотя некоторые из них (Паяц) затем возрождаются на новой основе.

⁶² О семантике «ожелтого» цвета как «протиестественного», «инфернального» см.: *Минц З. Г.* Частотный словарь «Стихов о Прекрасной Даме» А. Блока и некоторые замечания о структуре цикла // *Минц З. Г.* Поэтика Александра Блока. СПб, 1999.

⁶³ Чисто «шуточные» стихотворения теперь носят еще более «домашний», интимный характер и к тому же отходят от соловьевско-прутковских традиций.

⁶⁴ Возможно предположить еще одно — в духе более поздней лирики — решение: «Незнакомка» — героиня вполне земная и тем не менее прекрасная и «высокая».

⁶⁵ *Медведев П.* Драмы и поэмы Александра Блока. Л. 1928. С. 13.

⁶⁶ Необходимо гораздо более детализованно, чем это делалось до сих пор, рассмотреть связь «Балаганчика» с немецким романтизмом (в частности, с «Принцессой Брамбиллой» Э.-Т.-А. Гофмана).

⁶⁷ Ср. элемент «автопародии»: «Она веселой невестой была...» (II 63) — «Она картонной невестой была» (IV, 21).

⁶⁸ См.: *Громов П.* Герой и время. Л. 1961. С. 445 и сл.

⁶⁹ См.: *Жирмунский В. М.* Драма Александра Блока «Роза и Крест». Л. 1964. С. 78.

⁷⁰ Следует напомнить, что так строился и образ Поэта в «Незнакомке».

⁷¹ Комментаторы VI тома Собрания сочинений Ал. Блока Д. Е. Максимов и Г. А. Шабельская справедливо указывают на то, что образ «звонкого» смеха взят из стихотворения Вл. Соловьева «Посвящение к неизданной комедии» (см. V, 747).

⁷² Правда, не следует забывать, что «Нечаянная радость» — цитата из Евангелия, несущая с собой и груз соответствующих ассоциаций.

⁷³ См.: *Блок А.* Стихотворения. Поэмы. Театр. Л. 1936. С. 564.

⁷⁴ Следует, однако, учесть присутствие в цикле отдельных реминисценций из Соловьева — автора «шуточных» стихотворений. Например:

Он душу потерял,
Не говоря о теле... (М. М. Стасюлевич и его современники... С. 368)

Блок:

Когда невзначай в воскресенье
Он душу свою потерял... (III, 49)

Характерно вместе с тем решительное функциональное переосмысление цитаты.

У истоков блоковского театра

- ¹ Александр Блок в воспоминаниях современников. М., 1980. Т. 1. С. 131.
- ² Там же. С. 506.
- ³ ГЛМ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 32. Л. 1—9. Текст записан в тетради (на задней странице обложки значится: «Издание Саратовского губисполкома»), чернилами, на обеих сторонах листов. Фиолетовыми чернилами (другой рукой?) внесена правка на л. 1 и 3.
- ⁴ Александр Блок в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 132.
- ⁵ Порядок следования имен авторов указан пометой фиолетовыми чернилами.
- ⁶ Цифры проставлены фиолетовыми чернилами.
- ⁷ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М.; Л., 1937. Т. 1. С. 234.
- ⁸ См.: Бекетова М. А. Александр Блок. Биографический очерк. Л. 1930. С. 53—54.
- ⁹ Александр Блок в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 132.
- ¹⁰ Бекетова М. А. Александр Блок. С. 58.
- ¹¹ Там же. С. 50.
- ¹² Мемуаристка считала, что перевод был сделан самим Блоком. Текст его неизвестен, и В. Н. Орлов полагает, что Блок подарил кузине списанный им чужой перевод (Александр Блок в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 500).
- ¹³ В шуточных пьесах Блока 1901 г. он характеризует себя как «третьекурсового почитателя Кузьмы» (I, 547).
- ¹⁴ Тема «Блок и Козьма Прутков» детально не исследовалась. Некоторые замечания к ней есть в моей статье «К генезису комического у Блока (Вл. Соловьев и А. Блок)» (см. в наст. изд. — *Ред.*). Между тем рассмотрение роли для Блока «поэтики нонсенса» могло бы открыть в его творчестве новые и существенные смыслы. Приведем лишь один пример. Появление на сцене пошляка Автора в «Балаганчике» — реминисценция сцены появления Автора в конце пьесы Козьмы Пруткова «Фантазия». Оно не может быть поэтому осмыслено только как выпад против мешанской («позитивистской») пошлости — это «прутковский», романтико-иронический мотив мировой бессмыслицы.
- ¹⁵ Прутков К. Драматические произведения. М., 1974. С. 45, 121. Ср. также концовку пьесы «Черепослов, сиречь френолог» (с. 84).
- ¹⁶ См.: Соловьев В. Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974. С. 250.
- ¹⁷ Художественно-литературный сборник «На память» (М. 1893).
- ¹⁸ Сочетание этих столь разнородных ориентаций не так уж уникально. Так, кружок «шекспиристов» в Москве в 1870-х гг. создавал и ставил комические пьесы, в частности пародирующие эпигонскую литературу и драму («Альсим»).
- ¹⁹ Александр Блок в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 506, 507.
- ²⁰ Там же. С. 144—145.
- ²¹ Ср. тему холодности Оканеи к ее поклонникам, которая также могла восприниматься Блоком как близкая жизненным коллизиям отношений поэта и его будущей невесты.
- ²² Стихия таких «капустников» оказалась жизненно важной для выработки творческого метода Вс. Мейерхольда.
- ²³ Александр Блок в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 506, 507.

Блок и русский символизм

- ¹ См.: Орлов Вл. Александр Блок. Очерк творчества. М. 1956; Тимофеев Л. И. Творчество Александра Блока. М., 1963; Венгров Н. Путь Александра Блока. М., 1963; Соловьев В. Поэт и его подвиг. Творческий путь Александра Блока. М. 1965; Турков А. М. Александр Блок. М., 1969; Горелов А. Е. Гроза над соловьиным садом. Александр Блок. Л., 1970; Долгополов Л. К. Александр Блок. Личность и творчество. Л.,

1978; и др. См. также главы о Блоке, написанные Б. В. Михайловским и Е. Б. Тагером в книге «Русская литература конца XIX — начала XX в.» (М. 1971 и 1972).

Как специальный предмет исследования тема «Блок и русский символизм» выделена в монографиях: *Гинзбург Л. Я.* О лирике. Л. 1964; *Громов П. А.* Блок. Его предшественники и современники. М.; Л., 1965; *Машбиц-Веров И.* Русский символизм и путь Александра Блока. Куйбышев, 1969; *Максимов Д. Е.* Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1975 (особенно в главе «Критическая проза Блока»); а также, в связи с проблемой блоковского театра, в кн.: *Родина Т. А.* Блок и русский театр начала XX века. М. 1972; *Федоров А. В.* Театр А. Блока и драматургия его времени. Л. 1974; и в связи с изучением его поэм: *Долгополов Л. К.* Поэмы Блока и русская поэма конца XIX — начала XX века. М.; Л. 1964.

Ср. также отдельные работы, посвященные связям Блока с современниками (*Орлов Вл.* История одной дружбы-вражды // Орлов Вл. Пути и судьбы. М.; Л., 1963; а также отдельные главы в кн.: *Орлов Вл.* Гамаюн. Жизнь Александра Блока. Л., 1978; *Миц З. Г.* О «Беседах с поэтом В. И. Ивановым» М. С. Альтмана // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 209, 1968; *Белькинд Е. Л.* Блок и Вячеслав Иванов // Блоковский сборник. 2. Тарту, 1972; *Тынянов Ю.* Архаисты и новаторы. Л., 1929; *Степанов Н.* Вступ. заметка // Блок А. Письма к В. Я. Брюсову // Литературный современник, 1936, № 9; *Пуришева К.* Библиотека Валерия Брюсова // Литературное наследство. Т. 27—28. М. 1937; *Максимов Д. Е.* Брюсов. Поэзия и позиция. Л. 1969; *Герасимов Ю. К.* Об окружении Александра Блока во время первой русской революции // Блоковский сборник. [1]. Тарту, 1964; *Шмаков Г. Г.* Блок и Кузмин // Блоковский сборник. 2; и др.).

² *Тимофеев Л. И.* Творчество Александра Блока. С. 17.

³ *Орлов Вл.* Сны и явь // Литературное наследство. Т. 89. М. 1978. С. 14.

⁴ Ср.: Творчество Блока всегда «оставалось романтическим, но романтичность в ходе творческого развития поэта становилась революционной» (*Тимофеев Л. И.* Творчество Александра Блока. С. 34). Мысль о «новом искусстве как видоизменении романтизма» охотно развивали сами символисты. Наиболее четко раскрыта она в работе: *Гофман М.* Романтизм, символизм и декадентство // Книга о русских поэтах последнего десятилетия / Под ред. М. Гофмана. СПб.; М., изд. М. О. Вольф, [1909].

В работе В. М. Жирмунского «Поэзия Блока» (Пг., 1921), как и в ряде его других исследований, символизм рассмотрен как исторически конкретный вариант более общего типологического понятия «романтизм». О романтическом характере миропонимания и поэзии Блока, главным образом в связи с влиянием немецкой литературы, см. также: *Kluge R. D.* Westeuropa und Rußland im Weltbild Aleksandr Bloks. München, 1967.

⁵ *Долгополов Л. К.* Поэмы Блока и русская поэма конца XIX — начала XX века. С. 73.

⁶ Как аксиома мысль о Блоке-символисте господствует в западноевропейской «блокистике». Ср.: *Bowra C. M.* The heritage of symbolism. London, 1943; *Sir Cecil Kisch.* Alexander Blok, prophet of revolution. A study of his life and work <...> London, 1960; *Lavrin J.* Aspects of Modernism, from Wilde to Pirandello. London, 1935; *Poggioli R.* The poets of Russia, 1890—1930. Cambridge, Mass., 1960; *Reeve F. D.* Aleksandr Blok. Between image and idea. New York; London, 1962; *Holthusen J.* Studien zur Asthetik und Poetik des russischen Symbolismus. Göttingen, 1957; *Guenther J. von.* Aleksandr Blok. Der Versuch einer Darstellung. München, 1943; *Poggioli R.* Studi su Blok: I versi della bellissima dama // Rivista di Litterature Slave, 1930, v. 5. № 1; *Laffitte S.* L'univers poetique d'Alexandre Blok. Paris, 1946; *Eadem.* Le symbolisme occidental et Alexandre Blok / Revue des Etude Slaves. Paris, 1957; и др.

⁷ См. примеч. 1.

⁸ См.: *Максимов Д. Е.* Идея пути в поэтическом сознании Ал. Блока // Максимов Д. Е. Поэзия и проза Ал. Блока.

⁹ См. примеч. 1, а также ряд работ: «Ал. Блок и Брюсов», «Ал. Блок и Вяч. Иванов», «Блок и Городецкий», «Ал. Блок и Пяст», «Блок и Ремизов» и др. (Литературное наследство. Т. 92. В 4-х кн. Кн. 1—2. Александр Блок. Новые материалы и исследования. М., 1980).

¹⁰ *Корецкая И. В.* О «солнечном» цикле Вячеслава Иванова // Известия АН СССР, отд. литературы и языка. 1978. Т. 37. № 1. С. 60.

¹¹ См.: *Максимов Д. Е.* Поэзия и проза Ал. Блока; *Михайловский Б. В.* Из истории русского символизма (1900-е годы) // Михайловский Б. В. Избр. статьи о литературе и искусстве. М. 1969; *Долгополов Л. К.* На рубеже веков. Л., 1977; и др.

¹² *Тимофеев Л. И.* Творчество Александра Блока. С. 11, 13.

¹³ *Михайловский Б. В.* Указ. соч. С. 389—390.

¹⁴ Эти представления о философских истоках «старшего» и «младшего» символизма достаточно четко декларированы в самом творчестве (Д. Мережковского, З. Гиппиус, Ф. Сологуба, В. Брюсова, с одной стороны; Блока, Андрея Белого и Вяч. Иванова — с другой), а также в полемике представителей «нового религиозного сознания» и символистов-«соловьевцев» против «декадентов».

¹⁵ В литературоведении связи эти рассмотрены в работах В. Асмуса (см.: *Асмус В.* Философия и эстетика русского символизма // Литературное наследство. Т. 27—28), а затем И. Машбиц-Верова (см. примеч. 1) и др., а также R. D. Kluge (см. примеч. 4), *Knigge A.* Die Lyrik Vl. Solov'evs und ihre Nachwirkung bei A. Belyi und A. Blook. Amsterdam, 1973; см. также: *Scando-slavica*, vol. XIII. Copenhagen, 1967.

¹⁶ См.: *Аверинцев С. С.* Вячеслав Иванов // Иванов В. Стихотворения и поэмы. Л. 1976; ср. указанные выше работы Д. Е. Максимова, Б. В. Михайловского и особенно детально R. D. Kluge (см. примеч. 4).

¹⁷ См.: *Смирнов И. П.* Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М. 1977.

¹⁸ Ср. анализ поэмы Н. Минского «Прометей» в кн.: *Лосев А. Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. М. 1976. С. 280—281.

¹⁹ См. в моей работе: О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Блоковский сборник. 3. Тарту, 1979.

²⁰ См.: *Аверинцев С. С.* Указ. соч. С. 14—22; *Дешарт О.* Введение // Иванов В. Собр. соч. Т. 1. Брюссель, 1971; *Tschöpl Carin.* Vjatceslav Ivanov. Dichtung und Dichtungstheorie. München, 1968.

²¹ См.: *Федоров А. В.* Поэтическое творчество Иннокентия Анненского // Анненский И. Стихотворения и трагедии. Л. 1959. С. 29—30.

²² См.: *Максимов Д.* Поэмы Валерия Брюсова. Л. 1940. С. 79—80, 82—83, 93 и др.; *Максимов Д.* Брюсов. Поэзия и позиция. С. 183—187; *Берков П. Н.* Проблемы истории мировой культуры в литературно-художественном и научном творчестве Валерия Брюсова // Брюсовские чтения 1962 года. Ереван, 1963; *Литвин Э. С.* Эволюция исторической прозы Брюсова // Русская литература, 1968, № 2; и др.

²³ *Хмельницкая Т. Ю.* Поэзия Андрея Белого // Андрей Белый. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1966. С. 19 и сл.

²⁴ *Иванов Вяч.* По звездам. Статьи и афоризмы. СПб., 1909. С. 19.

²⁵ *Минский Н.* Полн. собр. стихотворений. В 4-х т. Изд. 4-е. СПб., 1907. Т. 3. С. 34.

²⁶ *Мережковский Д. С.* Полн. собр. соч. Т. XXII. М. изд. И. Д. Сытина, 1914. С. 42. Ниже при ссылках на это издание указываем том и страницу.

²⁷ Там же. С. 132.

²⁸ *Сологуб Ф.* Стихотворения. Л., 1975. С. 87. Ниже при ссылках на это издание указываем страницу.

²⁹ *Брюсов В.* Собр. соч. В 7-ми т. Т. 1. М., 1973. С. 99. Ниже при ссылках на это издание указываем том и страницу.

