

Л. К. ДОЛГОПолов

АЛЕКСАНДР БЛОК



·НАУКА·
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
Серия
«Литературоведение и языкознание»

Л. К. ДОЛГОПОЛОВ
АЛЕКСАНДР БЛОК
ЛИЧНОСТЬ И ТВОРЧЕСТВО

Издание 3-е



Ленинград
«НАУКА»
Ленинградское отделение
1 9 8 4

Ответственный редактор
акад. Д. С. ЛИХАЧЕВ

**Леонид Константинович
Долгополов**

АЛЕКСАНДР БЛОК

ЛИЧНОСТЬ И ТВОРЧЕСТВО

*Утверждено к печати
Редколлекцией серии научно-популярных изданий*

Редактор издательства **Н. А. Румянцева**
Художник **Г. В. Смирнов**
Технический редактор **Г. А. Смирнова**
Корректоры **О. И. Буркова, А. З. Жакомская**

ИБ № 20246

Сдано в набор 25.01.84. Подписано к печати 20.03.84.
М-10820. Формат 84×108^{1/32}. Бумага книжно-журнальная
Гарнитура обыкновенная. Печать высокая.
Усл. печ. л. 12.13. Усл. кр.-отт. 12.40. Уч.-изд. л. 12.53
Доп. тираж 50 000. Тип. зак. 1180. Цена 45 к.

Ленинградское отделение издательства «Наука»
199164, Ленинград, В-164, Менделеевская линия, 1

Ордена Трудового Красного Знамени
Первая типография издательства «Наука»
199034, Ленинград, В-34, 9 линия, 12

Д $\frac{4603000000-575}{042(02)-84}$ без объявления © Издательство «Наука», 1984

ОТ АВТОРА

Настоящая книга представляет собой попытку наметить основные этапы эволюции крупнейшего русского поэта Александра Блока как своеобразной поэтической личности, формирование которой проходило в непростых условиях исторической жизни России на рубеже XIX—XX вв. Это — ни традиционный очерк творчества, ни специальная биография. Общие рассуждения, связанные с выяснением роли Блока в истории поэзии, сведены до минимума. Нет ни развернутых характеристик поэзии Блока или его драматургии, ни специального анализа той или иной отдельно взятой проблемы. Александр Блок *как человек и поэт* — вот главная тема книги. Причем обе эти линии исследования — «человек» и «поэт» — в книге перекрещиваются.

Автор широко использует биографические сведения, важнейшие факты личной жизни поэта, которые, однако, интересуют его не сами по себе, а через отражение их в поэтическом творчестве и отчасти в пьесах. Привлекаются статьи Блока, дающие богатый материал для решения проблемы личности, а также дневники и записные книжки. Тем самым неизбежно затрагивается вопрос о творческом методе Блока, о том, как решалась им проблема соотношения искусства и действительности, поэзии и жизни.

Естественно, преимущественное внимание уделяется тем периодам жизни Блока, которые оказались наиболее значительными для формирования его как поэтической личности. Это ранний период, пребывание юного Блока в семье Бекетовых, где он рос и воспитывался, с ее стародворянскими традициями, которые, однако, уже стали ломаться в условиях наступающей новой исторической обстановки; это время увлечения Л. Д. Менделеевой и создания стихов, посвященных Прекрасной Даме, когда процесс формирования Блока-поэта протскал особенно интенсивно и когда были заложены основы его творче-

ского метода; это и 1910-е годы, время итогов, время напряженной работы над автобиографической поэмой «Возмездие» и драмой «Роза и Крест», имеющих для понимания Блока как творческой личности решающее значение, ибо в эти годы окончательно складываются его исторические взгляды, отливаются в законченные формы отношение к истории рода Бекетовых и к самому себе как характерному явлению эпохи рубежа веков; наконец, это период революции, когда Блок с максимальной полнотой выявил свои творческие возможности («Двенадцать», «Скифы»).

Поэтическое развитие и формирование Блока как художнической личности имело крайне интенсивный и — в рамках того исторического периода, который он представлял, — классически заверченный характер. Только наличие пути делает, по мнению Блока, человека личностью, а художника — художником. Путь — это становление личности по этапам ее созревания, ее проникновения в глубину жизненных закономерностей. Там, где нет пути, нет личности, нет художника, потому что нет формирования. Этот момент также подчеркивается в книге, причем выделяется как раз умение Блока смотреть на себя как бы со стороны, видеть в перипетиях своей судьбы и своего творческого пути явление общезначимое, типическое для эпохи в целом.

Вышедший из иной исторической эпохи, связанный происхождением, условиями воспитания и семейной атмосферой со стародворянскими традициями и взглядами, Блок стал поэтом и одним из наиболее характерных представителей совершенно другой исторической эпохи, другого времени, по своим объективным последствиям оказавшегося временем кризиса всех важнейших общественных, нравственных и прочих установлений и институтов. В этом процессе перерождения скрывалась своя глубочайшая закономерность, выявление которой и составляет содержание настоящей книги.

В заключение необходимо отметить, что проблема человеческой личности, реального содержания самого понятия, условий и обстоятельств ее формирования именно во второй половине XIX и начале XX в. привлекала обостренное внимание представителей самых разных отраслей знания — медиков и психологов, физиологов и писателей, философов и художников. Именно в это время были заложены те основы представлений о человеческой

личности, которые составили почву для ее дальнейшего изучения, вплоть до наших дней. Особенных успехов добились тут психиатры и писатели. И главным критерием при обращении к человеку как личности стал критерий единства всех ее возможных проявлений, их внутренней взаимообусловленности.

Однако эти специальные вопросы оставляются нами в стороне. Они учитываются, но остаются за текстом книги. Предметом описания служит конкретная личность — личность поэта Александра Блока, условиями и обстоятельствами формирования которой являются условия и обстоятельства формирования его не только как человека, но и как художника. При этом отправным моментом для нас служило положение марксистско-ленинской философии, что сущность всякой особой личности составляют не ее внешние признаки, не ее абстрактная природа, а ее *социальное качество*. Блок представлял собой новый тип художника — художника с новым социальным качеством, что определяющим образом сказалось на самом процессе его внутреннего созревания.

* * *

Для настоящего издания книга дополнена. Расширены и обновлены разделы, посвященные поэмам Блока — «Возмездию» и «Двенадцати»; введена новая глава, в которой говорится о формировании эстетических взглядов Блока; более детально освещены последние годы его жизни (о чем в предыдущем издании было сказано вскользь); заново решается проблема «лирического героя» Блока (как художественного отражения в творчестве его личности) и характера самого этого понятия. Представление о личности Блока в соотношении с эволюцией его творчества приобрело, как кажется автору, более цельный и законченный характер.

ВВЕДЕНИЕ

Одной из главных особенностей творчества Блока является то, что оно завершает развитие многих важнейших тем и мотивов, возникших еще в прошлом веке и связанных с осознанием роли и места человека в окружающем мире, в данной социальной среде. В лирике Блока они получают свое второе рождение, ставятся и формулируются заново — уже как темы и мотивы его творчества, хотя генетическая связь их с прошлым (с прошлым и в собственно историческом, и в историко-литературном смысле) осознается поэтом достаточно отчетливо. Так возникает в творчестве Блока, влияя на формирование его личности, какой присутствовала она в сознании современников и какой отчасти присутствует в нашем сознании, мощный пласт неявной семантики, придающий особую значительность тому, что воспринимается непосредственно, что видно явно. Блок воспринимается нами как поэт, стоящий на пересечении нескольких исторических линий, и как представитель и выразитель переходной, кризисной эпохи, которая, наследуя прошлое, уже была чревата будущим.

Центральное положение Блока в поэтическом движении конца XIX—начала XX в. и определяется прежде всего этим его необыкновенным качеством — умением воспринимать свое время и себя самого в нескольких измерениях одновременно, видеть за явным и непосредственно «осязаемым» неявное, но крайне существенное. Именно поэтому в творчестве и облике Блока совмещаются несовместимые, казалось бы, черты и качества его как своеобразной поэтической личности. Он классичен (как в стихах, так и в различного рода внешних проявлениях), сдержан, глубоко интеллектуален и интеллигентен. Но он же — наиболее яркий представитель и выразитель одного из самых активных модернистских течений — символизма (в его русском, безбрежном и противоречивом варианте). До конца дней Блок оставался верен эстетике и поэтике этого течения. Так получилось

вовсе не потому, что он будто бы усвоил в юности ложные представления о жизни и об искусстве и не сумел освободиться впоследствии из-под их власти. Каждый из крупных русских поэтов рубежа XIX—XX вв., причислявших себя к школе символизма или в какой-то мере связанных с нею, носил в себе «свой» символизм, т. е. свою программу эстетического и этического отношения к действительности, которая в той или иной степени соприкасалась с программами предшествующего столетия. Что же касается Блока, то тут сразу же выявилась вполне определенная особенность, повлиявшая решающим образом на его очень непростые отношения и с предшественниками, и с современниками. Заключалась эта особенность в том, что Блок никогда не воспринимал ту или иную эстетическую или этическую программу в законченном и, следовательно, отвлеченном виде, как некую сумму догматов, которым необходимо следовать во что бы то ни стало. Его отношение и к искусству, и к литературным программам носило ярко выраженный личностный характер; Блок подходил и к тому, и к другим не как деятель «школы» или представитель «течения», а как человек вполне определенной исторической эпохи, во всем многообразии своих общественных и личных связей, допуская варианты и отклонения, но твердо веря в незыблемость времени, понятого исторически. Литература (и прошлого, и настоящего) была для него не суммой программ, пунктов и догматов, а *суммой личностей*, каждая из которых обладала в его глазах своей особой ценностью и была величиной самостоятельной. Именно поэтому, когда его соратники по символизму пытались на основе суммы литературных явлений прошлого (или настоящего) создать некую единую и, как им казалось часто, универсальную платформу искусства, Блок замыкался в себе, отходил в сторону, открыто заявляя, что он к этой платформе не имеет никакого отношения. Жизненность искусства в каждом его единичном, индивидуальном проявлении — вот что было для Блока главным, только этому он придавал значение. И естественно, что на протяжении более чем двадцатилетнего творческого пути, в разные периоды на первый план в сознании Блока выдвигались разные художники — носители различных этико-эстетических систем. С ними он соотносил свои личные искания, в зависимости от них вырабатывая свое особое отношение к миру, в котором он жил.

Органичность и внутренняя последовательность творческого и жизненного пути Блока прекрасно им самим осознавались.

В 1910 г., когда для него начинался новый период, окрасивший иными красками и его лирику предыдущих лет, уже приступив к работе над «Возмездием», Блок признавался А. Белому: «Ведь вся история моего внутреннего развития „напророчена“ в „Стихах о Прекрасной Даме“...».¹ Три года ранее он выразился еще более определенно: «Считаю, что стою на твердом пути и что все, написанное мной, служит органическим продолжением первого — „Стихов о Прекрасной Даме“».² Комментируя эти высказывания, Белый, уже после смерти Блока, писал: «Понять Блока-поэта... значит понять неслучайность, органичность события написания „Двенадцати“ не кем иным, как автором „Стихов о Прекрасной Даме“; это значит понять: Блок именно потому написал „Двенадцать“, что был он автором и „Стихов о Прекрасной Даме“, и автором „Незнакомки“, и автором „Балаганчика“».³

В таком контексте вырисовываются перед нами в своем особом значении ранние стихотворные циклы Блока «Ante lucem», «Стихи о Прекрасной Даме», «Распутья». Это был исток, от которого берет начало все последующее творчество Блока. Уже здесь оформились мотивы, которым суждено было стать главными и в его поэзии, и в его статьях. Блок создал в своем творчестве и выявил в облике своей личности совершенно особый, небывалый тип мироощущения — мироощущения человека переходной эпохи, осознавшего всю значительность времени, в которое он живет, пытающегося соединить линии, идущие из прошлого в будущее.

И вот тут возникает одна (среди многих других) особенность его мирозерцания, которая стала важнейшей чертой творчества, определила скрытое содержание его стихов, ту мощную подводную струю, которая постоянно

¹ Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 8. М.—Л., 1963, с. 317. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома (римская цифра) и страницы (арабская цифра). «Записные книжки» А. Блока, вышедшие в этом же издании в 1965 г., соответственно обозначаются как том IX.

² А. Блок и А. Белый. Переписка. — В кн.: Летописи Гослитмузея, т. 7. М., 1940, с. 190.

³ Памяти Александра Блока. Пб., 1922, с. 7.

ощущается нами, когда мы читаем Блока. Эта черта — страстное стремление отыскать всеобщую связь явлений, нащупать те внутренние сцепления, которые определяют в итоге механизм и природной, и исторической жизни. И здесь Блок двигался в одном русле с развитием не только художественного, но и научного мышления, каким складывалось оно в XX столетии.

Прерывность, расчлененность, изолированность, самостоятельность — вот на какие понятия опиралось по преимуществу традиционное научное мышление XIX в. «Идеалом классической науки, — отмечает проф. Б. Кузнецов, — было представление о мире, в котором нет ничего, кроме движения и взаимодействия дискретных масс».⁴ Дискретность в современном научно-философском истолковании и есть дифференцированность, пространственно-временная локализованность элементов, наличие качественно определенных структурных уровней. Дискретное состояние материи есть такое состояние, при котором она разлагается на отдельные устойчивые микроэлементы, обладающие особыми структурными показателями.

Именно поэтому, когда в самом начале XX в. Эйнштейн обосновал принцип относительности, он не только сделал великое открытие, он выразил и новое сознание личности, по-новому теперь представлявшей себе картину мира. Известно, что впервые теория Эйнштейна (специальная теория относительности) была изложена им в статье «К электродинамике движущихся тел», опубликованной в сентябре 1905 г. В 1916 г. выходит в свет работа Эйнштейна «Основы общей теории относительности», и, наконец, в 1917 г. Эйнштейн подводит итоги своим открытиям в статье «Вопросы космологии и общая теория относительности». Если мы сопоставим эти даты с тем, что происходило в эти же годы в России, нас не может не поразить фатальное совпадение. Перекраивался исторический и социальный мир, в корне менялось и представление о движущих силах мира природы. Подвергалось сомнению понятие прерывности, изолированности, структурной самостоятельности и завершенности. Мир подвижен, относителен, един, каузально обусловлен. Элементы, составляющие его, исторические периоды, сферы

⁴ Кузнецов Б. Г. Развитие физических идей от Галилея до Эйнштейна в свете современной науки. Изд. 2-е. М., 1966, с. 324.

сознания, концепции жизни и творчества, идеологические и нравственные «показатели» личности вступили во взаимодействие, лишились исключительности, стали элементами единого природно-исторического потока жизни.

Излагая основы теории относительности, Эйнштейн подчеркивал: «Она исходит из предположения об отсутствии привилегированных состояний движения в природе и анализирует выводы из этого предположения. Ее метод аналогичен методу термодинамики; последняя является не чем иным, как систематическим ответом на вопрос: какими должны быть законы природы, чтобы вечный двигатель оказался невозможным».⁵ Структуры, движущиеся одна относительно другой, стали основным объектом физики и механики.

Пережитый в начале века переворот в науке, следствием которого явилась новая картина мира, оказался общим показателем того, что человеческое сознание вступило в новую фазу своего развития. Мир стал восприниматься в единстве, независимо от того, какой сферы познания касалось человеческое мышление — научной, исторической или художественной. На первый план выдвинулись теперь не структурные различия, а внутренние сцепления, связи, структурные общности. Человек оказался во власти сил и природных, и исторических одновременно. И сами эти силы начали соотноситься друг с другом, образуя единый фон, на котором и происходило перерождение сознания.

Величайшим открытием Блока в поэзии и явилось то, что, следуя в общем русле установления и выявления внутренних сцеплений и зависимостей, он с большей наглядностью и глубиной, нежели кто-либо из поэтов его времени, поставил в центр творчества человека, личность своего современника, которая оказывалась на пересечении самых разнородных воздействий, «под гнетом» противоречий, часто не имеющих исхода. Именно такую личность вывел в своих стихах Блок, сделав ее показателем эпохи в целом.

Вместе с тем окружающий поэта мир никогда не воспринимался им в неподвижности, в окостенении. Окружающий мир для Блока — движущаяся система, система изменяющихся объектов и ценностей. Внутри этой си-

⁵ См. там же, с. 335.

стемы и происходит формирование лирического «я», и это формирование также есть процесс, становление, переход из одного качества в другое. Поэтому Блоку и удалось в столь короткий отрезок времени претерпеть столь решительную эволюцию, пройдя путь от «Стихов о Прекрасной Даме» до «Двенадцати» и «Скифов» — опорой здесь служила объективная соотнесенность лирического «я» с изменяющимся временем.

Время для Блока всегда процесс, настоящее есть условная точка пересечения прошлого и будущего. Настоящее как время не существует, оно или завершение «старого», или начало «нового». Блок и воспринимал «свое» время — рубеж веков — как завершение большого исторического периода, когда на сцену истории вступает новая «человеческая порода». Происходит утрата тех свойств личности, которые характеризовали ее в прошлом, — человек, захваченный водоворотом истории, вступивший в сцепление с новыми историческими силами, сам становится иным. В предисловии к поэме «Возмездие», в которой Блок собирался художественно обобщить историю дворянского рода на рубеже веков, он пишет: «Словом, мировой водоворот засасывает в свою воронку почти всего человека; от личности почти вовсе не остается следа, сама она, если остается еще существовать, становится неузнаваемой, обезображенной, искаленной. Был человек — и не стало человека, осталась дрянная вялая плоть и тлеющая душонка. Но семя брошено, и в следующем первенце растет новое, более упорное; и в последнем первенце это новое и упорное начинает, наконец, ощутительно действовать на окружающую среду; таким образом, род, испытавший на себе возмездие истории, среды, эпохи, начинает, в свою очередь, творить возмездие; последний первенец уже способен огрызаться и издавать львиное рычание; он готов ухватиться своей человеческой ручонкой за колесо, которым движется история человечества. И, может быть, ухватится-таки за него. . .» (III, 298).

В создании подобной концепции не последнюю роль играл личный жизненный опыт Блока. Как бы он ни был погружен в лирическую стихию творчества, он умел смотреть на себя со стороны, умел находить в разветвлениях своего жизненного пути и в изгибах своей судьбы отражение объективно-исторических закономерностей, определяющих ныне общий процесс формирования и пере-

рождения личности. Блок, отмечает А. Е. Горелов, «и свою судьбу рассматривал... в общем историческом контексте времени... Собственная судьба воспринималась как одно из знамений времени. Поэтому так тесно переплеталось творчество А. Блока с его житейской повседневностью».⁶

Может быть, эта черта и выдвинула Блока так резко вперед, дав именно ему возможность занять центральное место в поэтическом движении эпохи. Личное для него всегда было проявлением общего, понятия об общем неизбежно включали в себя опыт личной истории, опыт частной судьбы. Д. Е. Максимов очень точно отмечает в центральном разделе своей книги, имеющем принципиальное значение для изучения творчества Блока, «Идея пути в поэтическом сознании Ал. Блока»: «Не только „общее“ в его прямых касаниях, но и личная жизнь в широком смысле слова, со всеми ее волнениями, бурями, страстями, восторгами, созерцаниями, увлечениями и разочарованиями, надеждами и периодами мрачного отчаяния, была для него тем объектом пристального внимания и наблюдения, который давал ему возможность улавливать дух и атмосферу своего времени, проникать в них изнутри и подниматься над ними. По своему собственному гороскопу он гадал — „наглядным способом“, без нарочитой предвзятости — о всеобщих судьбах».⁷

Именно поэтому *лирический герой* Блока как показатель эпохи и *выражение времени* не имеет себе равных по глубине и насыщенности в поэзии рубежа веков. Подлинное искусство, по мнению Блока, всегда исповедь. В 1908 г. он писал: «Я думаю, мы более уже не вправе сомневаться в том, что великие произведения искусства выбираются историей лишь из числа произведений „исповеднического“ характера. Только то, что было исповедью писателя, только то создание, в котором он *сжег себя дотла*, — для того ли, чтобы родиться для новых созданий, или для того, чтобы умереть, — только оно может стать великим» (V, 278). *Искренность самопожертвования* — вот что считал Блок главным для всякого подлинного художника. Искусство есть исповедь, в нем

⁶ Горелов А. Е. Гроза над соловьиным садом. Александр Блок. Изд. 2-е. Л., 1973, с. 502—503.

⁷ См. в кн.: Максимов Д. Е. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1975, с. 21—22.

выражается душа художника, которая в свою очередь формируется под непосредственным воздействием эпохи.

Так создавался новый, небывалый тип лирического сознания, новое понимание поэта и его предназначения.⁸

Подобная особенность Блока как творческой природы была отмечена уже его современниками. О ней писал В. Брюсов. А один из поэтов в рецензии на трехтомное собрание стихотворений Блока проникновенно отметил: «Обыкновенно поэт отдает людям свои творения. Блок отдает самого себя». И далее он так пояснил свою мысль: «Я хочу этим сказать, что в его стихах не только не разрешаются, но даже не намечаются какие-нибудь общие проблемы, литературные, как у Пушкина, философские, как у Тютчева, или социологические, как у Гюго, и что он просто описывает свою собственную жизнь, которая на его счастье так дивно богата внутренней борьбой, катастрофами и озарениями».⁹

Блок сам сделал себя — в формах лирического волеизъявления — героем своей эпохи, героем времени, в которое он жил.

Вместе с тем мир, в котором протекала жизнь Блока, вызревала его художническая мысль и формировался облик лирического героя, представлялся ему дисгармоничным (хотя и единым), чреватым взрывами и катастрофами самого различного свойства. Таким был и макромир вселенной, и микромир личности в ее соотносении с обстоятельствами социальной жизни. Гороскоп, по которому «гадал» Блок «о всеобщих судьбах», давал крайне неутешительные ответы. Эту дисгармоничность мира Блок распознал сразу, с первых же шагов в поэзии, и сразу же в его сознании оформляется тема поисков утраченного идеала, который пророчески угадывается им сквозь туманные завесы окружающего мира и который на разных этапах его пути и его судьбы приобретает различные обличья. Этот идеал имел в представлении Блока — поэта обостренной впечатлитель-

⁸ В автобиографии 1915 г. Блок прямо пишет о том, что все его лирические стихотворения начиная с 1897 г. «можно рассматривать как дневник» (VII, 15). К такому взгляду на поэтическое творчество Блок был подведен всем развитием русской лирики во вторую половину XIX в., но осознать его как черту творчества и творческого мирозерцания оказалось возможным только с наступлением нового периода в истории поэзии.

⁹ Аполлон, 1912, № 8, с. 60.

ности — художественный характер; его мог достичь, обрести как реальную жизненную ценность только творческий разум. В творчестве Блока происходит как бы преобразование действительности, не воспроизведение ее в адекватных формах, а именно преобразование, пересоздание, причем действительность во всем ее многообразии жизненных форм по-своему приносится в жертву, «убивается», и из пепла возникает, словно птица Феникс, создание искусства. Искусство, по Блоку, и есть убийство — убийство во имя нового рождения, возрождения, преобразования. В стихотворении «Художник», написанном в 1913 г., в пору творческой зрелости, Блок сказал об этом с предельной откровенностью:

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

Вот он — возник. И с холодным вниманием
Жду, чтоб понять, закрепить и убить.
И перед зорким моим ожиданием
Тянет он еле приметную нить.

И наконец, у предела зачатия
Новой души, неизведанных сил, —
Душу сражает, как громом, проклятие:
Творческий разум осилил — убил.

Происходит замыкание действительности в клетку искусства, ограничение ее художественной формой, творческое преобразование, или — убийство.

Для поэта искусство — нечто данное свыше, кем-то продиктованное; звуки, в которые облекается «ткань» произведения, дошли до слуха из иных миров и иных пространств. Дело поэта состоит в том, чтобы с максимальной точностью фиксировать «услышанное» (ср.: «Легкий, доселе не слышанный звон»; в другом стихотворении Блок говорит о том же самом: «Приближается звук. И, покорна щемящему звуку, молодеет душа») (III, 265). Поэт лишь записывает звуки, пришедшие извне — или из окружающего дисгармонического и катастрофического мира, или из неких далеких миров, далеких пространств. Действительность как бы приносилась «в жертву» искусству, она становилась материалом, из которого создавались художественные ценности, «опытным полем» творчества. Ее номинальное значение оказывалось относитель-

ным, ее роль — вспомогательной. Главная задача поэта, согласно Блоку, как он выразил ее в 1921 г. в речи «О назначении поэта», состоит в том, чтобы освободить «глубину духа», которая «заслонена явлениями внешнего мира», и, приобщившись «к безначальной стихии, катящей звуковые волны», «принять» в свою душу «звук». Этот «поднятый из глубины и чужеродный внешнему миру звук» должен быть заключен «в прочную и осязательную форму слова» (VI, 163).

Подобный взгляд на поэтическое творчество не был изобретением Блока. Близкие мысли мы находим и у Пушкина («божественный глагол»), и у А. К. Толстого (стихи — запись услышанного). Уже после Блока ту же мысль будет развивать Анна Ахматова. Оригинальность позиции Блока состоит в том, что им была создана на основе этой мысли законченная концепция соотношения «поэзии» и «действительности», которая нашла выражение в стихотворении «Художник» и затем в речи «О назначении поэта».

Но ведь внешний мир — это и факты биографии самого поэта, его жизнь, его житейская, бытовая, эмпирическая судьба. Оказывается, что она также приносится в жертву искусству, которое, как отмечалось выше, есть, в понимании Блока, сжигающий пламень. «Только то... создание, в котором он (писатель, — Л. Д.) сжег себя догла, ... может стать великим» (V, 278).

И в первом (общем), и во втором (частном) случае на первый план выдвинутым оказывается искусство, незримыми нитями связанное с глубинами мирового духа, где «катятся звуковые волны, подобные волнам эфира, объемлющим вселенную», где «идут ритмические колебания, подобные процессам, образующим горы, ветры, морские течения, растительный и животный мир» (VI, 163), как сказал Блок в той же речи «О назначении поэта». Более высокой задачи, нежели стремление уловить эти колебания, идущие из космоса звуки, у поэта нет.

Приведенные выше рассуждения показывают, в какой сложной ситуации оказался Блок с самого начала творческой деятельности. Он был поэт, причем поэт-лирик, по словам Анны Ахматовой, «величайший из лириков первой четверти века». И естественно, все, что связано с ним — с его личностью и судьбой, с его житейской биографией, с содержанием и эволюцией его творчества, — может быть осознано и воспринято только че-

рез искусство, через понимание Блоком роли и назначения поэта в ту эпоху, в которую он жил.