- ³⁰ *Анненский Инн.* Стихотворения и трагедии. С. 115. Ниже при ссылках на это издание указываем страницу.
- ³¹ *Бальмонт К. Д.* Стихотворения. Л., 1969. С. 191. Ниже при ссылках на это издание указываем страницу.
- ³² *Бальмонт.* С. 232.
- ³³ Там же. С. 201.
- ³⁴ *Балтрушайтис Ю.* Земные ступени. Элегии, песни, поэмы. М., 1911. С. 68.
- ³⁵ *Иванов Вяч.* Прозрачность. М., 1904. С. 3.
- ³⁶ Там же. С. 29.
- ³⁷ *Иванов Вяч.* Кормчие звезды. Книга лирики. СПб., 1903.
- ³⁸ *Зиновьева-Аннибал Л.* Пламенники // *Иванов Вяч.* Прозрачность. С. 91.
- ³⁹ *Бальмонт.* С. 138.
- ⁴⁰ *Соловьев С.* Scurifragium. М., 1908. С. X.
- ⁴¹ *Анненский Инн.* С. 87.
- ⁴² Там же. С. 63.
- ⁴³ О мотиве «мигов» см.: *Машиц-Веров И.* Русский символизм и путь Александра Блока. С. 33—35. По всей видимости, символика «мигов» связана с кульминацией «Фауста», возможно в ее преломлениях у позднего Достоевского.
- ⁴⁴ *Брюсов.* Т. 1. С. 33.
- ⁴⁵ *Брюсов.* Т. 6. С. 89.
- ⁴⁶ *Бальмонт К. Д.* Поэзия как волшебство. М. 1922. С. 27.
- ⁴⁷ Письмо художника А. Б[енуа?] к Д. С. Мережковскому // Новый путь, 1903, февр. С. 157. Там же (с. 159—160) — «Ответ Д. С. Мережковского г. А. Б[енуа?]».
- ⁴⁸ *Розанов В.* Шестидесятые годы и утилитарная критика // Там же. С. 141.
- ⁴⁹ *Розанов В.* В своем углу. Замечательная статья // Там же. Май. С. 157.
- ⁵⁰ Там же.
- ⁵¹ *Андрей Белый.* О теургии // Там же. Сент. С. 100.
- ⁵² Там же. С. 102.
- ⁵³ Там же. С. 103.
- ⁵⁴ *Иванов Вяч.* По звездам. Статьи и афоризмы. С. 284. «Грубые покровы вещества» — перефразированная цитата из Вл. Соловьева («Три свидания»).
- ⁵⁵ *Брюсов.* Т. 1. С. 432.
- ⁵⁶ *Бальмонт.* С. 147—148.
- ⁵⁷ *Чулков Г.* О мистическом анархизме. СПб., 1906. С. 71. Не случайно разрыв с символизмом всегда сопровождался максимально выраженной критикой эстетизма и тяготел к таким крайностям «разрушения эстетики», как толстовство Л. Семенова или толстовские тяготения Блока (см.: *Сапогов В.* Лев Толстой и Леонид Семенов. (Об одном корреспонденте Л. Н. Толстого) // Учен. зап. Филологическая серия. Вып. 20. Кострома, 1970; а также: *Минц З. Г.* Л. Д. Семенов-Тянь-Шанский и его «Записки» // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 414 (Труды по рус. и слав. филол. XXVIII. Литературоведение), 1977; *Минц З. Г.* Ал. Блок и Л. Н. Толстой (см. в наст. изд. — *Ред.*).
- ⁵⁸ См.: *Кульбис С.* Валерий Брюсов и Спиноза // Сборник трудов СНО филологического факультета. Рус. филол. V. Тарту, 1977.
- ⁵⁹ Об импрессионизме как художественном методе «старших» символистов см.: *Михайловский Б. В.* Указ. соч. С. 425, 428, 433, 436 и др.
- ⁶⁰ *Розанов В.* В своем углу. Замечательная статья. С. 154 (Розанов перефразирует известную формулу Шеллинга).
- ⁶¹ Ср. название цикла Н. Минского «Просветь».
- ⁶² *Брюсов.* Т. 6. С. 92.
- ⁶³ Там же. С. 93.
- ⁶⁴ *Андрей Белый.* Символизм. Кн. статей. М., 1910. С. 70.

⁶⁵ Идеи, восходящие к раннему творчеству Д. С. Мережковского.

⁶⁶ *Мережковский*. Т. XVIII. С. 198.

⁶⁷ *Максимов Д. Е.* Поэзия и проза Александра Блока. С. 191.

⁶⁸ Вопрос о «преображении» мира искусством — один из самых изначальных для символизма и восходит к романтической традиции. Однако характерно, что в 1890-х гг. он решался по преимуществу «декадентами» (В. Брюсов, Ф. Сологуб и др.); предшественники же «соловьевства» (Д. С. Мережковский, З. Гиппиус, И. Коневской) ориентировались на «созерцательное» искусство (под влиянием спинозианских идей). Впрочем, «созерцать» можно было и «преображенный» в душе мир (А. Добролюбов. «*Natura naturans. Nature naturata*»). Резкий переход большинства символистов от «созерцательности» к «волеению» и «преображению мира» искусством происходит в годы возникновения предреволюционной ситуации. О связи критики «созерцательности» с символистским пафосом активности искусства см.: *Родина Т. М.* А. Блок и русский театр начала XX века. М., 1972. С. 114—120.

⁶⁹ *Андрей Белый*. Символизм. С. 446.

⁷⁰ Там же. С. 448.

⁷¹ *Соловьев В. С.* Собр. соч. СПб., [б. д.]. Т. III. С. 124.

⁷² Там же. С. 131.

⁷³ Там же. С. 135.

⁷⁴ *Соловьев Вл.* Стихотворения и шуточные пьесы. Л. 1974. С. 77.

⁷⁵ О мифах, созданных Ф. Сологубом — поэтом, см.: *Дикман М. И.* Поэтическое творчество Федора Сологуба // *Сологуб*. С. 27—30.

⁷⁶ См.: *Лавров А. В.* Мифотворчество «аргонавтов» // Миф, фольклор, литература. Л., 1978.

⁷⁷ Об использовании в «неомифологической» культуре сюжетов литературных произведений на функции «мифов» см.: *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа. М. 1976.

⁷⁸ См. в моей статье: О некоторых «неомифологических» текстах русского символизма // Блоковский сборник. 3.

⁷⁹ *Брюсов*. Т. I. С. 100.

⁸⁰ *Сологуб*. С. 176.

⁸¹ *Минский Н.* Полн. собр. стихотворений. Т. I. С. 184.

⁸² *Брюсов*. Т. I. С. 100.

⁸³ *Сологуб*. С. 176.

⁸⁴ *Добролюбов А. М.* Отодвигание смерти // Северные цветы на 1901 год. М., 1901. С. 75.

⁸⁵ *Гиппиус З. Н. (Мережковская)*. Новые люди. Рассказы. СПб. 1896. С. 219.

⁸⁶ Там же. С. 229.

⁸⁷ Ср. подчеркивание этой приметы в пародии Вл. Соловьева «Горизонты вертикальные...» (см.: *Соловьев Вл.* Стихотворения и шуточные пьесы. С. 164).

⁸⁸ Именно в Западной Европе видит И. Коневской тех «литераторов, которые за последнюю четверть века проявили такое могущественное кипение новых соков жизни» (*Коневской И.* Об отпевании новой русской поэзии... // Северные цветы на 1901 год. М., 1901. С. 180).

⁸⁹ Автобиография написана Блоком для «Русской литературы» под ред. С. А. Венгерова, и это тоже в какой-то мере определило место в ней «бекетовской темы» — темы русской демократической интеллигенции XIX в. В письмах к Блоку (см.: Блоковский сборник. 2. С. 334) С. А. Венгеров чрезвычайно высоко оценивает А. Н. Бекетова («удивительный был человек») и говорит о своих связях с ним. Блок, в свою очередь, пишет матери 14 декабря 1908 г. после доклада «Обожествление народа в литературе» («Россия и интеллигенция») об «очаровательном отношении <...> стариков из „Русского богатства“ (Н. Ф. Анненского, Г. К. Градовского, Венгерова и пр.). Они кормили

меня конфетами, аплодировали и относились как к любимому внуку» (VIII, 269). Рассказ Блока исполнен нежности к «дедам».

⁹⁰ Литературное наследство. Т. 89. С. 46.

⁹¹ Блоковский сборник. 2. С. 433.

⁹² Бекетова М. А. Александр Блок. Биографический очерк. 2-е изд. Л., 1930. С. 51—52.

⁹³ Ср. известный рассказ Блока в «Автобиографии» о том, как В. П. Острогорский, редактор «Мира Божьего» и друг Бекетовых, отчитал и «выпроводил <...> со свирепым добродушием» Блока, принесшего в журнал стихи не о политике (VII, 14).

⁹⁴ См.: Венгров Н. Путь Александра Блока. С. 44—50.

⁹⁵ См.: Шувалов С. В. Блок и Лермонтов // О Блоке. М., 1929; Жак Л. Александр Блок о Лермонтове // Литературный Саратов, 1946. Кн. 7; Дурьлин С. Врубель и Лермонтов // Литературное наследство. Т. 45—46; Максимов Д. Лермонтов и Блок // Максимов Д. Поэзия Лермонтова. М.; Л., 1964; Эйхенбаум Б. М. О поэзии. Л., 1969. С. 308—310; и др.

⁹⁶ См.: Гофман М. Александр Блок // Книга о русских поэтах последнего десятилетия. С. 308 и сл.; Цинговатов А. Пушкин в сознании Блока... // Пушкин. Сб. 1. М. 1924; Гроссман Л. Блок и Пушкин // От Пушкина до Блока. Этюды и портреты. М. 1926; Флоровский Г. Дом литераторов // Пушкин. Достоевский <Рец.> / Русская мысль (Прага), 1922, апр.; Лернер Н. Блок и Пушкин // Ленинградская правда, 1928, № 36, 11 февр. (лит. приложение); Голицына В. Н. Пушкин и Блок // Пушкинский сборник. Псков, 1962 (а также в наст. изд.: «Блок и Пушкин» — *Ред.*).

⁹⁷ См.: Сергеевский И. Стихотворения А. Фета // Литературное обозрение, 1937, 10 апр. С. 46; Кирпотин В. А. Полемический подтекст «Соловьинного сада» // Вопросы литературы, 1959, № 6; Громов П. А. А. Фет // Фет А. Стихотворения. М.; Л. 1963. С. 74, 88; он же. А. Блок. Его предшественники и современники. С. 18—32 и др.; Венгров Н. Путь Александра Блока. С. 50—68.

⁹⁸ Отдельные замечания к теме см.: Бекетова М. А. Александр Блок. С. 35, 36, 58, 79; она же. Александр Блок и его мать. М.; Л., 1925. С. 38; Венгров Н. Путь Александра Блока. С. 39—40 и сл.

⁹⁹ См.: Гудзий Н. Тютчев в поэтической культуре русского символизма // Известия АН СССР по русскому языку и словесности. 1930. Т. III. Кн. 22; Долгополов Л. К. Тютчев и Блок // Русская литература. 1967, № 2; Петрова И. В. Блок и Тютчев // Вопросы истории и теории литературы. Вып. IV. Челябинск, 1968; Долгополов Л. К. Проблемы личности и «вводорот истории» (Александр Блок и Тютчев) // Долгополов Л. К. На рубеже веков. Л. 1977.

¹⁰⁰ См.: Ассиар. Ап. Григорьев. Стихотворения... <Рец.> // Путь, 1918, № 1; Ашукин Н. А. А. Блок — редактор Ап. Григорьева // Московский понедельник, 1922, № 8; Благой Д. Д. Александр Блок и Аполлон Григорьев // О Блоке; Розанов Ив. Блок — редактор поэтов // Там же; Громов П. Указ. соч. С. 11, 67, 110—112 и др.

¹⁰¹ Громов П. А. Блок. Его предшественники и современники. С. 31—52 и др. (см. также в наст. изд.: «Блок и традиции русской демократической литературы» — *Ред.*).

¹⁰² См.: Брайнина Б. Я. Право на жизнь (1-я книга А. Блока) // О Блоке; Минц З. Г. Поэтический идеал молодого Блока // Блоковский сборник. [1].

¹⁰³ О роли этого цикла см.: Медведев П. Гамлет XX века // Жизнь искусства (газ.), 1922, № 31; Рыбникова М. А. Блок-Гамлет. М., 1923; Родина Т. М. Александр Блок и русский театр начала XX в. С. 92—122.

¹⁰⁴ См.: Письма А. А. Блока К. М. Садовской. Публ. Л. В. Жеравиной // Блоковский сборник. 2; Орлов В. Н. Гамаюн. С. 62—72.

¹⁰⁵ В дневнике М. А. Бекетовой записи о встречах Блока с С. В. Панченко постоянно соседствуют с отрицательными оценками Белого и С. Соловьева. Панченко и Белый для нее «антиподы» (ср. запись от 18 октября 1905 г.: «Оказывается, что С. В.

всем-таки понравился <...> Теперь хорошая минута, потому что Боря только что сильно проштрафился». Панченко защищает классическую музыку от сторонников «нового искусства» (запись от 30 декабря 1905 г.), говорит о политике, новой жизни и т. д. (запись от 30 ноября 1904 г.), критически относится к «Бориному бреду» (6 декабря 1905 г.), предсказывает отход «Сашуры» от декадентов (запись от 1 мая 1906 г.) и т. д.

¹⁰⁶ См.: Литературное наследство. Т. 89. С. 42, 128.

¹⁰⁷ Блок пишет матери 14—15 января 1904 г., рассказывая о встрече с Д. И. Менделеевым в Москве: «...отправились к Менделеевым. Очень мило — всего полторы пошлости (отец и сын)», приводя и пример этих «пошлостей» (см. VIII, 81, 82).

¹⁰⁸ Мережковский. Т. XVII. С. 214.

¹⁰⁹ Там же. С. 193.

¹¹⁰ Там же. С. 213—214.

¹¹¹ Там же. С. 212.

¹¹² Соловьев Вл. Стихотворения и шуточные пьесы. С. 77.

¹¹³ Там же. С. 93.

¹¹⁴ О двойственности отношения Вл. Соловьева к земле, земной природе, любви см.: Минц З. Г. Поэтический идеал молодого Блока // Блоковский сборник. [1]; Knigge A. Die Lyrik VI. Solov'evs und ihre Nachwirkung bei A. Bely und A. Blok; Минц З. Г. Владимир Соловьев — поэт // Соловьев Вл. Стихотворения и шуточные пьесы.

¹¹⁵ Мережковский. Т. XVII. С. 218.

¹¹⁶ Там же. С. 267.

¹¹⁷ Там же.

¹¹⁸ Ср. коммент. В. Н. Орлова (З. к., 521).

¹¹⁹ Конец цитаты — слова заупокойной молитвы.

¹²⁰ В сб. «Стихи о Прекрасной Даме» (1905) раздел под таким названием отсутствует. Цикл «Стихи о Прекрасной Даме» выделен А. Блоком при формировании «первого тома» «лирической трилогии» (М., 1911).