Прочно слитый с окружающим миром, со всеми его бедами, заботами, социальными и личными катастрофами, воспринимающий его как творимую на глазах историю, лично ощутивший всю безмерную тяжесть обнаружившихся внутренних сцеплений, связанность всего со всем, поэт рубежа веков вместе с тем ощутил и другое — опасность раствориться, затеряться в этом мире, утратить себя как личность, перестать быть самим собой. Эта опасность вызывала повышенный, часто болезненный интерес к своему «я», который принимал во многих случаях крайние, уродливые формы, объективно смыкавшиеся с той линией «декаданса» (т. е. упадка), которая отчетливо прослеживается в литературе рубежа веков. Перед Блоком такой опасности не было: его лирическое «я», *лирический герой* его стихов, сохраняя всю силу эмоциональной напряженности, всегда, на протяжении всего творческого пути Блока, выявлял себя не в мимолетных и субъективных проявлениях, а в связях и зависимостях с вне его лежащими событиями «большого» мира. Именно поэтому «герой» блоковских стихов лишен той лирической аморфности, которая характеризует, например, творчество старшего современника Блока — К. Бальмонта. Стих Блока всегда четок, даже если он написан на самую отвлеченную тему. Он всегда — вхождение в «мир», а не выход из него; он всегда — показатель и выразитель тех скрытых опосредований, связей и сцеплений, в гуще которых ныне пребывает человеческая личность и на фоне которых она только и может раскрыть себя.

Поэтому у Блока и образовались такие сложные отношения с соратниками по символистскому лагерю и с символизмом как школой творчества. В разные периоды жизни Блок по-разному относился к нему, но символизм всегда был ему ближе любого другого литературного течения эпохи. Он был связан с символизмом и личными отношениями с представителями этого течения, и активным участием в его изданиях, и, главное, общими чертами в понимании роли и назначения искусства по отношению к действительности, по трагическому осознанию роли поэта в деле преобразования действительности. Это последнее обстоятельство дает нам основание утверждать, что именно в творчестве Блока символизм как *литературное направление* и пришел к своим наивысшим

достижениям и — в период «Возмездия», в период кризиса — исчерпал себя. Но показательно и другое. Именно в период кризиса символизма, когда другие поэты сходили с поэтической арены или обращались к другим жанрам и видам творчества (например, А. Белый, ставший в 1910-е годы романистом), лирика Блока эпохально вырастает в своем значении. В докладе «О современном состоянии русского символизма» (1910 г.) Блок утверждал, что «солнце наивного реализма закатилось» и что «осмыслить что бы то ни было вне символизма нельзя» (V, 433). Но из текста доклада видно: Блок употребляет термин и понятие «символизм» в гораздо более расширительном значении, нежели его соратники по школе. Для него символизм — скорее общий условный знак высокого искусства, которое, по мысли Блока, только и может оказаться на уровне задач, поставленных перед художником изменившимся временем. Он по традиции связывает эти задачи и возможность их реализации с искусством символизма, но к школе русского символизма, какой сложилась она в начале века, слова Блока прямого отношения не имеют. Здесь — именно знак, условное обозначение идеально мыслимой художественной системы, которая стояла бы на уровне требований исторического времени и усложнившихся черт человеческой личности.

Блок и был связан с символизмом неразрывными нитями, и неизмеримо возвышался над ним, как он возвышался бы над любым литературным течением. В августе 1907 г. в известном письме А. Белому Блок пишет: «Драма моего мирозерцания... состоит в том, что я — *лирик*. Быть лириком — жутко и весело... Веселье и жуть — сонное покрывало. *Если бы я не носил на глазах этого сонного покрывала*, не был руководим Неведомо Страшным, от которого меня бережет *только моя душа*, — я не написал бы ни одного стихотворения из тех, которым Вы придавали значение» (VIII, 199). По внутренней трагедийности лирического мирозерцания, по стилю мышления и словарю Блок близок здесь своим союзникам по символизму, и они, основываясь на подобного рода высказываниях, вправе были считать его своим. Но в том же письме Блок делает и такие признания: «...я предпочитаю людей идеям»; «...я — представитель сотни „кающихся дворян“ со сложностями»; «...я здоров и прост, становлюсь *все проще*, как только могу»; «...я за Волгу ухватился, за понятность слога, за отзывчивость

души, за ее здоровую и тупую боль» (VIII, 197, 198, 199).¹⁰ Подобные признания — уже иного рода, здесь Блок выходит из-под эгиды символистского мироощущения. Связь Блока с символизмом была неизбежной, она объективно вызывалась к жизни всем ходом его формирования как лирического поэта, к тому же трагического мирозерцания, но неизбежным был и конфликт, в который Блок вступил с течением и его адептами и который длился много лет.

Творчество всякого писателя, по мнению Блока, вторично по отношению к его личности. Оно есть проявление и реализация личности, проявление и реализация духовного роста и развития внутреннего мира, которое совершается не всегда явно, но которое есть неперемное условие совершенствования писателя — художника и творца. В статье 1909 г. «Душа писателя» Блок утверждал: «Писатель — растение многолетнее. Как у ириса или у лилии росту стеблей и листьев сопутствует периодическое развитие корневых клубней, — так душа писателя расширяется и развивается периодами, а творения его — только внешние результаты подземного роста души» (V, 369—370).

Обе эти стороны — «творения» и «подземный рост» души — одинаково важны для понимания писателя и его творческой индивидуальности.

¹⁰ Объяснения Блока по поводу его положительного отзыва о повести Скитальца «Огарки».

ДЕТСТВО И ОТРОЧЕСТВО.

ПЕРВАЯ ЛЮБОВЬ И ПЕРВЫЕ СТИХИ

1

Александр Александрович Блок родился 16 (28) ноября 1880 г. в Петербурге в бывшем ректорском доме, стоящем во дворе Университета и выходящем окнами на Неву. Его отец — Александр Львович Блок (1852—1909), известный юрист, специалист по международному праву и государствовед, был профессором Варшавского университета. Его мать — Александра Андреевна, урожденная Бекетова (1860—1923), дочь известного ученого-ботаника, занимавшего в те годы должность ректора Петербургского университета.

Говоря в зрелые годы о семейных традициях и предках, Блок много и охотно вспоминает о Бекетовых, подчеркивает свою связь с ними, выделяя те стороны своего духовного мира, своих взглядов и привычек, которые он, по его мнению, вынес от общения с семьей деда и с ним самим, но редко и с неохотой вспоминает об отце, хотя утверждает, что связь с отцом он чувствует «кровную». В автобиографии 1915 г. он дает ему такую характеристику: «Судьба его исполнена сложных противоречий, довольно необычна и мрачна... Выдающийся музыкант, знаток изящной литературы и тонкий стилист, — отец мой считал себя учеником Флобера. Последнее и было главной причиной того, что он написал так мало и не завершил главного труда жизни: свои непрестанно развивавшиеся идеи он не сумел вместить в те сжатые формы, которых искал; в этом искании сжатых форм было что-то судорожное и страшное, как во всем душевном и физическом облике его. Я встречался с ним мало, но помню его кровно» (VII, 12). Ни с кем из родственников отца Блок в тесных отношениях не состоял. Это были по преимуществу государственные служащие, чиновники, отчасти люди науки. Блоку чужд этот мир, чего он никогда не скрывал. В известном письме к двоюродной сестре (по

отцу) С. Н. Тутолминой от 16 января 1916 г. Блок признавался: «Вот ты говоришь „брат“, а я не умею ответить тебе так же горячо и искренне, потому что не чувствую этого слова. Так же — с многими другими словами. Я знаю и верю, что все вы, Качаловы,¹ — милые, добрые и хорошие и что ко мне вы относитесь более чем хорошо, но я не умею ценить этого, несмотря на то, что мне приходилось сталкиваться с людьми просто очень дурными и злобными» (VIII, 453—454). И хотя Блок объясняет отчуждение общественными причинами, личная нота звучит в письме достаточно явственно.

А. Л. Блок происходил из обрусевшего немецкого бюргерского рода. Его дальний предок Иоганн Фридрих Блок, медик, родом из Мекленбурга-Шверина, прибыл в Россию вместе со своим братом в 1755 г. Он состоял в России в звании лейб-хирурга и имел чин коллежского советника. В 1796 г. он был жалован дворянством и награжден поместьем в Ямбургском уезде.²

Отец поэта А. Л. Блок был личностью незаурядной, хотя очень противоречивой. Болезненно самолюбивый, вспыльчивый, замкнутый, он представлял собой по тем временам новый психологический тип личности, созданный специфическими условиями развития России в 1870—1880-е гг. XIX в. В молодости он был сентиментален, писал стихи. Одно из его стихотворений приводит в своих воспоминаниях двоюродный брат поэта Г. П. Блок.³ А. Л. Блок был незаурядным музыкантом, о чем свидетельствуют многие знавшие его люди. Известный артистизм натуры налицо, хотя с годами он выветрился, измельчал; черты своеобразного (хотя тоже вырождающегося) «демонизма» вытеснили другие качества личности. Об этом «демонизме» отца много писал впо-

¹ С. Н. Тутолмина — урожденная Качалова. Ее родной брат — ныне покойный проф. Н. Н. Качалов, известный советский химик, специалист по изготовлению стекла.

² В семье Блока бытовала легенда о том, что первый из Блоков, приехавший в Россию, был личным врачом царя Алексея Михайловича. В легенду верил сам поэт, о чем он и написал в автобиографии. Но это только легенда. Подробную генеалогию Блока см. в кн.: Княжнин В. Н. А. А. Блок. Пб., 1922; см. также: Ильин Н. П., Небольсин С. А. Предки Блока. Семейные предания и документы. — Известия АН СССР. Серия литературы и языка, 1975, № 5, с. 450—455.

³ Блок Г. П. Герои «Возмездия». — Русский современник, 1924, № 3, с. 178.

следствии поэт. Однако, как видно из биографии А. Л. Блока, за сферу быта, за сферу довольно ограниченных (по сравнению с возможностями «демонизма» как общественного стимулятора) интересов данные качества личности не выходили. Отсюда, очевидно, проистекают и душевный надлом, и неумение организовать, направить свои возможности и свой дар. Суровый по натуре, педантичный ученый, он сурово обращался и со своей молодой женой. Родная сестра матери поэта Мария Андреевна Бекетова, впоследствии первый биограф Блока, пишет в одной из своих книг, что А. Л. Блок держал ее из-за скудости впроголодь и даже чуть ли не бил ее. Она подчеркивает: «...муж желал перевоспитать жену по-своему, и ей доставалось за всякое несогласие во мнениях, за недостаточное понимание музыки Шумана, за плохо переписанную страницу его диссертации и т. д. В минуты гнева Александр Львович был... страшен...».⁴

Но в том, что такой человек оказался принят в доме Бекетовых, с его стародворянскими традициями и уважением к человеку, что его предложение было принято и брак состоялся, следует видеть определенное нарушение социальных и психологических перегородок, которое само по себе явилось характерным явлением всей русской жизни в пореформенную эпоху. Какие-то скрытые до времени силы стали выходить на поверхность, в результате изменилось и само качество «демонизма»: сохранив в чем-то важном (хотя более «внешнем», чем «внутреннем») свою привлекательность, он в иной сфере — бытовой — обернулся наименее привлекательной и даже жалкой своей стороной.⁵

История отношений А. Л. Блока со своей женой завершилась тем, что, приехав вместе с мужем осенью 1880 года в Петербург (где А. Л. Блок должен был защищать магистерскую диссертацию), Александра Андреевна осталась в доме своего отца. Здесь и родился будущий поэт.

Он сам признавался впоследствии, что мало встречался с Александром Львовичем, хотя помнил его

⁴ Бекетова М. А. Ал. Блок и его мать. Воспоминания и заметки. Л.—М., 1925, с. 122.

⁵ Может быть, здесь сыграла роль тяжелая наследственность: отец А. Л. Блока, дед поэта Лев Александрович, окончил свои дни в состоянии, близком к помешательству (см.: Блок Г. П. Герои «Возмездия», с. 173).

«кровно». Важное признание, к которому следует относиться внимательно.

В семье Бекетовых Блоку суждено было провести и детство, и отрочество. Две эти непростые наследственные линии — А. Л. Блока и Бекетовых — сложно переплелись в натуре и характере поэта, определив многое и в характере его творчества. Тем более что и в семье деда, несмотря на устойчивость стародворянских традиций с их либерализмом, искренней и глубокой гуманностью, широкими культурными запросами и интересами, далеко не все обстояло благополучно. Жизнь уже стала ломаться, все становилось другим, и процесс этот не мог не затронуть семьи Бекетовых, как бы она ни старалась отгородиться от внешних воздействий. Новые веяния стали проникать и сюда, хотя, казалось, семейные предания и традиции, привычки и правила дворянско-интеллигентского быта должны были оградить семью от разрушения.⁶

Смена эпох породила и смену психологических типов, и на этой пограничной черте оказалось молодое поколение семьи Бекетовых, среди которых, пожалуй, особо выделялась мать Блока. Цитированную автобиографию 1915 г. Блок начинает с «семьи матери», а не отца, как обычно принято делать. О нем он вспомнит лишь после того, как подробно расскажет о Бекетовых: «Дед мой, Андрей Николаевич Бекетов, ботаник, был ректором Петербургского университета в его лучшие годы... Петербургские Высшие женские курсы, называемые „Бестужевскими“ (по имени К. Н. Бестужева-Рюмина), обязаны существованием своим главным образом моему деду.

Он принадлежал к тем идеалистам чистой воды, которых наше время уже почти не знает. Собственно, нам уже непонятны своеобразные и часто анекдотические рассказы о таких дворянах-шестидесятниках, как Салтыков-Щедрин или мой дед, об их отношении к императору Александру II, о собраниях Литературного фонда, о борелевских обедах, о хорошем французском и русском языке, об учащейся молодежи конца семидесятых годов.