¹²¹ См.: Гумилев Н. Письма о русской поэзии. Пг., 1923. С. 155.

¹²² См. об этом: Тагер Е. Б. <Раздел о Блоке> // Русская литература конца XIX — начала XX в. (1908—1917). М. 1972. С. 215 и сл.

¹²³ См.: Литературное наследство. Т. 89. С. 35—36.

¹²⁴ См.: Минц З. Г. Поэма Ал. Блока «Ее прибытие» и революция 1905 г. Минц З. Г. Поэтика Александра Блока. СПб., 1999. С. 429—443 (Ред.).

¹²⁵ См.: Максимов Д. Е. Поэзия и проза Ал. Блока. С. 49, 59 и др.

¹²⁶ Ср.: Ленчик Л. Е. Символика сюжетно-образных связей в драме А. Блока «Король на площади» // Блоковский сборник. 2. С. 216—217.

¹²⁷ См. в наст. изд.: «Переписка [Блока] с В. Я. Брюсовым» (Ред.).

¹²⁸ См.: Максимов Д. Е. А. Блок и революция 1905 года // Революция 1905 года и русская литература. М.; Л. 1956.

¹²⁹ Разбор этого стихотворения см.: Громов П. Ал. Блок. Его предшественники и современники. С. 152—154.

¹³⁰ См.: Чуковский К. Горький во «Всемирной» // Горький. Сборник статей и воспоминаний. М.; Л. 1928; Эйхенбаум Б. Мой современник. Л. 1929; Малкина Е. Александр Блок о Максиме Горьком // Звезда, 1937, № 6; Сергеевский И. Горький и Блок // Литературный критик, 1938, № 1; Касторский С. Статьи о Горьком. Л., 1953; Максимов Д. Из архивных материалов об А. Блоке. 1. К вопросу об А. Блоке и М. Горьком // Учен. зап. Ленинградского гос. пед. ин-та. Т. XVIII. Факультет рус. яз. и лит. Вып. 5. 1956; Тарасенков С. М. А. Блок и М. Горький // Учен. зап. Краснодарского гос. пед. ин-та. Вып. XVIII. Филол., 1956; Венгров Н. А. А. Блок и М. Горький // Горьковские чтения. 1953—1957. М. 1959; Нильсон Н. О. Стриндберг, Горький и Блок // Scandoslavica, vol. IV Copenhagen, 1958; а также: Максимов Д. Поэзия и проза Ал. Блока. С. 428—431, 518—525.

- ¹³¹ Об обращении Блока к творчеству Гоголя см.: *Андрей Белый*. Мастерство Гоголя. М., 1934 (гл. «Гоголь и Блок»); *Крук И. Т.* Блок и Гоголь // *Русская литература*, 1961, № 1; см. также в наст. изд.: «Блок и Гоголь».
- ¹³² См. в наст. изд.: «Блок и Л. Н. Толстой» (*Ред.*).
- ¹³³ По теме «Блок и Достоевский» см.: *Соловьев Б. И.* Блок и Достоевский // *Достоевский и русские писатели*. М., 1971; также в наст. изд.: «Блок и Достоевский».
- ¹³⁴ *Брюсов*. Т. 1. С. 100.
- ¹³⁵ *Соловьев Вл.* Стихотворения и шуточные пьесы. С. 96.
- ¹³⁶ «Два пути добра» — название одной из статей Н. Минского.
- ¹³⁷ *Брюсов*. Т. 1. С. 355.
- ¹³⁸ «Две нити вместе свиты» — строка из стихотворения З. Гиппиус «Электричество».
- ¹³⁹ Намек на альманахи «Цветник Ор», издававшиеся в Петербурге Вяч. Ивановым.
- ¹⁴⁰ *Андрей Белый*. О критических перлах // *Раннее утро*. 1907. 5 дек. Столь же резко критиковали Блока Мережковский, З. Гиппиус, Д. Философов (см. в наст. изд.: «Блок и полемике с Мережковскими» — *Ред.*).
- ¹⁴¹ Внешне этот перелом был спровоцирован смертью новорожденного сына П. Д. Блок, усыновленного поэтом.
- ¹⁴² *Мережковский Д.* Балаган и трагедия // *Русское слово*. 1910. 14 сент. С. 3.
- ¹⁴³ *Максимов Д.* Поэзия и проза Александра Блока. С. 416.
- ¹⁴⁴ Там же. С. 421.
- ¹⁴⁵ *Бальмонт*. С. 169.
- ¹⁴⁶ В философии и творчестве Вл. Соловьева, однако, тоже есть тема утверждения человека (см.: *Миц З. Г.* Владимир Соловьев — поэт // *Соловьев Вл.* Стихотворения и шуточные пьесы).
- ¹⁴⁷ См.: *Жирмунский В. М.* Драма Александра Блока «Роза и Крест». Литературные источники. Л. 1964.
- ¹⁴⁸ Попытки такого рода предпринимались и другими символистами, однако в основном речь может идти о поэтических декларациях, а не об их творческом воплощении. Ср.: *Бальмонт К. Д.* Полн. собр. стихов. Т. I. 1908. С. 5.
- ¹⁴⁹ Имеется в виду опера П. И. Чайковского (скорее всего — в постановке Театра музыкальной драмы).
- ¹⁵⁰ О концепции «возмездия» см.: *Максимов Д. Е.* Поэзия и проза Ал. Блока; а также статью Е. Б. Тагера (Литературное наследство. Т. 92. Кн. 1).
- ¹⁵¹ См.: *Антон Крайний* [Гиппиус]. Люди и нелюди. Литературный фельетон // *Новые ведомости* (веч. вып.). 1918. 10 апр. (28 марта).
- ¹⁵² См.: *Антон Крайний* [Гиппиус]. Неприличия // *Современное слово*. 1918. 16 (3) июня.
- ¹⁵³ Это стихотворение было надписано З. Гиппиус на первой странице подаренного Блоку экземпляра сб. «Последние стихи» (1918): *Гиппиус З.* Живые лица. Прага, 1925. С. 65. Там же (с. 60—61) см. рассказ о телефонном разговоре с Блоком в 1918 г., в котором поэт выражал симпатии к большевикам.
- ¹⁵⁴ Там же.
- ¹⁵⁵ ЦГАЛИ. Ф. 55. Оп. 2. Ед. хр. 26. Л. 93.
- ¹⁵⁶ См. примеч. 75.
- ¹⁵⁷ «Бейлис и поход на Розанова в Религиозно-философском обществе» (VII, 422).
- ¹⁵⁸ См. в наст. изд.: «Переписка [Блока] с Вл. Пястом» (*Ред.*).
- ¹⁵⁹ См.: *Чулков Г.* Красный призрак // *Народоправство*. 1918. № 23—24.
- ¹⁶⁰ См.: *Пришвин М.* Большевик из «Балаганчика» // *Воля России*. 1918. 16 февр.
- ¹⁶¹ См.: *Чертков Л. В. А.* Зоргенфрей — спутник Блока // *Русская филология*. II сборник научных студенческих работ. Тарту, 1967; А. А. Блок. Письма к В. А. Зоргенфрею / Публ. С. С. Гречишкина и А. В. Лаврова // *Русская литература*. 1979. № 4.

- ¹⁶² См.: Блок А. А. Письма к Конст. Эрбергу (К. А. Сюннербергу) / Публ. С. С. Гре-
чишкина и А. В. Лаврова // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома. 1977.
Л., 1979. Интересная тема «Ал. Блок и Р. В. Иванов-Разумник» еще ждет исследователя.
- ¹⁶³ См.: Максимов Д. Александр Блок и Евгений Иванов // Блоковский сборник. [1].
- ¹⁶⁴ См.: Павлович Н. А. Воспоминания об Александре Блоке // Там же. С. 464—465.
- ¹⁶⁵ Чуковский К. Книга об Александре Блоке. Пб., 1922.
- ¹⁶⁶ Донгаров Р. Б. Блок — редактор Бальмонта // Блоковский сборник. 2. С. 417—
418.
- ¹⁶⁷ См.: Там же.
- ¹⁶⁸ См.: Шмаков Г. Г. Блок и Кузмин. (Новые материалы) // Там же.
- ¹⁶⁹ А. Блок и А. Белый. Переписка. М., 1940. С. 335.
- ¹⁷⁰ Там же.
- ¹⁷¹ Письмо А. Белого датировано по старому стилю, письмо Блока — по новому.
- ¹⁷² См.: Иванов-Разумник. Александр Блок, Андрей Белый. Пг., 1919; Мочуль-
ский К. В. Андрей Белый. Paris, 1955; Хмельницкая Т. Ю. Поэзия Андрея Белого // Анд-
рей Белый. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1966; и др.
- ¹⁷³ См.: Чернов И. А. Блок и книгоиздательство «Алконст» // Блоковский сбор-
ник. [1]; Алянский С. Встречи с Александром Блоком. М., 1969; Белов С. В. Мастер
книги. Очерк жизни и деятельности С. М. Алянского. Л., 1979.
- ¹⁷⁴ См. примеч. 1 (литература на тему «Блок и Вяч. Иванов»).
- ¹⁷⁵ Вячеслав Иванов и М. О. Гершензон. Переписка из двух углов. Пг., 1921. С. 45.
- ¹⁷⁶ Алянский С. Встречи с Александром Блоком. С. 48—49, 58—59.
- ¹⁷⁷ См.: Иванов Вяч. Кручи // Записки мечтателей. 1919. № 1.
- ¹⁷⁸ Впервые: Вопросы жизни. 1905. № 9 (ср.: Иванов Вяч. По звездам. С. 86—102).
- ¹⁷⁹ Дешарт О. Введение // Иванов Вяч. Собр. соч. Брюссель, 1971. Т. 1. С. 163.
- ¹⁸⁰ Максимов Д. Поэзия и проза Ал. Блока. С. 449.
- ¹⁸¹ См.: Орлов Вл. Поэма Александра Блока «Двенадцать». Страница из истории
советской литературы. М., 1962.
- ¹⁸² Жирмунский В. М. Немецкий символизм и современная мистика. СПб., 1914.
- ¹⁸³ Чапек К. Об искусстве. Л., 1969. С. 248.

Блок в полемике с Мережковскими

¹ См.: Leontovitch V. Geschichte der Liberalismus in Rußland. Frankfurt am Main, 1957; Fischer G. Russian Liberalism from gentry to Intelligentsia. Cambridge, Mass., 1958; Пайнс Р. Русский консерватизм во второй половине XIX в. Доклад на XIII Междуна-
родном конгрессе исторических наук. М. 1970; и др.

² См.: Pachmuss T. Intellect and ideas in action. Selected Correspondence of Zinaida Hippus. München, 1972. Здесь отношения Блока с Мережковскими изображены как «идиллические» контакты ученика с учителями. В тенденциозных воспоминаниях З. Гиппиус разрыв Блока с Мережковскими в 1917 г. выглядит как нечто неожиданное, немотивированное, а о конфликтах 1905 г. Гиппиус вообще не упоминает.

³ Орлов Вл. Перечень несохранившихся и неразысканных писем А. А. Блока // Александр Блок Переписка. Аннотированный каталог / Под ред. В. Н. Орлова. Вып. 1. Письма Александра Блока. М., 1975. С. 474—475.

⁴ Там же. С. 474.

⁵ См.: Максимов Д. Е. Идея пути в поэтическом сознании Ал. Блока // Максимов Д. Е. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1975.

⁶ См.: Иванов-Разумник Р. В. А. Блок и А. Белый. Пб., 1919; он же. Вершины. А. Блок. А. Белый. Пг., 1923; Орлов Вл. А. Блок и А. Белый в 1907 году // Литератур-
ное наследство. Т. 27—28. М., 1937; он же. История одной «дружбы-вражды» // Пути

и судьбы. Л. 1971; см. также отдельные замечания к теме: *Долгополов Л. К.* Поэмы Блока и русская поэма конца XIX — начала XX в. М.; Л. 1964; *Громов П. А.* Блок. Его предшественники и современники. М.; Л., 1966; *Маибиц-Веров И.* Русский символизм и путь Александра Блока. Куйбышев, 1969; *Федоров А. В.* Театр А. Блока и драматургия его времени. Л., 1972; *Максимов Д. Е.* Критическая проза Блока // Максимов Д. Е. Поэзия и проза Ал. Блока; *Орлов Вл.* Гамаюн. Жизнь Александра Блока. Л., 1978; *Тынянов Ю.* Архаисты и новаторы. Л. 1929; *Степанов Н.* [Вступ. заметка] // Блок А. Письма к В. Я. Брюсову // Литературный современник. 1936. № 9; *Пуришева В.* Библиотека Валерия Брюсова // Литературное наследство. Т. 27—28; *Островский А.* Валерий Брюсов // Брюсов В. Стихотворения. Л. 1939; *Перцов П.* Брюсовское стихотворение «Младшим». Из литературных воспоминаний // 30 дней. 1939. № 10—11; *Цехновицер О. В. Я. Брюсов* // Звезда. 1939. № 7—8; *Максимов Д.* Поэзия Валерия Брюсова. Л., 1940; *он же.* Брюсов. Поэзия и позиция. Л., 1969; *Миц З. Г.* О «Беседах с поэтом В. И. Ивановым» М. С. Альтмана // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 209. 1968; *Белькинд Е. Л.* Блок и Вячеслав Иванов // Блоковский сборник. 2. Тарту, 1972; *Аверинцев С.* Вячеслав Иванов // Иванов В. Стихотворения и поэмы. Л. 1976; *Дешарт О.* [Введение] // Иванов В. Собр. соч. Т. 1. Брюссель, 1971. См.: *Герасимов Ю. К.* Об окружении Александра Блока во время первой русской революции // Блоковский сборник. [1]. Тарту, 1964; *Шмаков Г. Г.* Блок и Кузмин // Блоковский сборник. 2.; *Донгаров Р. Б.* Блок — редактор Бальмонта // Там же; и др.

⁷ См.: *Орлов Вл.* Гамаюн. С. 137—146, 156, 160—161, 189—190, 197, 199 и др., см. также примеч. В. Н. Орлова в кн.: Литературное наследство. Т. 89 (Александр Блок. Письма к жене). М., 1978 (далее: Александр Блок. Письма к жене).

⁸ Александр Блок. Письма к жене. С. 127.

⁹ См.: Там же.

¹⁰ *Мережковский Д. С.* Полн. собр. соч. Т. V. М. 1914. С. 288.

¹¹ В современном советском литературоведении господствует убеждение, что «Петр и Алексей» Мережковского — произведение антипетровское: «Петр I выступает как носитель роковой, злой силы, толкнувшей Россию на чуждые ей пути западного развития, как основатель самодержавно-бюрократической империи, гнетущей народ, и как безбожник-рационалист» (*Михайловский Б. В.* Из истории русского символизма (1900-е гг.) // Михайловский Б. В. Избр. статьи о литературе и искусстве. М. 1969. С. 392). Близка к этому и точка зрения Л. К. Долгополова, правда оговаривающего, что Мережковский «не закрывает глаз на величие дел Петра», но связывающего с идеей искомого исторического «синтеза» только образ Алексея, а не Петра (см.: *Долгополов Л. К.* На рубеже веков. Л. 1977. С. 194, 193). При таком осмыслении нельзя понять ни «нищенства» Мережковского (оправдание имморализма гения), ни его «декадентства» («оправдание зла»), — ни элементов историзма, безусловно присутствующих в этом замысле. Особенно необъяснимой оказывается концовка романа, где за смертельной борьбой Петра и Алексея неожиданно встает «тайное» родство грозного «Отца» и приносимого им в жертву кроткого агнца — «Сына». Петр I, по Мережковскому, и есть грозный, жестокий, но творческий гений — вместе с тем несущий проклятье своей «антихристовой» односторонности, «бездны тела». Славянофильские идеи возвращения в допетровскую Русь Мережковскому 1890-х — начала 1900-х гг. не близки. В «христианских» началах, с которыми связан образ Алексея, Мережковский тоже видит лишь одну из граней истины. Выход же — в грядущем, лишь символически намеченном в двух («петровском» и «антипетровском») финалах романа.

¹² См.: *Миц З. Г.* О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве символистов // Блоковский сборник. 3. Тарту, 1979.

¹³ См.: РО ИРЛИ. Ф. 654 (А. Блок). Оп. 1. Ед. хр. 175. Л. 56 об.—59 об., 61—62, 72 об.

¹⁴ Ср., например, стихотворение Блока «В голубой далекой спаленке...» (II, 83) и первую и заключительную строфы в стихотворении Д. С. Мережковского «Как странник, путь окончив дальний...» (*Мережковский А. С. Полн. собр. соч. Т. XII. С. 33*), стихотворение Блока «Русь» и стихотворения Мережковского «Сталь» и «Двойная бездна» (Там же. С. 186, 190) и др. Впрочем, эти первые переключки еще малозначимы и не выходят из круга спонтанных отзвуков хорошо известных Блоку поэтических текстов.

¹⁵ См.: РО ИРЛИ. Ф. 654 (А. Блок). Оп. 1. Ед. хр. 175. Л. 55, 62 об. — 64, 67—68 об.

¹⁶ Орлов Вл. История одной «дружбы-вражды» // Орлов Вл. Пути и судьбы. С. 530.

¹⁷ См.: Александр Блок. Письма к жене. С. 90.

¹⁸ Как известно, из многолетней переписки Блока и Гиппиус сохранились лишь те письма Блока, копии которых были им внесены в дневник 1902 (6 писем) и 1918 гг. (1 письмо). Местонахождение остальных писем точно не известно (см.: Орлов Вл. Перечень несохранившихся и неразысканных писем А. А. Блока // Александр Блок. Переписка. Вып. 1. С. 474—475).

¹⁹ ЦГАЛИ. Ф. 55 (А. Блок). Оп. 2. Ед. хр. 26. Л. 1—1 об. В тексте писем выделены подчеркивания З. Н. Гиппиус.

²⁰ См. коммент. Вл. Орлова в кн.: Александр Блок. Письма к жене. С. 86.

²¹ Там же.

²² ЦГАЛИ. Л. 2—3 об.

²³ Там же. Л. 4—5 об.

²⁴ Там же. Л. 6—7 об.

²⁵ Там же. Л. 8—9. Последняя фраза приписана в верхнем левом углу на л. 8.

²⁶ Там же. Л. 10.

²⁷ Александр Блок. Письма к жене. С. 96.

²⁸ См.: Орлов Вл. Пути и судьбы. С. 470—471 и сл.

²⁹ Александр Блок. Письма к жене. С. 81.

³⁰ Там же. С. 87.

³¹ Там же. С. 82.

³² Там же. С. 102.

³³ Орлов Вл. Гамаюн. С. 142.

³⁴ Там же. С. 144.

³⁵ ЦГАЛИ. Л. 11.

³⁶ Большие подборки стихотворений Блока вошли в журнал «Новый путь» (1903. № 3; 1904. № 6, 11); рецензии Блока публиковались в «Новом пути» за 1903 г. в № 3, 4, 5, за 1904 г. — в № 1, 6, 7. Пришедший на смену «Новому пути» журнал «Вопросы жизни» также публиковал стихотворения (1905. № 6) и рецензии (1905. № 3, 4—5, 6, 7, 8) Блока.

³⁷ ЦГАЛИ. Л. 25. Датируется по содержанию. Возможно, упоминаются стихи Блока, перечисленные в дневнике между записями от 12 и 31 октября 1902 г. (см.: VII, 64).

³⁸ ЦГАЛИ. Л. 12.

³⁹ Там же. Л. 13. Датируется так же. В записке идет речь о переезде Блока в новую квартиру внутри казарм Гренадерского полка, где он жил с матерью и отчимом.

⁴⁰ Там же. Л. 14.

⁴¹ Там же. Л. 15.

⁴² Там же. Л. 16—16 об.

⁴³ Там же. Л. 17.

⁴⁴ Там же. Л. 18.

⁴⁵ Там же. Л. 19—19 об. Семенов — Л. Д. Семенов-Тянь-Шанский (1880—1917), поэт-символист, товарищ Блока по университету, позже ушедший «в народ», толстовец. См. о нем: Герасимов Ю. К. Об окружении Александра Блока во время первой русской революции // Блоковский сборник. [1]; Сапогов В. А. Лев Толстой и Леонид Семенов

(Об одном корреспонденте Л. Н. Толстого) // Учен. зап. Ярославского гос. пед. ин-та и Костромского гос. пед. ин-та. Вып. 20. Филол. серия. Кострома, 1970. *Минц* З. Г. Л. Д. Семенов-Тянь-Шанский и его «Записки» // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 414. 1977. «Та й н а» — пьеса Л. Семенова «Около тайны», позже опубликованная в «Новом пути» (1903, № 5), Смирнов А. А. (1883—1962) — литературовед и переводчик, товарищ Блока по университету. Фридберг Д. Н. — поэт. Розвадовский — гр. А. И. Развадовский, студент Санкт-Петербургского университета, приятель брата Л. Д. Менделеевой, И. Д. Менделеева, знакомый Блока; летом 1903 г. Развадовский был шафером Блока на его свадьбе.

⁴⁶ Александр Блок. Письма к жене. С. 120.

⁴⁷ Там же. С. 121.

⁴⁸ ЦГАЛИ. Л. 20.

⁴⁹ Содержание и примерная датировка письма Блока определяются как по письму к Л. Д. Менделеевой от 19 июня 1903 г. (Александр Блок. Письма к жене. С. 171), так и по приводимому ниже ответу Гиппиус.

⁵⁰ ЦГАЛИ. Л. 22—23 об. Письмо опубликовано в коммент. Вл. Орлова (Александр Блок. Письма к жене. С. 172).

⁵¹ Александр Блок. Письма к жене. С. 171.

⁵² Ср.: Орлов Вл. Гамаюн. С. 144 и др. Оппозиция «Петербург — Москва», восходящая к полемикам 40-х гг. XIX в., отразилась в «Петербургской поэме» (1904) и ряде стихотворений Блока и оказалась одним из наиболее ранних проявлений его «неославнофильства».

⁵³ См.: Лавров А. В. Мифотворчество «аргонавтов» // Миф, фольклор, литература. Л., 1978.

⁵⁴ ЦГАЛИ. Л. 24.

⁵⁵ Там же. Л. 26.

⁵⁶ Там же. Л. 10.

⁵⁷ См.: Перцов П. Ранний Блок. М., 1922. С. 40 и др.

⁵⁸ ЦГАЛИ. Л. 27.

⁵⁹ X [Гиппиус З.]. «Стихи о Прекрасной Даме» [рец.] // Новый путь. 1904, дек. С. 273.

⁶⁰ См.: Белый А. О теургии // Там же. Сент.; он же. Апокалипсис в русской поэзии // Весы. 1905. № 5; Иванов Вяч. Александр Блок. «Стихи о Прекрасной Даме» // Весы. 1904. № 11.

⁶¹ X [Гиппиус З.]. Ук. соч. С. 273.

⁶² Там же. С. 274.

⁶³ Образ лирического героя «Стихов о Прекрасной Даме» как «рыцаря бедного» навеян блоковскими аллюзиями на Пушкина («Жил на свете рыцарь бедный...») и Достоевского («Идиот», где Мышкин параллельно сопоставлен и с «рыцарем бедным», и с Дон-Кихотом и где устанавливается общность образов Пушкина и Сервантеса); ср.: «А. М. Добролюбов» (I, 275).

⁶⁴ X [Гиппиус З.]. Ук. соч. С. 275.

⁶⁵ Там же. С. 276.

⁶⁶ Там же. С. 277.

⁶⁷ Там же.

⁶⁸ Там же. С. 278.

⁶⁹ Там же. С. 279.

⁷⁰ ЦГАЛИ. Л. 28—29.

⁷¹ Там же. Л. 30.

⁷² Следует обратить внимание на то, что «мистико-общественные» дела Мережковских в предреволюционные годы нередко граничили с политикой. Именно через Мережковских Блок впервые сталкивается с миром нелегальным и полулегальным (как

правило, с миром крестьянских религиозных движений, сектантства, реже — старообрядчества, позднее — с движением «голгофских христиан», а также с нелегальным эсеровством). Списывание не предназначенных для печати писем корреспондентов Мережковского, участие в разнообразных общественных протестах — на это намекают приведенные выше письма Гиппиус. Значение этой деятельности Мережковских для Блока было глубоко двойственным: она оказалась и первой школой доселе чуждой поэту «общественности», и первым его столкновением со столь ненавистным Блоку миром «либерализма, кадетства». Первая сторона вопроса определит сближение Блока и Мережковских в годы столыпинской реакции, вторая — выступит на первый план в годы революционного подъема, а затем станет решающей в 1910-х гг. и в дни Октября.

⁷³ ЦГАЛИ. Л. 31—32. Любопытно, что в своих воспоминаниях З. Гиппиус прямо отрицает разрыв с Блоком в 1905 г., говоря об «очень дружеском, даже нежном» прощании с ним перед отъездом Мережковских в феврале 1906 г. за границу (*Гиппиус З. Живые лица*. СПб., 1991. С. 40 — *Ред.*).

⁷⁴ *Гиппиус-Мережковская З.* Дмитрий Мережковский. Paris, 1951. С. 41.

⁷⁵ *Pachmuss T.* Intellect and ideas... P. 738.

⁷⁶ Там же. С. 725.

⁷⁷ Там же. С. 722, ср.: Там же. С. 726.

⁷⁸ Там же. С. 740.

⁷⁹ Там же.

⁸⁰ См.: *Долгополов Л. К.* На рубеже веков.

⁸¹ *Pachmuss T.* Intellect and ideas... P. 733. Образ из стихотворения Пушкина «Пророк».

⁸² См.: *Миц З. Г.* Из поэтической мифологии «третьего тома» // Тезисы I Всесоюзной (III) конференции «Творчество А. А. Блока и русская культура XX в.». Тарту, 1972. С. 47—49 (см. также эту работу: *Миц З. Г.* Поэтика Александра Блока. СПб., 1999. — *Ред.*).

⁸³ Ср.: *Орлов Вл.* Гамаюн. С. 276—277.

⁸⁴ См. указанные в примеч. 7 работы В. Н. Орлова.

⁸⁵ Ср. более позднее (5 января 1912 г.) признание Блока, что с Вяч. Ивановым он может «быть близким только через воспоминание о Лидии Дмитриевне» (VII, 119).

⁸⁶ *Весы*. 1906. № 5. С. 35. Та же точка зрения, к тому же противопоставляющая «европеизм» Блока его наивной устремленности в «некультурную Русь» и крайне грубая по тону, — в статье Д. Мережковского «Асфодели и ромашка» (Речь. 1908. 23 марта). Близкие мысли высказывали о Блоке в 1906 г. и сочувствовавшие ему критики. Ср. столкновение Блока как поэта-«лунатика», поклоняющегося лишь кумиру Вечной Женственности (*Волошин М.* Лики творчества. Александр Блок. «Нечаянная радость»... // *Русь*. 1907. 11 апр. С. 3).

⁸⁷ *Товарищ Герман* [З. Гиппиус]. Трихина... // *Весы*. 1907. № 5. С. 61.

⁸⁸ *Товарищ Герман* [З. Гиппиус]. Засобирились // Там же. № 7. С. 83.

⁸⁹ *Философов Д.* Дела домашние // *Товарищ*. 1907. 23 сент.

⁹⁰ См.: *Чулков Г.* Memento mori // *Речь*. 1908. 25 дек.

⁹¹ ЦГАЛИ. Л. 33—34 об. Дата прибытия на ст. Солнечногорская (14 сентября) определяется по почтовому штемпелю.

⁹² *Антон Крайний* [З. Гиппиус]. Милая девушка // *Речь*. 1908. 19 окт. Цитата из Некрасова («Рыцарь на час») — знак ориентации на культурное наследие XIX в., особенно близкое в эти годы Блоку.

⁹³ См.: *Речь*. 1908. 16 нояб.

⁹⁴ ЦГАЛИ. Л. 36—37 об.

⁹⁵ Там же. Л. 38.

⁹⁶ Там же. Л. 39. Датируется по почтовому штемпелю.

⁹⁷ Там же. Л. 40—41 об.

⁹⁸ Опубл.: Русская мысль, 1909, № 1 (см.: V, 646—649).

⁹⁹ См. также: Блок А. Письма к Евгению Иванову. М.; Л. 1936. С. 122.

¹⁰⁰ ЦГАЛИ. Л. 42—42 об. Дата приписана (Блоком ?) на полях (л. 42) карандашом. В последнем абзаце речь идет о докладе Блока в Литературном обществе 12 декабря 1908 г.

¹⁰¹ Там же. Л. 43. Датируется по карандашной приписке (Блока ?): «5.1.09» (л. 43 об.).

¹⁰² Там же. Л. 44.

¹⁰³ Там же. Л. 45—45 об.

¹⁰⁴ Там же. Л. 46—47 об.

¹⁰⁵ Там же. Л. 48—49.

¹⁰⁶ Там же. Л. 51.

¹⁰⁷ Там же. Л. 52—53.

¹⁰⁸ Там же. Л. 54—54 об.

¹⁰⁹ Там же. Л. 55—57 об.

¹¹⁰ Там же. Л. 58.

¹¹¹ Максимов Д. Е. Поэзия и проза Ал. Блока. С. 41.

¹¹² ЦГАЛИ. Л. 60—61 об.

¹¹³ Там же. Л. 63—63 об.

¹¹⁴ Там же. Л. 62.

¹¹⁵ Там же. Л. 64.

¹¹⁶ Там же. Л. 65.

¹¹⁷ «Духовная диета» — цитата из статьи Блока «О современном состоянии русского символизма» (V, 436).

¹¹⁸ Мережковский Д. Балаган и трагедия // Русское слово. 1910. 14 сент.

¹¹⁹ ЦГАЛИ. Л. 67—69 об.

¹²⁰ Там же. Л. 70—71 об.

¹²¹ Письма Александра Блока к родным. Л. 1927.

¹²² ЦГАЛИ. Ф. 55 (А. А. Блок). Оп. 2. Ед. хр. 46. Л. 3—6 об.