⁶ Согласно родословным спискам, дворянский род Бекетовых зафиксирован в русской истории с XVI в. (см.: Русская родословная книга, т. 1. СПб., 1876, с. 131; изд. 2-е. СПб., 1895, с. 38. Тут же содержится предположение о том, что сама фамилия Бекетовых происходит от черкесских беков. И если это так, то в жилах Блока текла наряду с немецкой и тюркская кровь).

Вся эта эпоха русской истории отошла безвозвратно, пафос ее утрачен, и самый ритм показался бы нам чрезвычайно неторопливым» (VII, 7).

Здесь важно то, что Блок точно называет время, когда наступает перелом, — конец 70-х годов, эпоха юности и формирования характера его матери и ее сестер, выхода их в самостоятельную жизнь. Они-то и оказались на переломе. Блок много пишет в автобиографии об умственных интересах семьи деда, ее духовных запросах, всячески подчеркивая склонность членов семьи к литературным занятиям. «Здесь именно любили и понимали слово; в семье господствовали, в общем, старинные понятия о литературных ценностях и идеалах. Говоря вульгарно, по-верлэновски, преобладание имела здесь *eloquence*; одной только матери моей свойственны были постоянный мятеж и беспокойство о новом, и мои стремления к *mitique* находили поддержку у нее» (VII, 12).

Очень важное признание, проливающее свет на характер личности самого поэта. Известно, какую огромную роль играла мать в духовной жизни Блока, о чем свидетельствуют многие мемуаристы. Он сам говорил о ней в зрелые годы: «моя совесть», противопоставляя в тяжелые минуты жизни ее благотворное влияние разрушающему влиянию жены, Любови Дмитриевны Менделеевой, с которой у него сложились «невыносимо сложные и утомительные отношения» (IX, 166). Вместе с тем известно, что характер Александры Андреевны был неровным, двойственным; в нем сочетались черты прямо противоположные. Родная ее сестра, М. А. Бекетова, пишет: «... Александра Андреевна была далеко не уравновешена и выдержкой не отличалась... характер ее был неровен». И еще: «... смены светлых и мрачных настроений вообще были ей свойственны». И далее: «В детстве Александра Андреевна была очень нервная, истеричная девочка, капризная и непокорная. Нередко находили на нее припадки беспричинной злобы, которые быстро проходили, сменяясь такой милой, горячей ласковостью, такой шаловливой, заразительной веселостью, что все забывали неприятные проявления ее характера». И затем о том же: «... в плохие минуты на нее нападала истерическая раздражительность: она злилась, как хищный зверок, и раздражалась потоком обидных, отрывистых слов. Но эти бури быстро сменялись ясным и ласковым настроением». «Особенно тяжело доставались ей темные зимние месяцы.

Хуже всего чувствовала она себя в ноябре...»⁷ (заметим, что в ноябрь родился будущий поэт).

Чем определялась неуравновешенность? М. А. Бекетова считала, что она вызывалась такими свойствами природы (впоследствии проявившимися и у Блока), как «повышенная впечатлительность, нежность, страстность, крайняя нервность, склонность к мистицизму...». Это все черты, безусловно характеризующие человека переходного времени, когда старое отходило в прошлое и смутно намечалось новое. Дворянские дети, они в юности уже «плохо говорили по-французски и совсем не говорили по-немецки». Александра Андреевна любит Бодлера, в поэзии которого находит отголоски «своих настроений: стремление к неведомому и нездешнему, мрачный пессимизм и отрицание жизни». Мятёжность духа и внутренняя неуспокоенность — вот черты, которые М. А. Бекетова считала главными в облике сестры. «Она везде искала тайных причин и мистических влияний, чем дальше, тем больше верила она в мир нереальный, все меньше придавая значения фактам...»; «Да, она была поистине „алчущая и жаждущая правды“ и, как все таковые, беспрестанно терялась в сомнениях и колебалась, ища точки опоры».⁸

Как видим, характеристика получается довольно четкой, хотя относится она к человеку, не определившемуся внутренне и только ищущему определиться. Предметом споров в кругу молодых Бекетовых оказались вскоре литературные проблемы. Произошло это уже в 80-е годы, когда сестры подросли настолько, что стали высказывать личные суждения. И вот тут проявилось неожиданное: резко был отвергнут Тургенев, а его место занял... Достоевский. Не совсем обычно для дворянских девушек, но зато крайне показательно для эпохи в целом. Это хорошо уловила М. А. Бекетова: «Достоевский был не по вкусу нашим родителям, а из поэтов мать наша остановилась на Полонском и Фете».⁹ Тургенев был «либерал», поэтому в либерально-интеллигентной профессорской семье он был любим и почитаем старшими. Достоевский же был «реакционер» и «обскурант», и его не приняли, отвергли. Впо-

⁷ Бекетова М. А. Ал. Блок и его мать, с. 98, 102, 107, 116, 135.

⁸ Там же, с. 96 и след.

⁹ Там же, с. 100.

следствии, работая над автобиографической поэмой «Возмездие», Блок в черновых материалах постоянно будет возвращаться к Достоевскому и его роли в жизни бекетовской семьи. Показательна такая запись: «Бабушка ненавидит Достоевского. А. Н. Бекстов, встречаясь с ним, по мягкости не может ненавидеть. Отношение — похожее на то, какое теперь к Розанову» (III, 445).¹⁰ Сравнение показательное: В. В. Розанов, известный публицист «Нового времени», прославился своими реакционными выходками и политическим конформизмом.

Как же ведет себя в сложившейся ситуации Александры Андреевны? Оказывается, она «частенько» воюет дома «из-за излишнего пристрастия к Тургеневу, непонимания Флобера и т. д.».¹¹ Достоевский подготавливал объективно почву к приятию той мятежности, неудовлетворенности, поискам новых путей, которыми характеризовалось искусство начала XX столетия. Флобер безусловно способствовал последующему приятию и пониманию Чехова. Характер конфликта нам понятен.

Л. Толстой, Достоевский, Гоголь, Пушкин, Тютчев, Фет, Ап. Григорьев — вот любимые писатели Александры Андреевны. (Эти же имена постоянно фигурируют в публицистике Блока). Она рано «охладела к Тургеневу», к которому с годами стала чувствовать прямую «антипатию», предпочитая ему Толстого и Достоевского.¹² Дальше дело осложняется еще больше, хотя возникает какая-то видимость определенности: «В свое время распиналась она за так называемых декадентов, начиная с Мережковского и З. Гиппиус и кончая Андреем Белым и Брюсовым, а позднее и Блоком. Московский Художественный театр, травимый „Новым временем“, выставки „Мира искусства“, особенно Врубеля, — все это находило в ней страстную и вдохновенную защитницу».¹³

Теперь мы можем утверждать, что, несмотря на всю неуравновешенность натуры Александры Андреевны, чуткость к тому новому, что входило в те годы в жизнь, была у нее совершенно исключительной. Эту чуткость и на-

¹⁰ Кстати, здесь же Блок пишет о том, что именно Достоевский, встретив А. Л. Блока на вечере у А. П. Философовой, первым сравнил его с демоном («Похож на демона», — будто бы сказал он; см. III, 446).

¹¹ Бекетова М. А. Ал. Блок и его мать, с. 100.

¹² Там же, с. 116.

¹³ Там же, с. 138.

следовал ее сын-поэт, что позволило ему, отпрыску старинного дворянского рода, не только войти в художественную жизнь иной эпохи, но и выразить какие-то важные, определяющие стороны и признаки ее.

В. Н. Княжнин был неправ, утверждая, что предками своими Блок не интересовался, что они его не занимали.¹⁴ Блок не интересовался генеалогией, но то *духовное наследство*, которое было получено им от предков, представляло для него вполне определенный, не только личный, но и исторический интерес. «Нравственные ценности наследственны», сказал однажды Блок, и слова эти не были для него пустым звуком. Ценности, о которых он говорит, заключались для него прежде всего в умении отстаивать свою позицию, в верности ей, если она представлялась ему позицией человечности. В письме к В. Розанову от 17 февраля 1909 г. Блок выразился по этому поводу очень определенно: «Ведь я, Василий Васильевич, с молоком матери впитал в себя дух русского „гуманизма“. Дед мой — А. Н. Бекетов, ректор СПб. университета, и я по происхождению и по крови „гуманист“, т. е., как говорят теперь, — „интеллигент“. Это значит, что я могу сколько угодно мучиться одинокими сомнениями как отдельная личность, но как часть целого я принадлежу к известной группе, которая *ни на какой компромисс* с враждебной ей группой не пойдет. Чем более пробуждается во мне сознание себя как части этого родного целого, как „гражданина своей родины“, тем громче говорит во мне кровь» (VIII, 274). Блок понимает, что он сам живет уже в другую эпоху. Как и его мать, он скептически относится к Тургеневу, потому что смотрит на него из другого времени. Блок пишет о «неартистичности» Тургенева, о его «антимузыкальности, неполнозвучности», говорит о том, что, хотя «для наших гуманистов нет, кажется, ничего святее этого имени», в нем «дьявольски соединился большой художник с вялым барствующим либералом-конституционалистом» (VII, 365, 359). Он, как и его мать, выдвигает на первый план Достоевского (объективно противопоставляя его Тургеневу), к которому сохраняет пристальное внимание и пристрастное отношение на протяжении всей жизни. Достоевский помогает ему проникнуться сознанием внутренней взаимообусловленности явлений, самим содержанием сво-

¹⁴ Княжнин В. Н. А. А. Блок. Пб., 1922, с. 7.

его творчества он как бы находится для Блока на грани, за которой начинается новая историческая эпоха. Тургенев стоял по ту сторону грани, в ином историческом времени, *он не был актуален*. Он представлял собой милое сердцу Блока явление: «большой художник», который, однако, не помогал в понимании своей эпохи. А Гоголь, Достоевский, Ап. Григорьев, Некрасов, из современников Чехов, Горький, Л. Андреев и другие — помогали. (Впрочем, в иные периоды жизни, например в годы реакции, когда Блок напряженно размышлял о трагическом разрыве народа и интеллигенции, его интерес к Тургеневу повышался).

Утрачиваются, уходят в прошлое многие ценные качества личности. Создается новая «человеческая порода». Блок ощущает себя «гуманистом» старой складки, потомственным дворянским «интеллигентом», для которого в мире существуют и продолжают иметь значение «вечные» ценности, по как человек, думающий исторически, он не может не признать неизбежность смены одних качеств личности другими, одних форм мышления другими формами. Здесь и выступает на сцену отец — «мятежный демон», провозвестник всяческого неблагополучия, здесь же наслаиваются мятежные искания и неудовлетворенность матери с ее тоской по новому. А это «новое», пишет Блок, неизбежно создается «ценою бесконечных потерь, личных трагедий, жизненных неудач, падений и т. д.; ценою, наконец, потери тех бесконечно высоких свойств, которые в свое время сияли, как лучшие алмазы в человеческой короне (как, например, свойства гуманные, добродетели, безупречная честность, высокая нравственность и проч.)» (III, 297—298).

Во всех рассуждениях Блока на подобную тему мы явственно ощущаем личную ноту, мы видим, что Блок опирается не только на опыт своего поколения, но и на опыт своего личного пути.

2

Именно в 80-е годы, время жесточайшей общественной реакции, началась та жизненная ломка, которая привела к появлению нового типа людей — поколения 1890—1900-х годов. Сам перелом обозначился позднее, примерно с середины 90-х годов, но подступы к нему, начало

раскола и выработки нового отношения к миру, новых общественных, политических, эстетических взглядов относятся именно к 80-м годам. Естественно, что в своем полном объеме этот перелом никак не мог отразиться в сознании маленького Саши Блока. Все это он стал осознавать и понимать позднее. Однако необходимо помнить, что именно в такой атмосфере происходило формирование его характера, его взглядов, наконец, его литературных вкусов, на которые, по общему признанию близких людей, огромное влияние оказывала Александра Андреевна.

В 1883 г. А. Н. Бекетов вследствие трений с властями подал в отставку. Его либеральные взгляды, отстаивание им прав человека, защита, под которую он брал «беспокойных» студентов, его популярность в студенческой среде мало отвечали «духу» времени. Но он еще продолжал работать в университете — заведовал кафедрой, следил за работами в созданной при университете по его инициативе оранжерее. Однако казенную ректорскую квартиру пришлось оставить, начались скитания по частным квартирам — вначале на Пантелеймоновской, потом на Ивановской, затем на Большой Московской. Лето, как правило, проводили в Шахматове — небольшом имении в Московской губернии, купленном А. Н. Бекетовым по соседству с менделеевским Бобловом.

В 1889 г. мать Блока вторично вышла замуж — за поручика лейб-гвардии Гренадерского полка Франца Феликсовича Кублицкого-Пиоттух, человека незнатного происхождения, но честного и порядочного. Но и этот брак оказался неудачным: никакого внутреннего родства между ними не было, Кублицкий, целиком поглощенный службой, не мог уделять необходимого внимания ни жене, ни пасынку — он не интересовался ни им, ни его делами. Так на всю жизнь между Блоком и отчимом установились равнодушно-прохладные, хотя в общем доброжелательные отношения. Хуже сложились отношения Кублицкого с женой. При отсутствии общих интересов, при известной экзальтированности Александры Андреевны и ее погруженности в жизнь сына, в которой с годами все большее место занимало искусство, неизбежен был скрытый разлад и взаимная отчужденность. К концу жизни люди эти стали не только чужды, но и неприятны друг другу.