¹²³ ЦГАЛИ. Л. 72—74.

¹²⁴ ЦГАЛИ. Ед. хр. 46. Л. 7—7 об.

¹²⁵ Александр Блок. Письма к жене. С. 354. В архиве Блока, в подборке писем Гиппиус (ЦГАЛИ. Л. 91—92) сохранилась программа премьеры пьесы (8 февраля 1915 г.).

¹²⁶ Мережковский Д. С. Полн. собр. соч. Т. XXII. С. 140.

¹²⁷ Там же. Т. XXIII. С. 50—51.

¹²⁸ Вопреки предположению Л. К. Долгополова (см.: Долгополов Л. К. Поэмы Блока и русская поэма... С. 87—88).

¹²⁹ Мережковский Д. С. Полн. собр. соч. Т. XXIII. С. 52.

¹³⁰ Там же. С. 53.

¹³¹ Александр Блок. Письма к жене. С. 251.

¹³² ЦГАЛИ. Л. 75—76.

¹³³ Запись размышлений об общественной бюрократии см.: VII, 73.

¹³⁴ «Их трое» — перифраз молитвы из упоминавшегося «требника» Мережковских «Все трое — нас трое». Источник этого странного текста фольклорный (см.: Аарне — Андреев. № 827), а возможно, и связанный со сказкой Л. Н. Толстого «Три старца». Блок знал гиппиусовскую *idée fixe* о «тройственном устройстве мира» (Гиппиус-Мережковская З. Дмитрий Мережковский. С. 137): в пародийной программе журнала «Новый путь» он представил Гиппиус стихотворением «Я разлучился с вами лишь второю одиночностью, но мы будем трое, так предсказал Господь» (VII, 441).

¹³⁵ О дарственных надписях З. Н. Гиппиус см. примеч. В. Н. Орлова: VII, 480.

¹³⁶ ЦГАЛИ. Л. 78—79 об.

¹³⁷ Там же. Л. 81—81 об.

¹³⁸ См.: Гиппиус З. Судьба Аполлона Григорьева (по поводу статьи А. А. Блока, приложенной к «Стихотворениям Аполлона Григорьева», изд. К. Ф. Некрасова. М., 1916) // Огни. История. Литература. Кн. первая. Пг. 1916. С. 263—278.

¹³⁹ ЦГАЛИ. Л. 82—89.

¹⁴⁰ См.: VII, 107—108, 240 и др.

¹⁴¹ ЦГАЛИ. Ед. хр. 70. Л. 1, 2.

¹⁴² Там же. Л. 3—6. Письмо написано на четырех открытках с фотографиями: 1. «Coethe's Sterbezimmer in Weimar»; 2. «Schiller's Arbeits — und Sterbezimmer»; 3. «Goethe's Arbeitszimmer in Weimar» и 4. «Schiller's Empfangszimmer in Weimar» — и связано с их содержанием.

¹⁴³ Там же. Л. 7—7 об.

¹⁴⁴ Там же. Л. 8—9. Датируется по содержанию.

¹⁴⁵ Там же. Л. 10.

¹⁴⁶ Там же. Л. 13—13 об. Блок в это время, по словам З. Гиппиус, активно отказывался участвовать в работе Религиозно-философского общества, объясняя это тем, что «на Гагаринской говорят о том, что... должно быть „несказанно“ <...> Мы поняли, — продолжает Гиппиус, — что ни в каких „секциях“, даже самых совершенных, Блок бывать не будет и бывать не может» (Гиппиус З. Н. Живые лица. С. 37).

¹⁴⁷ ЦГАЛИ. Ед. хр. 70. Л. 14.

¹⁴⁸ Там же. Л. 15—16 об. (Курсив здесь и ниже — Д. В. Filosofova).

¹⁴⁹ Там же. Л. 17—17 об.

¹⁵⁰ См.: *Философов Д. В.* Поэт и критики // Речь. 1913. 18 нояб.

¹⁵¹ ЦГАЛИ. Ед. хр. 70. Л. 19.

¹⁵² Там же. Л. 21—21 об. Ю Черда — псевдоним поэта и искусствоведа Ю. П. Дягилева, брата С. П. Дягилева и двоюродного брата Д. В. Filosofova. Год (1914) приписан (Блоком ?).

¹⁵³ См.: Там же. Л. 21 об. Вверху слова на полях — приписки Блока: «ответ[ил] сейчас же» (синий карандаш, зачеркнуто). «Говорил по тел[ефону] 21. II. Дягилеву звонил 22. II» и «с рассылным» (простой карандаш).

¹⁵⁴ Там же. Л. 22—25.

¹⁵⁵ См.: *Мережковский Д. С.* Осел и розы // Речь. 1912. 9 нояб.

¹⁵⁶ См.: *Философов Д. В.* Уединенный эстетизм // Там же. 18 дек.

¹⁵⁷ См.: *Мережковский Д. С.* В черных колодцах // Русское слово. 1913. 12 марта.

¹⁵⁸ См. примеч. 1.

¹⁵⁹ *Чуковский К.* Современники. Портреты и этюды. М. 1962. С. 448, 449.

¹⁶⁰ См.: *Крайний А.* Люди и нелюди // Новые ведомости. 1918. 10 апр.

¹⁶¹ См.: *Крайний А.* Неприличия // Современное слово. 1918. 16 июня.

¹⁶² Стихотворение З. Гиппиус «Все это было, кажется, в последний...» было написано ею на первой странице обложки посланного Блоку сборника: Гиппиус З. Последние стихи. Пг., 1918 (см.: Гиппиус З. Живые лица. С. 65).

¹⁶³ ЦГАЛИ. Л. 93.

¹⁶⁴ Ср.: «Поход на Розанова в Религиозно-философском обществе» (VII, 422). Речь идет о требовании Мережковских исключения В. Розанова из Религиозно-философского общества за его статьи в «Новом времени».

Блок и В. Иванов

¹ См. в наст. изд.: «Блок в полемике с Мережковскими» (Ред.).

² См.: Орлов В. Н. История одной «дружбы-вражды» // Орлов В. Н. Пути и перепутья. М.; Л. 1963.

³ См. в наст. изд.: «Переписка [Блока] с В. Я. Брюсовым» (Ред.).

- ⁴ Белькинд Е. Л. Блок и Вячеслав Иванов // Блоковский сборник. 2. Тарту, 1972.
- ⁵ Миц З. Г. О «Беседах с поэтом В. И. Ивановым» М. С. Альтмана // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. 1968. Вып. 209.
- ⁶ Максимов Д. Поэзия и проза Ал. Блока. Л. 1975. С. 415—417, 423—425 и др.
- ⁷ Громов П. А. Блок. Его предшественники и современники. М.; Л., 1966. С. 182, 210—218 и др.
- ⁸ Машиц-Веров И. Русский символизм и путь Александра Блока. Куйбышев, 1969. С. 84, 86, а также глава «Творчество Вячеслава Иванова» (с. 141—153).
- ⁹ Аверинцев С. С. Вячеслав Иванов // Иванов Вяч. Стихотворения и поэмы. Л. 1976. С. 36—37, 51—53 и др.
- ¹⁰ Дешарт О. [Введение] // Иванов Вяч. Собр. соч. Брюссель, 1971. Т. 1. С. 106, 107, 111, 126, 161—164.
- ¹¹ Аверинцев С. С. Ук. соч. С. 6.
- ¹² Там же. С. 22.
- ¹³ Иванов Вяч. Нежная тайна. СПб., 1912. С. 13.
- ¹⁴ Соловьев Вл. Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974. С. 93.
- ¹⁵ Стихотворение Блока (1901), опубликованное в 1909 г., не было известно Иванову эпохи «Прозрачности», как и Блоку — стихотворение Иванова.
- ¹⁶ Ср.: Мирза-Авакян М. Л. Ф. Ницше и русский модернизм // Вестник Ереванского гос. ун-та. Общественные науки. 3 (18). Ереван, 1972; Аверинцев С. С. Ук. соч. С. 16—17.
- ¹⁷ В эпиграммах раннего Иванова объект иронии — не материальный мир как таковой, а буржуазные законы и реальность европейской жизни. Комическое в них близко к сатире Вл. Соловьева 1890-х гг.
- ¹⁸ О характере переживания Белым первого «заревого» чувства к М. К. Морозовой см.: Лавров А. В. Мифотворчество «аргонавтов» // Миф. Фольклор. Литература. Л., 1978. С. 152—153.
- ¹⁹ Ср. в письме Вяч. Иванова к В. Я. Брюсову от 26 (13) ноября 1904 г.: «Блока неожиданно полюбил <...> Даже стыдно мне стало, что прежде чем я увидел его вещи во всей их совокупности, я сомневался и в его самобытности, и в его непосредственности: мне они казались деланными и навеянными» // Лит. наследство. М., 1976. Т. 85. С. 466.
- ²⁰ Иванов Вяч. Александр Блок. «Стихи о Прекрасной Даме» [рец.] // Весы. 1904. № 11. С. 50.
- ²¹ Там же. С. 49—50.
- ²² Там же. С. 49.
- ²³ Там же. С. 50.
- ²⁴ См.: Белый А. О теургии // Новый путь. 1903, сент.; он же. Апокалипсис в русской поэзии // Весы. 1905. № 4.
- ²⁵ Х [Гиппиус З.] Стихи о Прекрасной Даме. [Рец.] // Новый путь. 1904, дек.
- ²⁶ См. в наст. изд. «Переписка [Блока] с В. Я. Брюсовым» — Ред.).
- ²⁷ См.: Иванов Вяч. Поэт и чернь // Весы. 1904. № 3; он же. Эллинская религия страдающего бога // Новый путь. 1904, янв.
- ²⁸ То же находим и в других рецензиях Блока — на «Собрание стихотворений» Л. Семенова (V, 589—593) и др.
- ²⁹ См.: Белый А. Начало века. М.; Л., 1933. С. 315—316.
- ³⁰ Брюсов В. Я. Собр. соч.: В 7-ми т. М. 1973. Т. 1. С. 433.
- ³¹ См.: Чулков Г. О мистическом анархизме (вступ. статья Вяч. Иванова «О неприятности мира») // Факелы. СПб., 1906.
- ³² См.: Мирза-Авакян М. Л. Ф. Ницше и русский модернизм // Вестник Ереванского гос. ун-та. Вып. 3 (18).

³³ Объединение тем растерзания, распятия, сгорания и «солнечных» мифов определено символистской установкой находить тайные «соответствия» между разными явлениями жизни, образами искусства и т. д. Возможно, имело место «синтезирование» основных мифологических тем популярных в России работ Ф. Ницше: «дионисийства» из «Рождения трагедии из духа музыки» и «солнцепоклонства» из «Так говорил Заратустра».

³⁴ Впервые: Весы. 1906. № 2.

³⁵ См.: Паперный В. Блок и Ницше // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 491. 1980.

³⁶ См. об этом цикле в моих работах: *Struttura compositiva del ciclo di A. Blok «Snežna maska»* // *Ricerche semiotiche. Nuove tendenze delle scienze umane nell'URSS*. Torino, 1973 (а также в наст. изд.: «Блок и традиции русской демократической литературы» — *Ред.*).

³⁷ Размер «Менады» «звучал» в памяти Блока в 1907 г.: ср. шуточное стихотворение, написанное вместе с Н. Н. Волоховой «Мы пойдем на „Зобеиду“...» (II, 365).

³⁸ Строки этого стихотворения Блок привел в статье об Иванове (V, 14).

³⁹ Ср. также «цитатную» рифму: «твердь / смерть» (II, 216; КЗ, с. 160).

⁴⁰ Как обычно для Иванова, в образе обнаруживаются «синтезирующие» смыслы: христианская символика пылающего сердца Христова объединена с реминисценциями солярных мифов.

⁴¹ Прочитировано Блоком в статье о Вяч. Иванове (V, 15).

⁴² См. воспоминания о периоде «Снежной маски» В. П. Веригиной и Н. Н. Волоховой (Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 104. 1961).

⁴³ Поэтому так близки образы «солнечного цикла» и «Годины гнева» Вяч. Иванова финалу «Снежной маски». У Иванова жертвенное сгорание: «Юноша-бог — на горящем столпе!» — это одновременно «Феникса-жертвы из пепла возлет» (СА, с. 33, 38).

Переписка [Блока] с В. Я. Брюсовым

¹ Александр Блок и Андрей Белый. Переписка. М. 1940.

² См.: ЦГАЛИ. Ф. 55. Оп. 2. Ед. хр. 26.

³ Блок А. Письма. Л., 1925.

⁴ Письма А. Блока к Е. П. Иванову. М.; Л. 1936.

⁵ См. об этом письмо З. Н. Гиппиус к Блоку от 29 марта 1905 г. / ЦГАЛИ. Л. 31, 32.

⁶ См.: Орлов В. История одной «дружбы-вражды» // Орлов В. Пути и судьбы. Л. 1971. С. 525—436.

⁷ Там же. С. 537—586.

⁸ См.: Гольцев В. Брюсов и Блок (по неопубликованным материалам) // Печать и революция. 1928. № 4—5; Блок А. Письма к В. Я. Брюсову // Литературный современник. 1936. № 9; Енишерлов В. П. Александр Блок и его неизданные письма // Новый мир. 1979. № 4; см. также: Пурищева К. Библиотека Валерия Брюсова // Литературное наследство (ЛН). Т. 27—28. М. 1937. О творческих связях поэтов см.: Тынянов Ю. Валерий Брюсов // Архаисты и новаторы. Л., 1929; Островский А. Валерий Брюсов // Брюсов В. Стихотворения. Л. 1939; Перцов П. Брюсовское стихотворение «Младшим». Из литературных воспоминаний // 30 дней. 1939. № 10—11; Цехлювицер О. В. Я. Брюсов // Звезда. 1939. № 7—8; а также многочисленные важные замечания к теме в работах Д. Е. Максимова.

⁹ Максимов Д. Поэзия Валерия Брюсова. Л., 1940. С. 218.

¹⁰ См.: Брюсов В. Я. Дневники 1891—1910. М., 1927. С. 122.

¹¹ Брюсов В. Я. Альманах книгоиздательства «Гриф» // Весы. 1905. № 3. С. 60.