Жизнь Александры Андреевны с выходом замуж внешне резко изменилась. Она переехала на казенную

квартиру в помещении казарм Гренадерского полка, которые находились на Петербургской стороне, возле Ботанического сада. С этого времени Петербургская (впоследствии Петроградская) сторона стала играть совершенно исключительную роль в жизни Блока. Сюда, на казенную квартиру, он привел молодую жену, здесь же у него бывал А. Белый, который использовал некоторые черты внешнего и психологического облика Кублицкого-Пиотух для создания образа одного из персонажей романа «Петербург», подпоручика Лихутина.

Впоследствии, уже в зрелом возрасте, Блок так передавал атмосферу своего детства: «Семья (Бекетовых, — Л. Д.) идущая на убыль, старикам суждено окончить дни в глуши победоносцевского периода. Теперь уже то, что растет, — растет не по-ихнему, они этого не видят, им виден только мрак. Тут и начинается: золотое детство, елка, дворянское баловство, няня, Пушкин (опять и опять!). Потом — гимназия — сначала утро при лампе, потом великопостные сумерки с трескающимся льдом и ветром. Петербург рождается новый, напророченный „обскурантом“ Достоевским» (III, 462). Все это действительно было — и баловство, и золотое детство, и елки, и няни, и чтения вслух любимых поэтов. Были даже рукописные домашние журналы, в которых маленький Блок помещал свои рассказы и стихи. Блок рос трудным ребенком. «Порывы веселости, смеха, причуд сменялись у него капризами и вспышками гнева». Он «с раннего детства проявлял... нервность, которая выражалась в том, что он с трудом засыпал, легко возбуждался, вдруг делался раздражителен и капризен».¹⁵ Он был скрытен и мало разговорчив. При той наследственности, которую он имел, иначе, очевидно, и быть не могло. Его первые литературные «опыты» еще не содержат черт складывающейся личности. Они несамостоятельны, в них сильно ощущаются самые разные литературные влияния,¹⁶ из которых с течением времени выдвигается линия Жуковского — Полонского.

Однако — и это очень важно — уже в детстве и отрочестве заметно пристрастие Блока к определенным образам, вернее, к каким-то устойчивым категориям мышле-

¹⁵ Бекетова М. А. Ал. Блок и его мать, с. 16, 18.

¹⁶ См. публикацию: Миц З. Г. Рукописные журналы Блока-ребенка. — В кн.: Блоковский сборник, II. Тарту, 1972, с. 292—308.

ния, не столько пока еще образного, сколько, может быть, понятийного свойства. Это прежде всего образы стихии (пожар, буря, ветер) и образы движения (корабли, поезд). О пристрастии юного Блока «к кораблям и кошкам», с одной стороны, «к локомотивам, вагонам, семафорам, словом, ко всему, что относится к железной дороге и обстановке поездов», — с другой, пишет и М. А. Бекетова. Один из детских рукописных «журналов» Блока так и назывался — «Корабль».

Отсюда, от этих ранних увлечений, возможно, и тянется нить к зрелому творчеству поэта, в котором эти категории отливаются уже в устойчивые образы широкого символического обобщения (ср., например, «На железной дороге», 1910). Не менее показательны и другое: во многих детских «произведениях» Блока явственно ощущается неосознанное стремление к преобразованию действительности, к оснащению своей выдумки такими деталями, которые не приблизили бы ее к миру реальных вещей и отношений, а отдалили от него. Мы чувствуем это стремление в рассказе «На войне», где в мотивы русской народной сказки вплетаются элементы европейской поэтики (рыцари, красавец-принц и др.). Причем создается смешение различных стилей — «высокого» и «низкого», что также станет впоследствии неотъемлемой чертой поэтики Блока. Не менее показательный пример — содержащийся в «Журнале для деток» пересказ «Робинзона Крузо» Дефо, в котором происходит аналогичное преобразование, хотя в роли «действительности» здесь выступает содержание романа.

Поэтика Блока складывается в этих самых ранних вещах как поэтика романтическая и отчасти символическая, хотя следует учитывать, что упоминать о поэтике здесь можно лишь условно и с оговорками. Мы имеем тут дело не столько с какими-то устойчивыми особенностями образного мышления, сколько с детским складом миросозерцания вообще и, с другой стороны, с литературными влияниями, среди которых преобладали именно романтические традиции. Но обращение к символике подобного рода само по себе показательно. В небольшом отрывке «Война», помещенном в журнале «Корабль», маленький Саша Блок употребляет символ тьмы — реальной, материализованной преграды, которую можно преодолеть. Вот что тут сказано: «Ночь была темная и война была большая. Много ружей сабель штыков рапир сикир

пистолетов револьверов и барабанов просовывалось через тьму». ¹⁷ Вот это «просовывалось через тьму» и есть та невольная, неосознанная, детская, но уже гениальная находка, которой суждено в дальнейшем развиться, обогатиться дополнительными смыслами, породить устойчивый и уже чисто романтический ряд символов, связанных с такими важными для зрелого Блока понятиями, как «тьма» и «свет». «Просунуться через тьму» — значит преодолеть тьму, пройти сквозь нее, т. е. выйти к свету. Блок с детства уже как бы был подготовлен к встрече с поэзией Вл. Соловьева, в которой мотив преодоления тьмы был едва ли не главным мотивом, например:

Пусть тьма житейских зол опять нас разлучила,
И снова счастья нет, —
Сквозь тьму издалека таинственная сила
Мне шлет свой тихий свет.

(«Пусть тучи темные грозящею
толпою...»)

Следует при этом помнить, что Блок рос в полной изоляции от «большого» мира, «глушь победоносцевского периода» стала осознаваться им значительно позднее, уже в зрелом возрасте. Погруженность в себя, самосредоточенность, мир литературных образов, мир интересов, также по преимуществу связанных с литературой, традиционный для дворянской (но уже целиком городской) семьи домашний уклад — все это и обусловило интенсивность внутреннего созревания Блока, и породило противоречия, оказавшиеся в конечном счете для него роковыми.

Имелся еще один мотив в детском «творчестве» Блока, которому также суждено было стать одним из главных в стихах зрелого периода. И этот мотив тоже неосознанно приближал Блока к восприятию поэзии Вл. Соловьева. Это мотив зари, света, огня, идущего с востока. Причем пока это еще штамп, возможно навеянный Фетом («Шепот, робкое дыханье...»):

На Востоке, на далеком, —
Загорелася заря
И встает, все больше, больше, —
Красным полымем горя!..

Объятый пламенем горизонт, зори — закаты и рассветы — все это придет к Блоку позднее, придет отяго-

¹⁷ Там же, с. 300. Орфография подлинника сохранена.

ценное скрытым символическим смыслом в формах синтетически-образного воплощения процесса обновления жизни, но истоки всего этого также коренятся в особенностях детского мировосприятия.

Как самостоятельная поэтическая личность Блок формировался в юности медленно (на что обратила внимание уже М. А. Бекетова). Возможно, что здесь сыграло свою роль почти полное отсутствие впечатлений из «внешнего» мира, а также перенасыщенность семейной атмосферы лучшими образцами литературного творчества. Выработать в таких условиях собственную поэтическую манеру было нелегко. И хотя Блок неосознанно стремился именно к этому, достижения его были пока невелики.

Решающую роль в становлении Блока как поэта, в выработке каких-то важных поэтических принципов, которым суждено будет развиваться позднее в законченную систему творчества, сыграла его встреча летом 1897 г. на немецком курорте Бад-Наугейм, куда он сопровождал свою мать, с Ксенией Михайловной Садовской. Блок впервые испытал любовь к женщине, и это оказалось мощным стимулом творческого роста. Встреча с Садовской раскрыла какие-то важные особенности творческого мироощущения Блока.

Он только что перешел в последний класс гимназии (Блок посещал Введенскую гимназию, которая находилась на Большом проспекте Петербургской стороны). Увлекался театром, мечтал стать актером, разучивал наизусть целые сцены и монологи, а параллельно редактировал гимназический рукописный журнал «Вестник», в котором помещал и собственные произведения.

Ему не было и семнадцати лет, когда он встретился с Садовской, дамой 37 лет, женой статского советника и матерью троих детей.¹⁸ Блок ухаживает за Садовской, ухаживанья продолжаются и в Петербурге. Он пишет ей восторженные письма, добиваясь ответного чувства, назначает свидания, увозит ее в закрытой карете. По свидетельству М. А. Бекетовой, Блок ведет себя как «северный Дон-Жуан». Он посвящает Садовской стихи, пишет ей «Ты» (с прописной буквы, очевидно, впервые

¹⁸ См. важную публикацию Л. В. Жаравиной «Письма А. А. Блока К. М. Садовской» (Блоковский сборник, II. Тарту, 1972).

в жизни), называет ее «Мое Божество», «моя лучезарная звезда, мой Бог, мое счастье и надежда», признается: «моя душа жаждет *только тебя*»; подписывает письма к ней: «твой навсегда». Но вот возникает связь — и Блок охладевает. Поэзия и «проза жизни» оказались для поэта-романтика несовместимы. В романе с Садовской Блок (впервые в жизни, может быть) явственно почувствовал себя художником — что само по себе очень важно, но понял также и то, что «любовь» и «жизнь» для него несовместимы. Быть близ Нее — значило для Блока быть вне суетных забот, быть на высоте, вдали от скуки будней и быта. В одном из ранних писем к Садовской Блок признается: «Неужели Ты... можешь думать, что я покину Тебя когда-нибудь. Ведь это значило бы похоронить все лучшие стремления, отдать всю жизнь действительной скучной жизни, всю молодость той скучной, неприглядной молодости, которая меня ожидает».¹⁹ Роман развивался долго, но примечательно, что Блок уже на ранней стадии почувствовал необходимость выработать свою «точку зрения», занять в происходящем какую-то свою позицию. И он определяет свою «точку зрения» как «художественную», настоятельно подчеркивая при этом: «...я не могу отвлечься от нее, потому что я поэт и актер, да будет Вам известно».²⁰ *Художественная* точка зрения и приблизила его к Садовской, и, когда близость стала чрезмерной, отдалила от нее. Уже через год после встречи Блок посвящает ей стихотворение, в котором прямо называет путь, которым они шли, ложным:

Помнишь ли город тревожный,
Синюю дымку вдали?
Этой дорогою ложной
Молча с тобою мы шли...

Наша любовь обманулась,
Или стезя увлекла —
Только во мне шевельнулась
Синяя города мгла...
Помнишь ли город тревожный,
Синюю дымку вдали?
Этой дорогою ложной
Мы безрассудно пошли...

Здесь чувствуется уже твердая рука, виден поэт со своим особым отношением к происшедшему. Здесь есть

¹⁹ Там же, с. 318.

²⁰ Там же, с. 320.

своя художественная позиция. *Дорога ложная, любовь обманулась, стезя увлекла, безрассудно пошли* — все эти выражения не допускают двояких толкований. Или неземное поклонение и «Ты» с прописной буквы, или земная любовная связь и холодно-уважительное «Вы». Для Блока здесь имелось принципиальное различие. Прощаясь с Садовской в стихотворении «Этюд» (1898), он писал:

Сегодня, разлучаясь с Вами,
Я не скажу Вам больше: «Ты»!

Блок не сразу увидел в этом для себя противоречие, он какое-то время колебался, искал нужный тон, в письмах говорил «Вы», а в стихах, приложенных к одному из писем, — «Ты». «Неземное» переплелось на время с «земным», но скоро стало ясно, что здесь обнаруживается противоречие, требующее разрешения. В декабре 1898 г. в стихотворении «Луна проснулась. Город шумный. . .» поэт с горечью восклицает:

Но если б пламень этой встречи
Был пламень вечный и святой,
Не так лились бы наши речи,
Не так звучал бы голос твой!..

«Пламень» встречи с Садовской не оказался «вечным и святым» — вот итог, к которому пришел юный поэт. И дело тут, думается, не в том, что возлюбленная Блока оказалась на двадцать лет старше его. Таким был бы результат, надо полагать, и при иных обстоятельствах. Встреча с Садовской и важна тем, что она дала возможность Блоку самому осознать свою позицию в этом любовном «поединке», четко отграничив «земное» увлечение от «неземной» страсти. Отныне это несомещение будет сопровождать Блока всю его жизнь, порождая коллизии, которые можно назвать трагическими.

Роман с Садовской выявил и еще одну сторону складывающегося лирического мироощущения Блока, которая также была подготовлена его предшествующим развитием, пребыванием в семье деда, где на его глазах происходил раскол, где младшие искали собственной точки опоры, не желая довольствоваться опытом старших. Имеется в виду та тревожность и напряженность «лири-

ческой атмосферы», которая вскоре станет широким фоном перевоплощений и общей эволюции лирического героя Блока. Вначале тревожность затрагивает лишь сферу интимных отношений, она реализуется в мотивах тоски, боязни потерять возлюбленную, страха, что в назначенный день и час ее не окажется на условленном месте. Но затем сфера расширяется, создается некий обобщенный, но и условный образ «тревожного города», на улицах которого и разыгрывается любовная драма. «Помнишь ли город тревожный?..» — спрашивает поэт возлюбленную, имея в виду, очевидно, Бад-Наугейм, где произошла их встреча, — довольно скучный, по общему признанию, немецкий курорт. В стихотворении 1900 г. «Хожу по камням старых плит...» Блок, вспоминая время увлечения Садовской, с горькой иронией подчеркивает:

И ветер налетал, крутя
Пушинки легкие снежинок,
А город грохотал, шутя
Над святостью твоею, инок.

Любовная драма и последующее прозрение здесь уже прочно вплетены в городской пейзаж, Бад-Наугейм сменился Петербургом, и отныне городская тема станет в стихах Блока почти исключительно петербургской темой.

Роман с Садовской открыл, прояснил Блоку многое в нем самом. Поэтому к встрече и затем решительному объяснению с Любовью Дмитриевной Менделеевой Блок подошел сложившейся поэтической личностью, со своей художественной позицией, выявлявшей его отношение к миру, людям, женщине. Позиция эта еще не проявила себя в полной мере, но она уже оформилась, о чем свидетельствовало появление в лирике Блока образа Царевны, «чистой Мадонны» — именно ей суждено открыть поэту новые горизонты жизни, указать «путь из мрака к свету». Этот идеальный образ, целиком неземной и отвлеченный, создавался, однако, на почве вполне земных и реальных впечатлений, получаемых, с одной стороны, от подходящего к концу романа с Садовской, с другой — от знакомства с Менделеевой. Пока это только именно знакомство, регулярного общения еще нет, но впечатление, произведенное на Блока его будущей женой, было сильным. Переход от одной влюбленности к другой очень точно зафиксирован им в стихотворении

«Песенка», написанном в декабре 1898 г., когда Блок был уже студентом:

Что, красавица, довольно ты царила,
Всё цветы срывала на лугу,
Но души моей не победила,
И любить тебя я не могу!
Есть другой прекрасный образ в мире,
Не тебе теперь о нем узнать,
Буду петь, вверяясь грустной лире,
Буду сердцем о Любви рыдать...

И когда, уже в зрелом возрасте, Блок получил известие, оказавшееся ложным, о смерти К. Садовской, он создал проникновенный цикл стихотворений «Через двенадцать лет», в котором оплакал эту свою первую любовь, но именно как любовь «земную», человеческую. Он уже понимал, что разрыв, наметившийся в истории с Садовской, непреодолим, он уже полностью ощутил и осознал всю невообразимую тяжесть своих отношений с Любовью Дмитриевной, и он тоскует уже по тому свежему и здоровому, что было у него в период первой влюбленности:

Вижу снова я тонкие руки,
Снова слышу гортанные звуки,

И в глубокую глаз синеву
Погружаюсь опять наяву.

Но уже ничего изменить было нельзя. Оставалось лишь вспоминать:

Твои, хохлушка, поцелуи,
Твои гортанные слова...

НАЧАЛО ТВОРЧЕСТВА. «СТИХИ О ПРЕКРАСНОЙ ДАМЕ» И «БАЛАГАНЧИК»

1

Весной 1898 г. Блок окончил гимназию и осенью поступил на юридический факультет Петербургского университета, ректором которого некогда был его дед. Он выбрал юридический факультет как самый легкий (в чем впоследствии признавался), хотя, возможно, здесь не обошлось и без влияния отца, но очень скоро понял, «что совершенно чужд юридической науке» (VII, 15). В сентябре 1901 г. Блок переводится на филологический факультет (по славяно-русскому отделению), который, конечно же, был гораздо ближе и его интересам, и его склонностям, и тем семейным традициям, в которых он воспитывался. Но поступить пришлось вновь на первый курс. Три года были потеряны, и только интенсивность внутренней жизни компенсировала отставание. Пробыл Блок в университете в общей сложности восемь лет, окончив его в 1906 г. в возрасте двадцати пяти лет, известным поэтом и женатым человеком. Общение со студенческой аудиторией, как видно, мало что дало Блоку. Он вообще трудно сходилась с людьми и в студенческой аудитории был замкнут и необщителен. Он вынес оттуда важное для него знакомство с Леонидом Семеновым, родственником знаменитого путешественника и ученого П. Семенова-Тянь-Шанского, человеком сложной, трагической судьбы, и А. В. Гиппиусом, юристом и поэтом-дилетантом, с которым поддерживал отношения и после окончания учебы. Университет дал Блоку другое — привычку к систематической историко-литературной работе; он научил его мыслить исторически, т. е. находить в различных явлениях литературной и общественной жизни скрытую связь и историческую последовательность. В автобиографии Блок указал на то, что именно высшее образование дало ему «умственную дисциплину и известные навыки, которые очень помогают... и в историко-

литературных, и в... критических опытах, и даже в художественной работе...» (VII, 15). Блок специально занимался классической филологией (Гораций, Вергилий, Аристофан и др.), русской литературой конца XVIII в. (дипломное сочинение «Болотов и Новиков») и начала XIX в. (им был составлен по поручению проф. С. А. Венгерова обзор критической литературы о Грибоедове). Впоследствии навыки, полученные в университете, Блок с успехом применил при подготовке к печати книги стихотворений своего любимого поэта Аполлопа Григорьева, к которой написал вступительную статью. Круг научных интересов Блока, как видим, был довольно обширным, а его специальные знания отличались основательностью.

Что же касается непосредственных контактов с людьми, то более значительными для него продолжали оставаться связи, возникавшие либо на личной почве, либо на почве все более возраставших и укреплявшихся интересов к искусству. До 1906 г. Блок по-прежнему живет с отчимом, в казармах Гренадерского полка, лето проводит в Шахматове (лишь однажды — в июне 1903 г. — выезжает с матерью за границу, снова в Бад-Наугейм). Изредка бывает в Москве. В автобиографической заметке, написанной через год после окончания университета и опубликованной впервые нами в 1958 г.,¹ Блок подчеркивал: «Долгая замкнутость в самом себе создала отчужденность от людей и мира, но освобождение наступает, надеюсь, хотя и медленно. Думаю, что ему особенно способствует с ранних лет зреющая любовь к театру; благодаря этой любви и моей странно веселой судьбе, которая всегда со мной, я надеюсь не считаться исключительно пловцом по туманным морям лирики, хотя ей и посвящены мои первые книги («Стихи о Прекрасной Даме», 1905 г., «Нечаянная Радость» и «Снежная маска», 1907)» (VII, 432).

О театре Блок упомянул не случайно. С 1898 г. он начинает регулярно посещать летом Боблово — имение Менделеевых, расположенное в нескольких верстах от Шахматова. Блок серьезно готовит себя в актеры и принимает активное участие в любительских спектаклях, которые устраиваются группой молодежи в Боблове и Шахматове. Он выступает в ролях Ромео, Гамлета, Чацкого, Скупого рыцаря и др. Роли по преимуществу трагиче-

¹ Русская литература, 1958, № 4, с. 188—189.

ские. Этот трагизм и оказался для Блока привлекательным, он, как видно, отвечал каким-то важным склонностям натуры юного поэта. Активное участие принимала в спектаклях и Любовь Дмитриевна Менделеева. Блок увлекается ею, постепенно и с некоторыми осложнениями возникает некое подобие романа. Театральные подмости, сооруженные в деревенском сарае, как бы продлеваются в жизнь, отношения с Менделеевой становятся продолжением театрального действия. Блок очень привлекателен в свои двадцать лет. «Красота его черт, — пишет М. А. Бекетова, — в соединении с матовым цветом лица, блистающего свежестью, еще более оттенялась пышными золотыми кудрями. Светлые глаза, уже подернутые мечтательной грустью, по временам сияли чисто детским весельем».²

Но за этим весельем, за грустью скрывалась крайне напряженная внутренняя жизнь, которой суждено было вскоре заявить о себе с полной определенностью. Можно полагать, что именно увлечение Менделеевой сыграло решающую роль в отказе Блока от театральной карьеры. Возникший ранее в его творчестве образ Неземной подруги, Царицы, под воздействием впечатления, произведенного на поэта Любовью Дмитриевной, оформляется и художественно закрепляется в эти годы как образ Прекрасной Дамы. Произошло открытие новой большой темы, не только определившее во многом характер дальнейшего поэтического творчества Блока, но и повлиявшее на творчество многих поэтов начала века. Прекрасная Дама — не только символ идеального единства и гармонии, она владеет тайной жизненного равновесия, скрытой от живущих на земле. Платоновская идея двойственности мира, подкреплённая поэзией Вл. Соловьева, которая, как признавался Блок, «овладела» «всем существом» его (VII, 13), стала главной опорой лирического творчества. Сложными путями она соотносилась с происходящим в «большом» мире, от которого Блок был отъединен, но из которого он уже черпал ощущение неблагополучия, тревоги, угрозы наступающих перемен. Он признавался впоследствии, что уже 1901 год стоял для него под «иным» знаком, нежели 1900-й, — наступление нового века таинственно осмыслилось как начало новой эпохи

² Бекетова М. А. Ал. Блок и его мать. Воспоминания и заметки. Л.—М., 1925, с. 74.

всемирной истории. Лето 1901 г., проведенное в Шахматове, Блок называл потом «мистическим летом» — отношения его с Л. Д. Менделеевой достигли высшего напряжения.

Вместе с тем Блок изучает историю, усиленно читает Пушкина и особенно Достоевского, преимущественное внимание уделяя роману «Братья Карамазовы». Именно этот роман на долгие годы становится настольной книгой Блока, помогая ему многое понять из того, что происходило в России в начале двадцатого столетия. Овладевшее Блоком чувство тревоги носит в это время безусловно отвлеченный и отчасти мистический характер. Но объективно оно явилось отражением общего перелома, уже открыто проявившегося в жизни страны. И то, что Блок читает именно Достоевского (а не Тургенева), изучает эпоху Петра (соотнося свои представления с представлениями Пушкина), а не какую-нибудь другую, более спокойную эпоху русской истории, само по себе показательно. 26 сентября 1901 г. он делает знаменательную запись в записной книжке, где после рассуждений о Петре I, Пушкине и Достоевском отмечает: «Есть миры иные» (IX, 21—22). Блок имеет в виду рассуждения старца Зосимы в «Братьях Карамазовых» о своеобразной предопределенности человеческой судьбы, о ее подверженности «высшим» — благородным и направляющим — силам: «Многое на земле от нас скрыто, — утверждает Зосима, — но взамен того даровано нам тайное сокровенное ощущение живой связи нашей с миром иным, с миром горним и высшим, да и корни наших мыслей и чувств не здесь, а в мирах иных... Бог взял семена из миров иных и посеял на сей земле и взрастил сад свой, и взшло все, что могло взойти, но возвращенное живет и живо лишь чувством соприкосновения своего таинственным мирам иным...».³

Блоку важно уяснить себе характер всеобщей связи и взаимосвязи явлений, и он делает это, опираясь не столько на мистику, сколько на пантеистически-христианские представления о мире, которые и лежат в ос-

³ Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы. Роман в четырех частях с эпилогом. Часть вторая, книга 6, глава III. В библиотеке Блока в ИРЛИ сохранился экземпляр романа издания 1881 г., в тексте которого как раз поучения старца Зосимы отмечены на полях вертикальной карандашной чертой. Возможно, что это и есть следы чтения Достоевского в 1901 г.

Новые учения старца Зосимы. Блок связан тут с Достоевским гораздо сильнее, чем с идеалистической философией или метафизикой Вл. Соловьева. Сам ход русской истории неизбежно наталкивал на мысль о зависимости человеческой судьбы от вне ее лежащих объективно действующих сил. И хотя Блок далек был еще от мысли об исторических закономерностях развития общества, возможность приближения его к этой мысли в начале века уже была налицо.

Последнее десятилетие XIX в. — время смерти Александра III и вступления на престол Николая II, ставшего последним русским царем, время заметного оживления оппозиционных политических партий, рабочих выступлений и демонстраций, распространения в стране марксизма и создания социал-демократической партии.

Оживление общественной жизни неизбежно и сразу же повлекло за собой оживление культурной жизни. Буквально на глазах происходит редкое по интенсивности обновление самых разных сфер художественного творчества — зодчества, живописи, графики, хореографии, сценического искусства, поэзии, прозы, драматургии. Возникают новые эстетические системы, обновляются критерии, вырабатываются новый подход и новые требования к искусству. Перелом происходит в самом характере художественного мышления, которое становится более гибким и более подвижным. Художник входит в непосредственный контакт с аудиторией, что накладывает особый отпечаток и на его творчество.

Страна просыпалась после длительной спячки. Перелом, исподволь назревавший в 80-е годы, проявил себя во всей своей силе, принимая подчас характер острой вражды ко всему «старому» и стремления пересмотреть его с точки зрения новых требований жизни.

Всею ходом своего внутреннего развития, как и неспокойной обстановкой, сложившейся в семье, Блок был подготовлен к этому перелому, и он воспринял его, впитал в себя, стал выразителем его в лирических стихах, но делал это не прямо и непосредственно, а в «косвенном, криво преломленном виде» своих «тайных» предчувствий и смутных ожиданий.⁴ Этому, в частности, способствовала та «долгая замкнутость в самом себе», которая яви-

⁴ Громов П. Театр Блока. — В кн.: Громов П. Герой и время. Л., 1961, с. 392.

ласть причиной «отчужденности от людей и мира» и о которой Блок писал в автобиографической заметке 1907 г. И Блок отошел — как актер — от театра, целиком погружившись в стихию лирического творчества. Театр, каким он был в то время, требовал громко произнесенного слова, жестикуляции, представления; ему были чужды иносказания, недосказанность, тревожность, которая находила бы выражение в предчувствиях. Он требовал резких красок, определенных характеров, столкновения мнений, яркого освещения. Таковы были вкусы зрителя, на этом основывались и режиссерские приемы. Вспомним хотя бы историю с чеховской «Чайкой», провал постановки которой в 1896 г. на сцене Александринского театра говорит о многом. Новые принципы драматургического творчества, создававшиеся Чеховым, пришли в столкновение с устоявшимися вкусами, они взрывали изнутри окостеневшую систему театрального искусства и поэтому не были поняты режиссерами и не были приняты публикой.