- ¹² Белый А. Апокалипсис в русской поэзии // Там же. № 4. С. 11—28.
- ¹³ Там же. № 5. С. 38.
- ¹⁴ Там же. С. 37—38.
- ¹⁵ Там же. С. 38.
- ¹⁶ Там же.
- ¹⁷ Пентаур [Брюсов В.] Тан. Стихотворения [Рец.] // Там же. С. 44.
- ¹⁸ ЛН. Т. 85 (Валерий Брюсов). М., 1976. С. 466.
- ¹⁹ Александр Блок и Андрей Белый. Переписка. С. 13.
- ²⁰ Брюсов В. Я. Собр. соч.: В 7-ми т. М. 1973. Т. 1. С. 330.
- ²¹ Максимов Д. Е. Поэзия Валерия Брюсова. С. 156 и сл. (а также в наст. изд.: «Блок и Пушкин» — *Ред.*).
- ²² Максимов Д. Е. Брюсов. Поэзия и позиция. Л., 1969. С. 75; ср.: С. 138; а также: Максимов Д. Е. Поэзия Валерия Брюсова. С. 36, 121 и др.
- ²³ Ср., например, «негласную полемику» Брюсова с младшими символистами. См.: Орлов В. Н. Комментарий к стихотворению А. Блока. «Молитвы. <...> 4. «Ночная» («Тебе, Чей Сумрак был так яркок...») — I, 628—629.
- ²⁴ См. комментарий М. Васильева и Р. Щербакова к сб. «Tertia vigilia» (Брюсов В. Я. Собр. соч. Т. 1. С. 588).
- ²⁵ Ср. мысль о том, что на лирику Блока повлияла урбанистическая поэзия, «а не баллады Брюсова» (Максимов Д. Е. Брюсов. Поэзия и позиция. С. 138).
- ²⁶ Брюсов В. Я. Собр. соч. Т. 1. С. 278.
- ²⁷ Там же. С. 282.
- ²⁸ Там же. С. 142.
- ²⁹ Там же. С. 354—355.
- ³⁰ Там же. С. 354.
- ³¹ См.: Громов П. П. А. Блок. Его предшественники и современники. М.; Л., 1966. С. 191—192, 204 и др.
- ³² Наиболее убедительное сопоставление творческих позиций см.: Максимов Д. Е. Александр Блок и революция 1905 года // Революция 1905 года и русская литература. М.; Л., 1956. С. 262—264.
- ³³ См.: Минц З. Г. Структура «художественного пространства» в лирике А. Блока // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 251 (Труды по рус. и слав. филол., XV. 1970). С. 203—293.
- ³⁴ Брюсов В. Я. Собр. соч. Т. 1. С. 329.
- ³⁵ Максимов Д. Е. Брюсов. Поэзия и позиция. С. 160.
- ³⁶ Брюсов В. Я. Собр. соч. Т. 1. С. 357.
- ³⁷ Вторая рецензия на «Στέφανος. Венок», предназначенная для газеты и адресованная массовому читателю, повторяет мысли первой рецензии на этот сборник, а также концепции двух рассмотренных выше отзывов на «Urbi et orbi». Интересна в ней, главным образом, высказанная более четко, чем прежде, мысль о том, что Брюсов «„рукоположен“ Пушкиным, это поэт „пушкинской плеяды“» (V, 616).
- ³⁸ См.: Орлов В. История одной дружбы-вражды // Орлов Вл. Пути и судьбы. С. 537—586.
- ³⁹ Громов П. П. А. Блок. Его предшественники и современники. С. 190—191.
- ⁴⁰ Брюсов В. Я. Новые сборники стихов (А. Блок. Нечаянная радость) // Весы. 1907. № 2. С. 85.
- ⁴¹ Громов П. П. А. Блок. С. 191.
- ⁴² Брюсов В. Я. Собр. соч. Т. 6. С. 178.
- ⁴³ См. например: Брюсов В. Александр Блок // Русская мысль. 1912. № 1. Статья тронула Блока (см. VIII, 382—383, VII, 122—123).
- ⁴⁴ Брюсов В. Я. Собр. соч. Т. 6. С. 180.
- ⁴⁵ См.: ЛН. Т. 92. Кн. 1. М., 1980. С. 523.

Переписка [Блока] с А. М. Ремизовым

¹ Первые исследования темы связаны с публикациями писем Блока к Ремизову, но, к сожалению, вульгарно-социологический подход к материалу мешает его объективному и глубокому истолкованию. Так, автор вступительной заметки к самой значительной по объему публикации блоковских писем, Г. Горбачев, считает, что Блок первоначально «искал „народной почвы“ в фольклоре, сказках и поверьях», «отсюда — сближение с примитивным мистиком и реакционным „народником“ окуровцем (!) Ремизовым Блока, ищущего пути к революционному крестьянству, Блока, ищущего какой-то опоры в позиции революционного народничества (Некрасов), в героике „Народной воли“ („Возмездие“). Конечно, с Ремизовым сближали Блока и остатки его „феодального социализма“ дворянской окраски, а не зачатки его революционно-крестьянского демократизма» (Литературный современник. 1933. № 5. С. 140, 141). При подобном подходе история взаимоотношений двух крупных русских художников начала века оказывается повествованием о том, как «окуровец» Ремизов сбивает Блока с путей к революции: «В годы революционного подъема Блок не хочет и не может читать Ремизова <...> Но чем Блоку хуже и страшнее <...> чем более ему кажется, что вокруг него вьется „нечисть“, тем более его тянет к Ремизову, а Ремизов тянет его к Мережковским, с которыми Блок борется и рвет и все до конца не может порвать» (Там же. С. 141). Как увидим, ни намеченная здесь история отношений Блока и Ремизова, ни сущность их связей Г. Горбачевым не уловлены. Блок сближался с Ремизовым как раз в годы высокой творческой активности (1905, 1907—1908, 1911—1914), и связи их были плодотворными для обоих: достаточно указать хотя бы на роль Ремизова в формировании блоковской поэтической идеи Родины.

В дальнейшем оценка Ал. Ремизова советскими исследователями значительно усложнилась, стала более историчной (см.: *Келдыш В. А.* Русский реализм начала XX века. М., 1975; *Андреев Ю.* О писателе Алексее Ремизове // Ремизов А. М. Избранное. М., 1978; ср. в последней работе (с. 4) высокую оценку «объективной, содержательной» книги Н. Кодрянской «Алексей Ремизов» (Париж, 1959); *Гречишкин С. С.* Архив А. М. Ремизова (1877—1957) // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1975 год. Л., 1977. Это позволяет по-новому поставить вопрос и о Блоке и Ремизове. К сожалению, в наиболее значительных монографиях о Блоке имя Ал. Ремизова упоминается лишь мельком и, как правило, лишь в связи с циклом «Пузыри земли». Специальных работ о Блоке и Ремизове в 40—70-х гг. не появлялось.

² Настоящая статья предвзрывает публикацию (А. П. Юловой) переписки А. Блока с А. М. Ремизовым. — *Примеч. ред.*

³ См.: Альманах Гриф II / Ред. С. А. Соколов. М., 1904. С. 39—46.

⁴ См.: *Минц З. Г.* Поэтика Александра Блока. СПб, 1999 (Ред.).

⁵ Таковы, например, сцены из жизни сектантов в хорошо известной Блоку третьей части трилогии Мережковского «Христос и Антихрист» — романе «Петр и Алексей». Осенью 1908 г. Блок использует в статьях о народе и интеллигенции полученные от Мережковских сведения о сектантах (см. V, 357—358).

⁶ См.: *Ременик Г. А.* Традиции Некрасова в русской поэзии XX века (дооктябрьский период) // О Некрасове. Сб. статей. Ярославль, 1958; *Скатов Н. Н.* Некрасов и Александр Блок // Проблемы реализма в русской и зарубежной литературе. Метод и мастерство. Вологда, 1969; *он же.* Россия у Александра Блока и поэтическая традиция Некрасова // Русская литература. 1970. № 3; а также ряд последующих работ этого же автора.

⁷ Ср.: «В самой природе вещей скрыто „безобразие“» (*Ремизов Ал.* Избранное. С. 471).

⁸ *Кодрянская Н.* Алексей Ремизов. Париж, 1956. С. 110.

⁹ Там же. С. 302.

¹⁰ См.: Минц З. Г. Поэтика Александра Блока. СПб, 1999 (Ред.).

¹¹ Литературное наследство. Т. 92. Кн. 2.

¹² См.: Фрумкина Н. А., Флейшман Л. С. А. А. Блок между «Мусагетом» и «Сирином» (Письма к Э. К. Метнеру) // Блоковский сборник. 2. Тарту, 1972 (а также в наст. изд.: «Переписка [Блока] с Вл. Пястом» — Ред.).

¹³ Позже Блок, все отчетливее переходя на антивоенные позиции, иронически охарактеризовал эту книгу как «изданную в безвременье, неизвестно кем и неизвестно зачем» (дарственная надпись Блока Ал. Н. Чеботаревской на книге «Стихи о России», 1915); Письма и дарственные надписи Блока Александре Чеботаревской. Публ. Д. Е. Максимова // Блоковский сборник. [1]. Тарту, 1964. С. 550 (ср. коммент. Д. Е. Максимова — С. 550—551).

¹⁴ См.: Жирмунский В. М. Драма Александра Блока «Роза и Крест». Литературные источники. Л. 1964.

¹⁵ См.: Ремизов Ал. Ахру. Повесть Петербургская. Берлин, 1922.

¹⁶ Ремизов А. Весеннее порошье. Пг., 1915. С. 50.

¹⁷ Милль К. Danse macabre (Творчество Алексея Ремизова) // Лебедь. 1908. № 2. С. 40.

¹⁸ См.: в наст. изд.: «Блок и Л. Н. Толстой» (Ред.).

¹⁹ Вопрос об отрицании Блоком символистских утопий и «жизнетворчества» подробно рассмотрен в кн.: Громов П. Ал. Блок. Его предшественники и современники. М.; Л., 1966.

²⁰ См.: Шкловский В. ZOO. Письма не о любви, или Третья Элоиза. Берлин, 1923.

²¹ Там же. С. 471.

²² Ремизов Ал. Избранное. С. 486.

²³ См.: Там же. С. 473. П. Е. Щеголев — один из самых близких знакомых Ремизова. Его образ постоянно мелькает и в поздних произведениях писателя (см., например: Ремизов Ал. Корявка. Берлин, 1923).

²⁴ Ремизов Ал. Ахру. Повесть Петербургская. С. 15.

²⁵ Там же. С. 18.

Переписка [Блока] с Вл. Пястом

¹ Ср. стихотворение «Ты твердишь, что я холоден, замкнут и сух...» (III, 156).

² Так, например, мотивы юношеской элитарной дружбы, затем враждующих двойников, а в конце 1900-х и в 1910-х гг. — тема воспоминаний об ушедшей духовной близости в большинстве случаев, как известно, навеяны отношениями с Белым; мотив «друга-предателя» во многом определен поведением Г. Чулкова.

³ Ранние (1898—1903) стихотворения Блока о дружбе («Ты много жил, я больше пел...», «Так. Я знал. И ты задул...», «Дали слепы, дни безгневны...» и др.), включенные в «трилогию», создавая образ мистической Первой дружбы, как бы рисуют исходную ситуацию духовного и жизненного пути «я». Творчество 1903—1907 гг. (лирика, драма «Балаганчик»), а также примыкающие к ним позднейшие стихотворения «Друзьям», «Ты твердишь, что я холоден, замкнут и сух...» и драма «Песня Судьбы» (ср. особенно ранние редакции) в «трилогии» отображают коллизии периода разрушенных человеческих связей. Наконец, в ряде стихотворений начала 1910-х гг. встречаем попытку включить историю «дружб» в целостный поэтический «миф о пути» («Как свершилось, как случилось...»), мысли о «товарищеском» долге («Соловиный сад»). Что касается темы будущих отношений «человека-артиста» с людьми и миром, то она получит наиболее полное выражение уже за пределами «трилогии» — в послеоктябрьском творчестве Блока («Двенадцать», «Скифы», особенно же — «Крушение гуманизма»).

⁴ Письма Блока к Е. П. Иванову опубликованы в книге: «Письма Ал. Блока к Е. П. Иванову. С приложением писем Ал. Блока к М. П. Ивановой и „Петербургской поэмы“ Блока» (Ред. и предисл. Ц. Вольпе. Подгот. текста и коммент. А. Космана. М.; Л., 1936). См. также: Воспоминания и записи Евгения Иванова об Александре Блоке / Публ. Э. П. Гомберг и Д. Е. Максимова // Блоковский сборник. 2. Тарту, 1972. С. 344—424; Блок А. А. Письма к В. А. Зоргенфрею / Публ. С. С. Гречишкина и А. В. Лаврова // Русская литература. 1979. № 1. Переписка Блока с А. В. Гиппиусом публикуется: Литературное наследство. Т. 92, кн. 2.

⁵ Тема «Блок и Пяст» не была еще предметом научного рассмотрения, однако внешняя канва отношений художников четко и подробно очерчена самим Пястом. См.: *Пяст Вл.* Воспоминания о Блоке. Письма Блока. Пб., 1923; *Пяст Вл.* Встречи. М., 1929.

⁶ В РНБ хранится «Автобиография» Вл. Пяста (ф. 474, альбом № 2).

⁷ См.: *Белый А.* Начало века. М.: Л. 1933. С. 449. Об отце Вл. Пяст подробно пишет в своей поздней (1930-е гг.) автобиографии: он «был энтомологом по образованию, чиновником по роду деятельности», человеком искусства — по кругу интересов. А. И. Пяст писал «до сорока лет плохие русские и отличные латинские стихи, с сорока же лет писал и русские хорошие <...> Почти всю жизнь отец мой любительствовал как актер» (в театре за Нарвской заставой, у режиссера Е. П. Карпова). Дома, по вечерам, он «читал вслух стихи. Знал их великое множество. Больше всего любил Пушкина, Фета, Ал. Толстого, Майкова». На квартире Пястов устраивались домашние вечера. (*Пяст Вл.* Автобиография, л. 122).

⁸ См.: Л. А. Мей и его поэзия / Ред. и статья Вл. Пяста. СПб., 1922. С. 4. На одном из концертов в квартире Пяста П. А. Стрепетова читала отрывки из «Москвитянки» Л. А. Мей; чтение произвело на тринадцатилетнего Пяста «неописуемое впечатление», «точно слушал я ангельские хоры» (*Пяст Вл.* Автобиография, л. 123, об.).

⁹ См.: *Пяст Вл.* Поэма в тонах. М., 1911. С. 5. В 1899 г. тринадцатилетний Пяст находит «в огромной бабушкиной библиотеке» переводы произведений Э. По. Они, пишет Пяст, «произвели в моей душе настоящий переворот. Все, что было в них <...> казалось мне поистине нечеловеческим, находящимся вне трех измерений, не набранным в типографии, но откуда-то из бездны, из потустороннего, выброшенным в этот мир». Пяст нервно заболевает, и лишь постепенно «шахматы, спокойный Мей, летом плавание, скачки, прогулки» излечивают его «от первого приступа „эдгарпоизма“» (Автобиография, л. 124, об.).

¹⁰ РГИА. Ф. 14. Оп. 3. Ед. хр. 42192 («Студенческое дело В. А. Пестовского»). Л. 1.

¹¹ Там же.

¹² Там же. Правда, сам Пяст пишет, что женился в 1906 г.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же. Сам Пяст, однако, пишет, что окончил университет в 1910 г. (Автобиография, л. 127).

¹⁵ См.: Вопросы жизни. 1905. № 6; Свободная совесть. Кн. 2. М., 1906; Корабли. М. 1907; Цветник Ор. Кошница первая. СПб., 1907; Белые ночи. Петербургский альманах. СПб., 1907; Антология. М., 1911; Сирин. Сб. 2. СПб., 1913; Пряник осиротевшим детям. Пг., 1914; Бельгийский сборник. Пг., 1915; В год войны. Артист — солдату. Пб., 1915; Альманах муз. Пб., 1916.

¹⁶ *Пяст Вл.* Ограда. Книга стихов. СПб., 1909 (переиздано: *Пяст Вл.* Ограда. Первая книга лирики. Берлин; Пб., 1922).

¹⁷ *Пяст Вл.* Поэма в тонах. Не удовлетворенный поэмой, Пяст пытается сжечь весь тираж (Автобиография, л. 127). Часть тиража, однако, сохранилась.

¹⁸ См. статьи о В. Брюсове, Вяч. Иванове и Андрее Белом в кн.: Книга о русских поэтах последнего десятилетия / Под ред. М. Гофмана. СПб.; М. [1909]; а также: *Пяст Вл.* «Стихи о Прекрасной Даме» // Аполлон. 1911. № 8. С. 68—71; Стилист-рассказчик. Критическая заметка Вл. Пяста // Известия книжного магазина Тов-ва

М. О. Вольф. 1910. № 3. С. 82—84; *Пяст Вл.* По поводу последней поэзии // *Gaudeamus*. 1911. № 4. С. 8—10; № 5. С. 8—11; *Пяст Вл.* Государственный переворот (лирическая публицистика) // *Gaudeamus*. 1911. № 9. С. 8—9; № 10. С. 8—11; *Пяст Вл.* О. Мандельштам. «Камень» [рец.] // *День*. 1916. 21 янв.

¹⁹ *Пяст Вл.* Нечто о каноне // *Труды и дни*. 1912. № 1. С. 25—35.

²⁰ Основные псевдонимы Пяста в газетных статьях: В. П., Вл. П.; Калугин, Б., Калупин, Б. Ф., Омелянович, Павленко, Рустикус.

²¹ *Пяст В. А.* Львиная пасть. Вторая книга лирики. Берлин; Пб.; М., 1922; *он же*. Третья книга лирики. Берлин; Пб.; М., 1922.

²² Кроме уже упомянутых книг «Воспоминания о Блоке» (1923) и «Встречи» (1929), см.: *Пяст Вл.* Памяти Блока // *Вестник литературы*. 1921. № 8; *он же*. О «первом томе» Блока; *он же*. О чтении Блоком стихов // Об Александре Блоке. Пб., 1921.

²³ *Тирсо де Молина*. Дон Хиль Зеленые штаны. Берлин, 1923 (там же, на с. 330, сведения о неопубликованных переводах Пяста из Тирсо де Молины); *он же*. Театр. «Academia», 1934. Здесь опубликованы, кроме «Дон Хилья», также сделанные Пястом переводы пьес «Осужденный за недостаток веры» и «Севильский озорник, или Каменный гость».

²⁴ *Пяст Вл.* Современное стиховедение. Ритмика. 1931 (см. рецензию Б. М. Эйхенбаума на рукопись этой книги — РНБ, ф. 709, где ей дается в целом положительная оценка); *он же*. Современный декламатор. М.; Л. 1926.

²⁵ *Павлович Н.* Воспоминания об Александре Блоке // *Блоковский сборник*. [1]. Тарту, 1964. С. 478.

²⁶ См.: *Пяст Вл.* Воспоминания о Блоке. С. 20.

²⁷ Там же. С. 21.

²⁸ *Пяст Вл.* Автобиография, л. 125.

²⁹ *Пяст Вл.* Воспоминания о Блоке. С. 20, 7.

³⁰ Там же. С. 20.

³¹ Там же. С. 25.

³² Там же.

³³ Там же. С. 24.

³⁴ *Пяст Вл.* Воспоминания о Блоке. С. 7. Вл. Пяст и его родители в это время жили в одном доме с Мережковскими.

³⁵ *Пяст Вл.* Встречи. С. 67.

³⁶ *Пяст Вл.* Воспоминания о Блоке. С. 32.

³⁷ О Б. В. Никольском и руководимом им студенческом кружке см.: *Беззубов В. И., Исаков С. Г.* Блок — участник студенческого сборника // *Блоковский сборник*. 2. С. 325—331.

³⁸ *Пяст Вл.* Встречи. С. 72.

³⁹ Там же. С. 115.

⁴⁰ Названия групп, разумеется, условны: речь идет лишь о выделении «левых» студентов с преимущественно политическими и социальными интересами и тех, кто был занят «чисто» эстетическими вопросами. С. Городецкий занимал промежуточную позицию.

⁴¹ См. ниже, примеч. 50 и сл.

⁴² *Пяст Вл.* Воспоминания о Блоке. С. 35. См. также: *Пяст Вл.* Поэма в нонах. С. 11.

⁴³ *Пяст Вл.* Ограда. Книга стихов. С. 23.

⁴⁴ Там же. С. 17.

⁴⁵ Там же. С. 21.

⁴⁶ Там же. С. 53—54.

⁴⁷ Например, в статье о В. Брюсове Пяст вполне соглашается с его представлением о том, что каждая «книга стихов должна быть <...> замкнутым целым» (Книга о русских поэтах последнего десятилетия. СПб.; М., [1909]. С. 66).

⁴⁸ Ср. полуиронические слова А. Белого о первом впечатлении от Пяста: «Очень чопорный, нервный и бледный; несет караул перед лозунгами символизма» (*Белый А. Начало века. 1933. С. 449*).

⁴⁹ Инициатор создания «Книги» — М. Гофман, основные участники — Гофман, Пяст и Б. Дикс (все — из «Кружка молодых»). По одной статье написали А. Попов, Н. Лернер и В. Брюсов. Редакция оговорила свое неполное согласие со статьей А. Попова о Минском, подчеркнув тем самым наличие в «Книге о русских поэтах последнего десятилетия» единой редакционной точки зрения.

⁵⁰ Книга о русских поэтах последнего десятилетия. С. 28.

⁵¹ Там же. С. 20.

⁵² Там же. С. 31.

⁵³ Там же. С. 65—66.

⁵⁴ Ср.: Имя Вяч. Иванова «становится новым звеном в цепи дорогих сердцу имен, протянувшихся через нашу родную литературу» (Книга о русских поэтах последнего десятилетия. С. 267).

⁵⁵ Там же. С. 270.

⁵⁶ Там же. С. 269.

⁵⁷ Там же. С. 144.

⁵⁸ *Пяст Вл. Воспоминания о Блоке. С. 38.*

⁵⁹ Там же.

⁶⁰ «23 сен[тября] 1908 г. клинический военный госпиталь уведомил ректора университета о том, что 20 сен[тября] с Финляндского вокзала был доставлен Пестовский „с ушибленной раной головы“ Пострадавший утверждал, что „раны причинены ему наехавшим поездом“ Жена П[естовского] сообщила, что муж „прежде страдал какою-то формой психоза и совершил попытку на самоубийство под влиянием такового“» (РГИА. Ф. 14. Оп. 3. Ед. хр. 42192. Студенческое дело В. Пестовского. Л. 1).

⁶¹ Ср. запись о позднейшем периоде жизни Пяста: «Он был весь комком туги и беспорядочно завязанных нервов, и беседа с ним, как бы ни была она интересна, утомляла до чрезвычайности» (*Рождественский Вс. Страницы жизни. Из литературных воспоминаний. Л. 1962. С. 201*).

⁶² Так, Блок, по словам Пяста, отказывается слушать его рассказы о только что прошедшей душевной болезни (1906): «А[лександр] А[лександрович] сказал: „Ведь это все не кончилось, я знаю. Не надо же, нельзя рассказывать пока“» (*Пяст Вл. Воспоминания о Блоке. С. 37*).

⁶³ *Пяст Вл. Воспоминания о Блоке. С. 38.*

⁶⁴ Особенно тесно сближались в эти годы «миры» Пяста и Блока через М. Гофмана, взгляды которого на литературу были очень близки Пясту, но идеи «соборного индивидуализма» в чем-то соприкасались с блоковскими поисками 1907—1908 гг. По свидетельству Пяста, Блок в 1906—1907 гг. часто бывал у М. Гофмана (*Воспоминания о Блоке. С. 38; Встречи. С. 127—128*). Тема «Блок и М. Гофман» еще ждет исследования.

⁶⁵ См. письма Блока от 24.VII 1908 г. (VIII, 249) и 20.VIII 1909 г. (VIII, 291—292), письмо Пяста от 14(?)X 1907 г..

⁶⁶ *Пяст Вл. Воспоминания о Блоке. С. 43.*

⁶⁷ Одним из знаков апогея нового сближения Блока с Пястом явилось посвящение Пясту 22 декабря 1911 г. ранее (1908) написанного стихотворения «Май жестокий с белыми ночами».

⁶⁸ *Пяст Вл. Воспоминания о Блоке. С. 46.*

⁶⁹ См. в наст. изд.: «Блок и русский символизм» (*Ред.*).

⁷⁰ *Пяст Вл. Воспоминания о Блоке. С. 22, 52—58 и др.; Блок. VII, 70, 75, 77, 87, 94, 101, 136, 140, 144 и др.*

⁷¹ См. письма Блока от 23.I 1911 г. (VIII, 327—328), 6.II 1911 г., 14.II 1911 г. (*Пяст Вл.* Воспоминания о Блоке. С. 88), 24.V 1911 г. (VIII, 337—338), 29.V 1911 г. (VIII, 339—341), 6.VI 1911 г. (VIII, 345—347), 3.VII 1911 г. (VIII, 349—350), 5.VIII, 19.IX 1911 г. (*Пяст Вл.* Воспоминания. С. 96), 27.XI 1911 г. (VIII, 379), 23.I 1912 г., 13, 14.IV, 29.V, 14.XII 1912 г. (*Пяст Вл.* Воспоминания о Блоке. С. 98—100). См. также письма Пяста 4—13. Следует помнить, что переписка почти прекращалась зимой, как только Блок возвращался в Петербург, но сменялась почти ежедневными встречами и разговорами по телефону (ср.: VIII, 168, 177, 183, 185 и др.).

⁷² *Пяст Вл.* Воспоминания о Блоке. С. 43; *он же.* Встречи. С. 160—161. Политические взгляды Евг. Аничкова, отличаясь в те годы неопределенной «левизной», не были устойчивыми: он считал себя марксистом, но сотрудничал и в кадетских изданиях, принимал участие в работе «Крестьянского союза» (ср.: *Пяст Вл.* Встречи. С. 160).

⁷³ См.: *Пяст Вл.* Встречи. С. 183—188; VIII, 327.

⁷⁴ *Пяст Вл.* Воспоминания о Блоке. С. 16.

⁷⁵ Видимо, мелочного честолюбия, «журнального» соперничества.

⁷⁶ Ср. письмо Блока от 6 февраля 1911 г. (*Пяст Вл.* Воспоминания о Блоке. С. 88).

⁷⁷ В письме Э. К. Метнеру от 22 апреля 1912 г. Белый, видимо оправдываясь, говорит, что статья Пяста вошла в «Труды и дни» только из-за «непременного желания Иванова и Блока видеть ее в печати» (РНБ. Ф. 167. Ед. хр. 2.51. Л. 1). Вл. Пяст и сам знал о трениях, возникших при публикации его статьи, и о позиции Блока и Иванова.

⁷⁸ *Пяст Вл.* Нечто о каноне // Труды и дни. 1912. № 1. С. 27.

⁷⁹ Там же. С. 28.

⁸⁰ Там же. С. 31.

⁸¹ Там же.

⁸² Там же. С. 28.

⁸³ Там же. С. 33.

⁸⁴ Там же.

⁸⁵ Там же.

⁸⁶ Ср.: «Чтобы выйти из заколдованного круга противоречий <...> мы должны создать самих себя. И единственная круча, по которой мы можем еще карабкаться, это мы сами. На вершине нас ждет наше „я“» (*Белый А.* Символизм. Книга статей. М., 1910. С. 453).

⁸⁷ *Пяст Вл.* Воспоминания о Блоке. С. 60.

⁸⁸ Блок и Пяст «исходили <...> вдвоем Таракановку и Петровский остров, Петербургскую и Пески, Лесной и Екатерингоф — но более всего острова» (*Пяст Вл.* Воспоминания о Блоке. С. 58).

⁸⁹ Там же. С. 54—58.

⁹⁰ Наум Ильич Идельсон (1885—?) окончил два факультета Санкт-Петербургского университета: юридический (1907) и физико-математический (по математическому отделению, 1908) (РГИА. Студенческое дело. Ф. 14. Оп. 3. Ед. хр. 39 837). Впоследствии служил юристом, был сослуживцем Блока по Инженерно-строительной дружине и Чрезвычайной следственной комиссии. В период службы в дружине Блок особого интереса к Идельсону не проявлял (см.: VIII, 467, а также чисто деловые упоминания: VIII, 471, 474, 481), но во время работы в Следственной комиссии характеризует его как «умного „западника“», отмечает «интересный разговор» (VII, 260, 261) с ним, существенную разность позиции (З. к., 347), но и известную общность взглядов и настроений (VII, 272, 281, 293, 294).

⁹¹ Борис Петрович Гушин (1874—?) — студент-технолог, позже библиотечный работник. Блок знал Гушина еще с 1904 г. (см. З. к., 61). В письме к А. Белому от 7 апреля 1904 г. Блок характеризует Гушина как «очень милого математика (и ученого)» (VIII, 100). Гушин (как и Идельсон) был приятелем кузена Блока, Феликса Кублицко-Пиоттуха. Блок в 1910-х гг. встречается с Гушиным (VII, 137), бродит с ним по

городу (З. к., 226), видится с ним у М. А. Бекетовой (VII, 206) и у матери (VII, 238; З. к., 227, 251, 252, 257).

⁹² Инженер Николай Павлович Бычков был знаком Блоку и как муж В. П. Веригиной — подруги Л. Д. Блок. Ряд записей 1910-х гг. говорит о заинтересовавших Блока и его жену замыслах Н. П. Бычкова по созданию драматического кружка (см. VII, 205, 216).

⁹³ Пяст Вл. Воспоминания о Блоке. С. 51.

⁹⁴ Там же. С. 52. Неизмеримо ближе Идельсона, Гушина и Бычкова Блоку 1910-х гг. стал (также связанный с миром техники и промышленности) М. И. Терещенко, основной темой бесед с которым было искусство (см. VII, 355).

⁹⁵ Пяст Вл. Воспоминания о Блоке. С. 44.

⁹⁶ Начало систематического чтения Блоком Стриндберга относится к концу 1910 г. (не ранее «второго знакомства» с Пястом) и длится более года; 27 декабря 1911 г. в дневнике Блока (VII, 111—112) появляется замысел, отчетливо связанный с кругом идей Стриндберга.

⁹⁷ О значении творчества А. Стриндберга и «стриндберговского героя» для Блока см.: Литературное наследство. Т. 92. Кн. 4. М. 1981.

⁹⁸ По всей вероятности, Блок и Пяст читают Стриндберга по Полному собранию сочинений изд. Саблина; об этом издании и о других книгах Стриндберга в петербургской библиотеке Блока 1910-х гг. см.: Шарышкин Д. М. Блок и Стриндберг // Вестник ЛГУ, № 2. Серия ист., яз. и лит. Вып. 1. Л. 1963), во всяком случае — по изданиям конца 1900-х гг. Так, Блок 29 мая 1911 г. упоминает роман «В шхерах» (З. к. 181), ранний перевод которого носил заголовок «В пучинах» (пер. со шведского В. Фирсова. СПб., «Общественная польза», 1898). Вл. Пяст в письме от 6 февраля 1911 г. говорит о романе «Красная комната», в раннем переводе названном «В красной комнате» (пер. В. А. Москалевой, СПб., изд. Л. Ф. Пантелеева, 1901), и т. д.