Блок так же подходил к новой системе творчества, хотя сам этого в то время и не осознавал. Но важно то, что театр перестал удовлетворять его, не здесь он увидел для себя сферу, в которой ему объективно было суждено обновить сам стиль художественного мышления. Не случайно ему так близок и дорог был Чехов и особенно его драматургия, он до конца дней своих не мог без волнения и слез присутствовать на представлении чеховских пьес. Чехов был близок и дорог ему — обновление искусства протекало и у того, и у другого в близких направлениях, хотя и в разных жанрах.

И вот тому, что Блок обрел себя в лирическом творчестве, способствовало все более укреплявшееся чувство к Л. Д. Менделеевой.⁵ Любовь Дмитриевна пленила Блока не только своей внешностью и молодостью. В ней была, по общему признанию людей, знавших ее, внутренняя цельность, в ее облике явственно проступало душевное здоровье, которое также обладало для Блока притяга-

⁵ Впоследствии Блок вернулся к театру, но не как актер, а уже как автор. Он замыслил преобразовать его, внося в театральное представление большую дозу лирического восприятия мира, т. е. приблизить его к стихии поэтического творчества. Эксперимент, несмотря на то что Блок придавал ему большое значение, не удался, хотя отдельные достижения, безусловно, имели место (например; пьеса «Балаганчик», о которой будет сказано ниже).

тельной силой. Как выяснилось из дальнейшего и как видно из ее неопубликованных, но достаточно известных воспоминаний (они хранятся в ЦГАЛИ), Любовь Дмитриевна оказалась вполне земной женщиной, чуждой всякой отвлеченности и мистики. На время она, плененная Блоком и необычайностью всего, что с ним было связано, проникается его мыслями и надеждами и даже тем языком, полным намеков, иносказаний, мистической возвышенности, на котором изъяснялись «соловьевцы» (в их кружок попал к этому времени Блок). Но затем наступило отрезвление, хотя процесс этот растянулся на несколько лет. И вот этот земной облик земной женщины трансформируется в сознании Блока, приобретая в его стихах «неземные» черты. Как поэт-лирик Блок двигался не от отвлеченной «конструкции», которую он проецировал бы на плоскость земной жизни и реальных отношений. Его поэтический метод формировался в противоположном направлении: образ Царицы, Прекрасной Дамы создавался на основе реальных земных впечатлений; это был путь, условно говоря, от «земного» к «неземному», и именно здесь заключалось принципиальное отличие художественного метода Блока от метода Вл. Соловьева, в стихах которого на первом месте всегда стоял не имевший «земных» соответствий образ Девы радужных ворот, Вечной женственности и т. д. Это принципиальное отличие сыграло в творческой эволюции Блока решающую роль, потому что открывало перед ним исход, давало выход из мистики и отвлеченности, поскольку первопричиной и источником всех дальнейших перевоплощений оказывалась именно сфера реальной жизни, подлинных отношений и чувств. Перед Вл. Соловьевым такого выхода не было, он оставался целиком во власти отвлеченной «конструкции», что и обусловило то сравнительно скромное место, которое заняла в истории поэзии его лирика.

Но трансформация все-таки имела место, она-то и выявила в Блоке поэта символического мироощущения. Замкнутый внутри своего «я», лирический герой Блока жаждет освобождения, света, воли, весны и эту свою жажду сопрягает с обликом «возлюбленной», «царицы», которой суждено открыть ему путь «из мрака к свету». Вот стихотворение «Неведомому богу» (1899):

Не ты ли душу оживишь?
Не ты ли ей откроешь тайны?

Не ты ли песни открылишь,
Что так безумны, так случайны?

О, верь! Я жизнь тебе отдам,
Когда несчастному поэту
Откроешь двери в новый храм,
Укажешь путь из мрака к свету!..

Не ты ли в дальнюю страну,
В страну неведомую ныне,
Введешь меня — я вдаль взгляну
И вскрикну: «Бог! Конец пустыне!»

Получая подобные стихотворения, Любовь Дмитриевна, уже втянутая в развитие любовного романа, не понимала, что происходит. Она ждала от Блока совсем другого, а ей приходилось играть, по ее позднейшим признаниям, роль некоей отвлеченной «функции». Между тем приближалось решительное объяснение. И вот в январе 1902 г. она пишет Блоку письмо, в котором твердо отказывается от навязанной ей роли. Письмо это она привела в своих воспоминаниях. Л. Д. Менделеева обвиняет Блока в том, что он смотрит на нее «как на какую-то отвлеченную идею», что он не видит в ней «живого человека». «Вы от жизни тянули меня, — пишет она, — на какие-то высоты, где мне холодно, страшно и... скучно».⁶

Любовь Дмитриевна утверждала, что письмо Блоку передано не было и что он ничего не узнал о ее сомнениях и переживаниях. Однако, как видно из писем Блока к ней того же периода, Блок письмо все-таки получил, но почти через год после его написания. Он оправдывается в ответных письмах, доказывает, что его возлюбленная заблуждается, что он «не в силах уйти в полную отвлеченность», что она в его глазах — «живая и молодая». Он пишет: «Ты — вся моя *молодость*, моя *живая* надежда, мое *земное* бытие. Ты — мой идеал не только „там“, но и „здесь“. И это было так всегда с тех пор, как я Тебя встретил... Я хочу обнять Тебя, гладить Твои волосы, смотреть в Твои глаза».⁷

⁶ См.: Максимов Д. Е. Из архивных материалов о Блоке. — Учен. зап. Леп. гос. пед. ин-та им. А. И. Герцена, 1956, т. 18, вып. 5, с. 250.

⁷ Блок Александр. Письма к жене. — Литературное наследство, т. 89. М., 1978, с. 88.

В опасениях Любви Дмитриевны имелся свой смысл, как имелся он и в оправданиях Блока. Создается впечатление, что он как будто хочет преодолеть то двойственное отношение к возлюбленной, к женщине вообще, которое открыто проявилось в романе с Садовской и уже стало проявляться в отношениях с Менделеевой (что видно по его письмам к ней, опубликованным ныне в специальном томе «Литературного наследства»). Двойственность эта насторожила Любовь Дмитриевну, она не хочет отвлеченности, не хочет царить «на высотах», она хочет живого и непосредственного общения. Блок же стремится заверить ее (а вместе с нею и самого себя), что никакой двойственности нет, что она одинаково дорога ему не только «там», но и «здесь».

Опыт отношений с Садовской, а вовсе не следование схоластическим построениям Вл. Соловьева (как утверждает в некоторых работах о Блоке), о котором он к тому же ничего в это время не знал и теоретических работ которого не ценил, сыграл тут, думается, решающую роль. Как видно из писем Блока, он настойчиво стремится отыскать для себя какую-то новую линию поведения, выработать иное отношение к возлюбленной, которая стала бы для него идеалом и «утешением» не только в мистических грезах и прозрениях, но и в обычной «земной» жизни. Его первое любовное увлечение, видимо, многому научило его, он боится и не хочет повторения уже бывшего, он стремится преодолеть раздвоенность.

Дальнейшее показало, что сделать это ему не удалось. 7 ноября 1902 г. состоялось объяснение. Блок сделал предложение, и Любовь Дмитриевна, находясь под обаянием его личности и повинаясь его воле, дала согласие. «Морозные поцелуи, — писала она впоследствии в воспоминаниях, — ничему не научив, сковали наши жизни».⁸ Признание важное, но настораживающее: чему, собственно, могут научить поцелуи двух влюбленных друг в друга людей? Очевидно, здесь имелись какие-то свои надежды, которых Блок уже тогда не оправдывал.

Блок еще ничего не знает о том, что творится в душе Любви Дмитриевны. На следующий день после объяснения, 8 ноября, он создает изумительное по художе-

⁸ Блок Л. Д. И быль и небылицы о Блоке и о себе. ЦГАЛИ, ф. 55, оц. 1, ед. хр. 520.

ственному совершенству стихотворение, в котором все подлинные события как раз и переведены в план возвышенного романтического иносказания:

Я их хранил в приделе Иоанна,
Недвижный страж, — хранил огонь лампад.

И вот — Она и к Ней — моя Осанна —
Венец трудов — превыше всех наград.

Я скрыл лицо, и проходили годы.
Я пребывал в Служеньи много лет.

И вот зажглись лучом вечерним своды,
Она дала мне Царственный Ответ.

Я здесь один хранил и теплил свечи.
Один — пророк — дрожал в дыму кадил.

И в Опый День — один участник Встречи —
Я этих Встреч ни с кем не разделил.

Широта и насыщенность чувства, внутреннее обаяние, лирическая сила, готовая принять экстатическую форму, и вместе с тем романтическая символика и зашифрованность чувства, тревожная напряженность — вот что обнаруживаем мы в этом стихотворении.

В мае 1903 г. состоялось обручение Блока с Л. Д. Менделеевой, а 17 августа была отпразднована свадьба. Венчание происходило в церкви села Тараканова, которое находится между Шахматовым и Бобловом. При выходе из церкви молодых осыпали по традиции хмелем. В Боблове был дан свадебный обед, после которого Блок с женой уехали в Петербург и поселились на квартире Ф. Ф. Кублицкого-Пиотгух в казармах Гренадерского полка. Период ухаживанья завершился, Блок соединился с возлюбленной, которой продолжал посвящать стихи. Но как поэт он уже сложился, он выработал свой творческий метод, создал свой стиль, в основе которого лежало романтическое иносказание и зашифрованность.

Внешне Блок ведет после женитьбы жизнь насыщенную и разностороннюю. Он знакомится с новейшей литературой и ее представителями, сближается с братом Вл. Соловьева М. С. Соловьевым и его женой (их сын, племянник философа, Сергей Соловьев вскоре становится близким Блоку человеком). В 1903 г. происходит

знакомство с В. Брюсовым; тогда же начинается переписка с Андреем Белым, которому суждено было сыграть крайне важную роль в жизни Блока. 1903 год ознаменовался также выходом Блока на поэтическую арену: в журнале «Новый путь» (№ 3) напечатан цикл его стихотворений «Из посвящений» и в этом же году в альманахе «Северные цветы» — еще один цикл, уже с каноническим заглавием «Стихи о Прекрасной Даме».

Наконец, в октябре 1904 г. выходит в свет первый поэтический сборник Блока под тем же заглавием, в который, однако, вошло всего около ста стихотворений из 750, написанных им к этому времени. Блок предстал перед читателем вполне сложившимся поэтом, со своей поэтической концепцией и определившимся характером лирического героя. Впоследствии, формируя первый том лирики, Блок добавил к «Стихам о Прекрасной Даме» еще два цикла — «Ante lucem» («Перед светом») и «Распутья», лирическое содержание которых прочно связано с содержанием центрального цикла.

В исследовательской литературе о Блоке утвердилось мнение, согласно которому тема Прекрасной Дамы возникает в его стихах до появления самого образа. Это действительно так. Достаточно широко она разработана уже в цикле «Ante lucem». Здесь та же драматическая коллизия, которая будет повторена в «Стихах о Прекрасной Даме»: «земной» герой и «неземная» героиня; «он», ищущий спасения от мирской суеты, и «она», обладающая тайной этого спасения. Коллизия здесь еще не столь неразрешима. Жизненные противоречия, угнетающие героя и вынуждающие его искать выход, пока еще являются драмой, но не трагедией; это «мирская суета», не нарушающая известной цельности поэтического мировосприятия.

Многое в юношеской лирике Блока условно и традиционно. Но основная коллизия найдена сразу, выражена отчетливо и, главное, не зависит от традиции. В «Стихах о Прекрасной Даме» она усложняется, образ «холодной богини» приобретает черты Прекрасной Дамы, имеющей известные параллели с образом «Вечной женственности» Вл. Соловьева и, однако, вполне конкретные соответствия в реальной жизни. Роли в «Стихах о Прекрасной Даме» распределены точно и определенно: «она» — «царица чистоты», «он» — «раб», возносящий хвалу:

Перед Тобой синеют без границы
Моря, поля, и горы, и леса,
Перекликаются в свободной выси птицы,
Встает туман, алеют небеса.

А здесь, внизу, в пыли, в уничиженьи,
Узрев на миг бессмертные черты,
Безвестный раб, исполнен вдохновенья,
Тебя пост. Его не знаешь Ты...

(«Прозрачные, неведомые тени. .»)

Но «бегство» в рабство не просто уход от суеты мира. Поклонение возлюбленной имеет своей внутренней целью обретение жизненной гармонии, освобождение от раздражающих поэтическое сознание противоречий, сложно и непрямо, но связанных с противоречиями исторического времени, реального буржуазного быта. Поэт стремится преодолеть раздвоение и видит перед собой один лишь путь: причащение «тайнствам» «небесной подруги».

Постепенно взаимоотношения «героев» приобретают характер театрализованного действия. Причем речь идет не о конкретных приемах драматургического представления, имеется в виду как бы условное тяготение к театральным подмосткам вообще. И на этих-то воображаемых подмостках поэт разыгрывает историю любви, «поэму» своей жизни. Возможно, здесь-то и сказалась традиция прошлых любительских спектаклей, с теми же действующими лицами, с той же приподнятостью театральной атмосферы. Истоки этой условности берут пока свое начало не столько в эстетической концепции Блока, сколько в самом характере сложного любовного чувства, которому было бы тесно в рамках непосредственного, нетеатрализованного воспроизведения. Поэт оказывается не только героем лирического цикла, «рыцарем» Прекрасной Дамы, но и главным лицом сценического действия. Тайнственное постижение сущности мира (чем и была для Блока любовь) дробится в стихах цикла на множество маленьких сцен, маленьких действий, составляющих одно большое «повествование».