⁹⁹ См.: Пяст Вл. Воспоминания о Блоке. С. 44; он же. Встречи. С. 222—234. Сам Блок в это время ехать не хочет. «Совсем не могу сейчас ехать, нет никакого чувства», — с обычной прямотой пишет он Пясту 13 апреля 1912 г. (Пяст Вл. Воспоминания о Блоке. С. 98). В своей «Автобиографии» Пяст вспоминает: «В 1912 году на 13 дней отправляюсь в Стокгольм, потому что умирает Август Стриндберг, ставший для меня к той поре наиболее значимым на земле человеком и писателем» (л. 126 об.). Там же — эпизод прихода Пяста в дом Стриндберга и передачи через служанку умирающему «привета от Блока» и своей книжечки «Поэмы в тонах» (л. 127).

¹⁰⁰ Ср.: Пяст Вл. Воспоминания о Блоке. С. 44; он же. Встречи. С. 241. Блок уже 27 июня пишет матери о предполагаемой роли Пяста в подготовке «Стриндберговского вечера» (VIII, 395).

¹⁰¹ См.: Литературное наследство. Т. 92. Кн. 4.

¹⁰² Пяст Вл. Воспоминания о Блоке. С. 14. Свидетельство Пяста справедливо именно для Блока 1910-х гг.

¹⁰³ «Ночь бледнеет знакомой кудесницею...» (вошло в «Ограду», с. 92—93). См.: Пяст Вл. Воспоминания о Блоке. С. 31.

¹⁰⁴ Идея этого журнала, просуществовавшего всего один год, возникла в «Кружке молодых», однако в годы, когда Блок совсем отошел от кружка. Журнал соединял вялолиберальные идеи сочувствия прогрессу, культуре, студенческому движению и т. д. с «эстетическими» тенденциями и был приостановлен после № 11, «вследствие индифферентного отношения молодежи к вопросам чистого искусства» (Gaudeamus. 1911. № 11. С. 1). В журнале печатались стихотворения Ал. Блока («Из Гейне („Не знаю, что значит такое...“)» — № 2, с. 9), В. Брюсова, Вяч. Иванова, М. Кузмина, С. Городецкого, а также вступавших в литературу в 1910-х гг. А. Ахматовой, Вл. Нарбута, Г. Иванова и др. Пяст опубликовал в журнале «Gaudeamus» стихи (№ 5, с. 2) и статьи

«По поводу последней поэзии» (№ 4, с. 8—9; № 5, с. 8—10) и «Государственный переворот» (№ 9, с. 8—9; № 10, с. 8—11).

¹⁰⁵ *Нарбут В. И.* О Блоке. Ключки воспоминаний // Календарь искусств, Харьков, 1923. Сообщено Е. Литвин (см.: Литературное наследство. Т. 92. Кн. 3.). Ср. отрицательный отзыв Блока о стихах Пяста о Лигей и Лигейе-Ровене (дневниковая запись от 28 октября 1912 г. — VII, 171).

¹⁰⁶ Вместе с тем, расходясь все больше в оценке символизма, Блок остается близок Пясту в ряде самых общих посылок подхода к искусству. Прежде всего, их роднит представление об искусстве как отражении «духа жизни» и неприятие формального экспериментаторства. Критика акмеистического формализма в статье «По поводу последней поэзии» (1911) во многом предсказывает ход мыслей Блока в статье «Без божества, без вдохновения» (1921).

Блок рекомендует Пяста в журналы «Русская молва» и «Русское слово». Пяст, однако, сообщает, что в первом из них, как «недостаточно радикальном», он не сотрудничал («Автобиография», л. 127). «Но в „Русском слове“ я с 1912 г. сотрудничать хочу. Поместил там сначала (без подписи) несколько компилятивных статей» (л. 127 об.). И там же: «По рекомендации Блока становлюсь с начала 1914 г. постоянным стихотворным критиком газеты „День“».

¹⁰⁷ Визит Пяста все время откладывался и так и не состоялся из-за болезни.

¹⁰⁸ См. письмо Пяста от 2 июня 1911 г.

¹⁰⁹ Для Блока была очень существенна принадлежность Пяста к древнему роду польских королей Пястов с его «кровавой» и «демонической» наследственностью (ср. запись, датируемую февралем — мартом 1911 г.: 3. к., 175—176).

¹¹⁰ Самоощущение Пяста было иным. «Родовое» (польско-дворянское) в себе Пяст чувствовал только как тяжелые пути наследственности, от которых надо, хотя, быть может, и невозможно, освободиться (ср. стихотворение «Первый сознательный отпрыск немых поколений...» — *Пяст Вл.* Ограда. С. 30). Свои же «западнические» симпатии Пяст (в духе Вл. Соловьева и Вяч. Иванова) считал чертой *русской* интеллигенции.

¹¹¹ Отсюда убежденность Блока в том, что Пяст — человек, «нужнейший <...> в <...> журнале» (VIII, 383), сменившая попытки конца 1910-го — начала 1911 г. убедить Пяста в их общей «нежурнальности». Ср. запись от 6 ноября 1911 г.: «Вечером он [Пяст] приходит опять, и мы говорим о стихах (а не о политике, как всегда в последнее время)» (VII, 81).

¹¹² *Пяст Вл.* Воспоминания о Блоке. С. 70.

¹¹³ Эту неизменность идеалов Пяст сохранил и после революции. Вс. Рождественский, живший в годы гражданской войны, как и Пяст, в Доме искусств, вспоминает о нем как о «последнем из воинствующих символистов». «Полусумасшедший поэт Вл. Пяст» «был действительно похож на пророка», его позиция апологета символизма была исполнена своеобразной «монументальной величественности» (*Рождественский Вс.* Страницы жизни. С. 200—201).

¹¹⁴ *Пяст Вл.* Встречи. С. 68.

¹¹⁵ См.: *Жирмунский В. М.* Драма Александра Блока «Роза и Крест». Л. 1964; *Бонди С. М.* Драматургия Пушкина и русская драматургия // Пушкин — родоначальник новой русской литературы / Сб. научно-исслед. работ. Под ред. Д. Д. Благого и В. Я. Кирпотина. М.; Л. 1941; см. также в наст. изд.: «Блок и Пушкин».

¹¹⁶ *Пяст Вл.* Ограда. С. 7, 8.

¹¹⁷ Ср.: «уродливый Пяст» в шуточных стихах эпохи Дома искусств (*Павлович Н.* Воспоминания об Александре Блоке // Блоковский сборник. [1]. Тарту, 1964. С. 474). «Некрасивость» Пяста — признак, родственный «немолодости» другого прототипа Бетранга — Ф. Ф. Кублицкого.

¹¹⁸ См.: *Пяст Вл.* Воспоминания о Блоке. С. 70; см. также: VII, 148, 168, 181, 184, 226, 227.

¹¹⁹ *Пяст Вл.* Воспоминания о Блоке. С. 71.

¹²⁰ Ср. эпитет «бедный», почти всегда сопровождающий упоминание имени Пяста (см. З. к., 250, 473 и др.). Другое, столь же часто встречающееся определение — «милый» (З. к., 313 и др.).

¹²¹ РНБ. Ф. 371. 4.39. Л. 3—4. Сообщено И. П. Якир.

¹²² *Пяст Вл.* Воспоминания о Блоке. С. 69.

¹²³ Ср.: *Пяст Вл.* Бельгия // Бельгийский сборник. Пг., 1915. С. 15—16. Опубликованное непосредственно перед пястовским стихотворение Блока «Антверпен» резко противостоит ему отсутствием «союзнического» пафоса. В архиве Пяста сохранился черновик его статьи (1917 ?) «Cui prodest», ярко демонстрирующей его оборонческие настроения (РНБ. Ф. 622. Оп. 1. Ед. хр. 4).

¹²⁴ *Пяст Вл.* Воспоминания о Блоке. С. 67.

¹²⁵ Там же. С. 64. Во «Встречах» Пяста содержится свидетельство, что на деньги Блоков был создан театр в Териоках летом 1912 г. (с. 235).

¹²⁶ *Пяст Вл.* Воспоминания о Блоке. С. 54.

¹²⁷ Правда, в 1910-х гг. Пяст уже сам, как и Блок, ведет богемную жизнь (ср. VII, 155 и др.). Однако, очевидно, для Пяста «загулы» имеют совсем иной смысл, чем для Блока.

¹²⁸ См. записи Блока от 11 и 13 мая 1918 г. (З. к., 406), а также статью «Тоска по сретенью» (Дело народа. 1918. 10 мая).

¹²⁹ См.: *Пяст Вл.* Воспоминания о Блоке. С. 73; ср.: VIII, 371; З. к., 414, 436. Пяст относит «прекращение знакомства» к январю 1918 г., Блок отмечает первые «молчаливые встречи» с Пястом, который «не подал руки», 29 июня и 19 ноября 1918 г.

¹³⁰ *Пяст Вл.* Воспоминания о Блоке. С. 73—74; ср.: З. к., 468, 473.

¹³¹ Там же. С. 74.

¹³² Там же. Ср. эпизод: в 1919 г. Пяст по телефону просит Блока «поручиться перед властями за идейную аполитичность» его друга, «которого и Блок когда-то знал хорошо». Блок без промедления «исполнил эту просьбу» (Там же. С. 74). О неизменно теплом отношении Блока к Пясту и тяжелой жизни Пяста в годы гражданской войны в комнате Дома искусств подробно пишет Н. А. Павлович (см.: *Павлович Н. А.* Воспоминания об Александре Блоке. С. 477—478; С. 478—479 — о позднейшей жизни и о смерти Вл. Пяста).

¹³³ *Пяст Вл.* Воспоминания о Блоке. С. 74; VII, 369; ср.: *Павлович Н. А.* Воспоминания об Александре Блоке. С. 477—478.

¹³⁴ *Пяст Вл.* Воспоминания о Блоке. С. 74—75.

¹³⁵ Там же. С. 75—76.

От составителя

В настоящем томе представлены труды З. Г. Минц, посвященные исследованию взаимосвязей творчества Блока с его литературными предшественниками, а также соратниками поэта по литературному направлению — русскими символистами.

Том состоит из двух разделов. Первый из них включает в себя цикл статей Блоке и виднейших представителях русского реализма XIX века. Эти статьи, опубликованные в 1960-х и начале 1970-х гг., явились одновременно главами окторской диссертации З. Г. Минц «Александр Блок и традиции русской реалистической литературы XIX века», защищенной ею в 1972 г.

Одна из помещенных в первом разделе работ («Блок и традиции русской демократической литературы») является третьей частью монографии «Лирика Александра Блока» (опубликована в Тарту в 1973 г.), не вошедшей в состав редыдущего тома трудов З. Г. Минц, поскольку по своей тематической ориентации она, как явствует из сказанного, примыкает к исследованиям о Блоке и реализме.

Последовательность расположения работ о Блоке и русском реализме аходится в соответствии с блоковским представлением о хронологии русской итературы.

Все упомянутые работы публикуются по первопечатным источникам без зменений и редакторских купюр. Исключение представляет статья «Блок и Достоевский», она воспроизводится по тексту докторской диссертации, так ак в первопечатном варианте имеются многочисленные пропуски; в настоящем издании они восстановлены.

К перечисленным исследованиям примыкают по тематике и две статьи, аписанные в соавторстве с Ю. М. Лотманом: «Образы природных стихий русской литературе (Пушкин — Достоевский — Блок)» и «„Человек природы“ в русской литературе XIX века и „цыганская“ тема у Блока».

Завершают раздел два исследования, посвященные генезису комического поэтическом и драматургическом творчестве Блока.

Во второй части тома представлены статьи о творческих контактах Блока представителями «старшего» и «младшего» символизма. Раздел начинается работы, вписывающей Блока в общий контекст русского символизма и рослеживающей основные этапы эволюции Блока на фоне общей эволюции

символизма. Следующие статьи раздела расположены по хронологическому принципу, подразумевающему последовательность возникновения творческих и биографических взаимосвязей Блока с другими символистами.

Особых комментариев требует работа «Блок в полемике с Мережковскими», опубликованная в 1981 г. Уже само заглавие ориентировано на определенный идеологический контекст: во времена, к которым относится ее появление, Мережковских можно было упоминать только с прямым указанием на противостояние им «узаконенных» советским литературоведением представителей русского символизма. Специфика структуры этой работы также обусловлена временем: статья преимущественно включает в себя эпистолярные документы — ценнейший материал, публикация которого давала реальную возможность для изучения биографии и творчества Мережковских, советской наукой почти не исследованных.

В данном томе примечания З. Г. Минц вынесены за текст, как это сделано автором в большинстве первых публикаций статей, составивших том. Названия архивохранилищ заменены на современные.

Блок и Гоголь // Блоковский сборник. 2. Тарту, 1972. С. 122—205.

Блок и Достоевский // Достоевский и его время. Л. 1971. С. 217—247.

Блок и Л. Н. Толстой // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 119. 1962. Труды по русской и славянской филологии. V. С. 232—278.

Блок и Пушкин // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 306. 1973. Труды по русской и славянской филологии. XXI. С. 135—296.

Блок и традиции русской демократической литературы. // Лирика Александра Блока. Вып. 3. Тарту, 1973.

Образы природных стихий в русской литературе (Пушкин — Достоевский — Блок) // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 620. 1983. Труды по русской и славянской филологии (Совм. с Ю. М. Лотманом).

«Человек природы» в русской литературе XIX века и «цыганская тема» у Блока // Блоковский сборник. [1]. Тарту, 1964. С. 98—156. (Совм. с Ю. М. Лотманом).

К генезису комического у Блока (Вл. Соловьев и А. Блок) // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 226. 1971. Труды по русской и славянской филологии. XVIII. С. 124—195.

У истоков блоковского театра (Коллективная «фантастическая драма» «Оканея») // Учен. зап. Тартуского ун-та. Вып. 645. 1985. Труды по русской и славянской филологии. С. 86—100.

Блок и русский символизм // Литературное наследство. Александр Блок. М. 1980. Т. 92. Кн. 1. С. 98—172.

Блок в полемике с Мережковскими // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 535. Блоковский сборник. 4. Тарту, 1981. С. 116—222.

А. Блок и В. Иванов (Статья I: Годы первой русской революции) // Учен. зап. Тартуского ун-та. Вып. 604. 1982. Труды по русской и славянской филологии. С. 97—111. (Последующие статьи по этой теме не были опубликованы).

Переписка [Блока] с В. Я. Брюсовым (1903—1919) // Литературное наследство. Александр Блок. Т. 92. Кн. 2. С. 175—197.

Переписка [Блока] с А. М. Ремизовым (1905—1920) // Литературное наследство. Александр Блок. Т. 92. Кн. 2. С. 63—82.

Переписка [Блока] с Вл. Пястом // Литературное наследство. Александр Блок. Т. 92. Кн. 1. С. 175—197.