«Стихи о Прекрасной Даме» не имеют аналогий в русской поэзии. Блок здесь непосредственно соприкасается с традицией, идущей от эпохи Возрождения («Новая жизнь» Данте, «Книга песен» Петрарки). Ренессансная культура внезапно дала о себе знать в творчестве русского поэта двадцатого века, и это было пока-

зательно не только для творчества Блока, но и для всего искусства рубежа веков. И в циклах Данте и Петрарки, и в стихотворениях Блока интимное любовное чувство является призмой, сквозь которую происходит поэтическое освоение мира. Женский образ во всех трех случаях — это образ мира в его идеальном воплощении, в примирении противоречий. Историк итальянской литературы Ф. Де Санктис писал: «Данте возвысил Беатриче до Вселенной, стал ее совестью и глашатаем; Петрарка же сосредоточил всю Вселенную в Лауре, создал из нее и из себя свой мир».⁹ Столь же космогонична и философия «Стихов о Прекрасной Даме». С той, однако, существенной разницей, что если для Данте и Петрарки любовь есть Воспоминание (ни Беатриче, ни Лауры уже не было в живых, когда создавались посвященные им стихотворения), то для Блока любовное чувство есть выражение активной жизненной позиции, средство действительного постижения и самого себя, и мира, в котором он пребывает. Любовь для Блока не есть победа над смертью, она есть победа над жизнью, над приземленностью обычного существования. Понимая это, поэт и стремится к Прекрасной Даме, и страшится ее («Мне страшно с Тобой встречаться, страшнее Тебя не встречать»).

И показательно, что центральное место в «Стихах о Прекрасной Даме» занимает не Прекрасная Дама (образ ее имеет условный, хотя возвышенный характер, он полностью лишен индивидуальных черт или признаков личности), а образ поэта, или его лирическое «я». Поэт несет в этом цикле на себе весь груз отношений с миром и с возлюбленной. Образ его — образ психологический, полнокровный, насыщенный. Сфера его переживаний безгранична, но индивидуальна и индивидуализированна. Поэт и грустит, и тоскует, и отчаивается, и надеется, и торжествует — и во всем этом богатстве переживаний видна личность новой эпохи в истории литературы. Именно богатством переживаний, насыщенностью и психологизмом образа главного «героя» (поэта, автора) цикл стихов о Прекрасной Даме противостоял многочисленным стихотворным циклам конца 70—90-х гг., с их худосочной образной системой, поверхностным психологизмом, узостью и однообразием чувств и переживаний.

⁹ Санктис Ф. Де. История итальянской литературы, т. I. Перевод с итальянского. М., 1963, с. 317.

«Стихи о Прекрасной Даме» — непростое жанровое образование. Форма лирического монолога сочетается здесь с традициями литургического действия. Но это и *лирическая поэма*: здесь имеется внутреннее движение, мы без труда улавливаем усложнение самого облика «героя», углубление его мироощущения. Именно эта черта сразу же выделила блоковский цикл из огромного количества лирических циклов того времени. В редких из них мы обнаружим такое резкое обогащение темы на сравнительно узкой и ограниченной «сценической площадке». Внутренней динамикой обладает и главный образ цикла — образ Прекрасной Дамы. Он проходит сложный путь видоизменений: земной облик Л. Д. Менделеевой вызывает в памяти ассоциации с «героиней» юношеских стихов, чей образ в свою очередь вырастает в образ Прекрасной Дамы, но уже в сочетании с представлением о живом человеке. Это «соединение» оказывается в итоге почвой, на которой происходит дальнейшее перевоплощение образа Прекрасной Дамы, а мистификация сменяется иносказанием. В этом также состояло отличие метода Блока от метода Вл. Соловьева, который оперировал философской категорией откровенно мистического свойства, отвлеченным понятием, лишенным конкретных художественных черт. Героиня его поэмы «Три свидания» — образ, заданный заранее и потому статический. Трижды появляется она на страницах поэмы, и каждый раз о ней говорится одними и теми же словами. Блок был гораздо богаче. В стихах Вл. Соловьева его привлекла идея синтеза категорий «земного» и «неземного», однако стоило ему обратиться к непосредственному художественному осуществлению этой идеи, как самой логикой лирического творчества он был уведен далеко в сторону от Вл. Соловьева.

Но сама попытка увидеть, отыскать в одном образе, в облике одного человека, одной женщины черты неземные и земные, слиться с нею не только как с «небесной подругой», но и просто как с женой, близким человеком, сама эта попытка оказалась для Блока роковой. Поклоняться женщине издали — одно, жить с нею семейной жизнью — другое, одновременно и поклоняться и жить одною жизнью — третье. И в этом третьем Блок и потерпел крах, во многом определивший трагический исход его судьбы, ибо обнаружили силы и стремления, о которых он вначале, видимо, и не подозревал.

В творческом же плане, для нас наиболее существенном, «Стихи о Прекрасной Даме» открывали Блоку в перспективе два новых пути — к драме и к поэме. Театральные устремления его нашли первоначальное воплощение в «лирической трилогии» 1906 г. и впоследствии привели к «Песне Судьбы» и драме «Роза и Крест». Не менее сложным оказался путь Блока к произведениям эпического жанра.

Исследователями не раз подтверждалась мысль о единстве творческих исканий Блока, о взаимообусловленности и взаимосвязанности различных сторон его поэтической концепции, центральное положение в которой занимает характер лирического героя. В «Стихах о Прекрасной Даме» он был выведен как характер человека, находящегося во власти «злых законов времени». ¹⁰ Над человеком как бы тяготеет «проклятие времени», которое и делает его средоточием мировых процессов. И хотя приведенные слова сказаны намного позднее, уже в ранней лирике Блока, в частности в «Стихах о Прекрасной Даме», отчетливо ощущается стремление постичь судьбу личности через время, осознать «личное», частное, единичное через «общее», сверхличное, «надмирное». «Все сферы переживаний „личного“ и „общего“ — отмечает Д. Е. Максимов, — . . возможно, существовали бы в поэтическом сознании молодого Блока раздельно, если бы он „по-соловьевски“, но, конечно, вполне стихийно и органично, не синтезировал их иррациональным мифом о „Прекрасной Даме“, который, помимо объединяемого им содержания, вносил в это содержание и „нечто от себя“, совпадающее с каким-то не поддающимся анализу феноменом духовной жизни поэта, — может быть именно с тем, что он называл на своем языке „древним воспоминанием“». ¹¹

Однако в основе этого мифа лежали взаимоотношения с реальным человеком. И вот здесь-то, на этой почве, обнаружились сложности, которые решительно повлияли и на отношения Блока с «Прекрасной Дамой», и на его творчество.

¹⁰ См. комментарии Блока к этому циклу (VII, 349).

¹¹ Максимов Д. Е. О мифопоэтическом начале в лирике Блока (предварительные замечания). — В кн.: Творчество А. А. Блока и русская культура XX века. Блоковский сборник III. Тарту, 1979, с. 25.

10 января 1904 г. Блок с молодой женой приехал в Москву — знакомиться с московскими поэтами. Были студенческие каникулы, в Москве стоял мороз. Уже год Блок переписывался с А. Белым, который увидел в нем поэта-мистика, продолжателя Вл. Соловьева, певца неземной Дамы, и который восторженно приветствовал его. Он горько ошибся в Блоке, но выяснилось это потом. Ждали Блока и другие поэты, главным образом из символистского кружка «Аргонавты». В тот же день Блоки явились с визитом к Белому. В своих мемуарах Белый передает то разочарование, которое охватило его при виде молодой четы: «. . . выхожу я, и вижу: нарядная дама выходит из меха; высокий студент, сняв пальто, его вешает, стиснув в руке рукавицы молочного цвета; фуражка лежит.

Блоки!

Широкоплечий; прекрасно сидящий сюртук с тонкой талией, с воротником, подпирающим шею, высоким и синим; супруга поэта одета подчеркнуто чопорно; в воздухе — запах духов; молодая, веселая, очень изящная пара! Но. . . но. Александр ли Блок, — юноша этот, с лицом, на котором без вспышек румянца горит розоватый обветр? Не то „Мблodeц“ сказок; не то — очень статный военный; со сдержанями ровных, немногих движений, с застенчиво милым, чуть набок склоненным лицом, улыбнувшимся мне; он подходит, растериваясь голубыми глазами, присевшими в складки, от явных усилий меня разглядеть.

Поцеловались.

Но образ, который во мне возникал от стихов, — был иной: роста малого, с бледно-болезненным, очень тяжелым лицом, с небольшими ногами, в одежде, не сшитой отлично, вперенный всегда в горизонт беспокоящим фосфором глаз; и — с зачесанными волосами.

. Взглянувши на Блока, сказали бы все: дворянин, натянувший улыбку хорошего тона. . . никто не сказал бы. . . что он — автор цикла „видений“ своих. . . Блок пораил „тихой силой“ молчанья, слетающего с загорелого, очень здорового, розового, молодого, красивого очень лица: безо всякого „рыцаря Дамы“. . .»¹²

¹² Белый А. Начало века. М.—Л., 1933, с. 287—289.

Но Блок не только разочаровал. Он еще и очаровал, хотя совсем не тем, что от него ожидали, и под властью его чар Белый находился потом долгое время. Очаровала и Любовь Дмитриевна — своей земной, очень женской красотой, золотыми прядями волос, непосредственностью и звонким смехом. Блоки пробыли в Москве две недели. Но память о себе они оставили прочную.

Аналогичное впечатление производил Блок и на других современников. «Мужественно-здорового, крепкого, деревенского много было в Блоке этого периода», — отмечает С. Городецкий. Он же так передает впечатление от посещения квартиры поэта: «Навстречу выходил Блок, в длинной рабочей куртке с большим белым воротником, совсем не студент, а флорентиец раннего Ренессанса. . .».¹³

О том же пишет В. Княжнин, видевший на лице поэта «выражение сосредоточенной силы». Блок произвел на него «впечатление иностранца-моряка, рожденного в Дюнкирхене или на Гельголанде: мерная поступь, мускулистый торс, ничего дряблого; за внешней суровостью — бездна доброты, но не сентиментальности. Только раз я наблюдал его яростно гневным, но и эта ярость клокотала где-то внутри и внешне была почти что бесстрастной: без крика, без жестов, но тем страшнее».¹⁴

Однако скрытые формы существования оказались сложнее и запутанней. Назревал конфликт, который, как вскоре выяснилось, нельзя было предотвратить. Внутренняя противоречивость блоковской природы и ее неоднозначность, те сложные отношения между искусством и действительностью, в сферу которых вступил Блок уже в юности, вскоре после женитьбы дали о себе знать во всей их неразрешимости. Кроме того, скрытая напряженность и тревожность жизненной атмосферы, преломляясь в поэтическом сознании Блока, порождали своеобразное упоение искусством. Еще со времени «Стихов о Прекрасной Даме» выявилась позиция Блока как художника, в которой существенную роль играли напряженное вглядывание в будущее, предчувствия и ожидания:

¹³ Городецкий С. Воспоминания о А. Блоке. — Печать и революция, 1922, № 1, с. 77, 79.

¹⁴ Княжнин В. Н. А. А. Блок. Пб., 1922, с. 6.

Предчувствую Тебя. Года проходят мимо —
Всё в облике одном предчувствую Тебя.

Весь горизонт в огне — и ясен нестерпимо,
И молча жду, — *тоскуя и любя.*

«Весь горизонт в огне» — это едва ли не основная поэтическая формула раннего Блока. «Лучезарная подруга» приносит поэту весть о грядущем «освобождении». Но при всем этом жизнь оставалась жизнью, а быт оставался бытом. И вот тут «бунт» Прекрасной Дамы, нашедший выражение в письме Любови Дмитриевны, получал реальные основания. Блок продолжал жить своею жизнью — жизнью художника и поэта; специфическая атмосфера поклонения возлюбленной, в которой он реализовал себя, несла на себе и декадентский налет. В сознании Блока сложно переплелись и устойчивые традиции дворянско-интеллигентской семьи, и полное пренебрежение бытом, и унаследованный через деда от эпохи 60-х годов взгляд па искусство как на нечто производное, «зависимое» от жизни, и полная отдача себя во власть лирической стихии, упоение ею, упоение талантом, чему способствовал общий стиль жизни буржуазного города и той художественной элиты, к которой принадлежал Блок. Л. Д. Блок с горечью вспоминала впоследствии о своей жизни после замужества: «Думаете, началось счастье? Началась сумбурная путаница. Слои подлинных чувств, подлинного упоенья молодостью для меня и слои недоговоренностей и его и моих, чужие вмешательства — словом, плацдарм, насквозь минированный подземными ходами, таящими в себе грядущие катастрофы».

И далее она объясняет причину жизненной драмы тем, что с ранней юности, в период созревания, в сознании Блока образовался «разрыв на всю жизнь» между любовью плотской, телесной и духовной, неземной. «Не боготворимая любовница вводила его в жизнь, а случайная, безличная, купленная на несколько минут». Этот разрыв, по мнению Л. Д. Блок, надо было побеждать. Кто мог это сделать? Она пишет: «Я оказалась совершенно неподготовленной, безоружной. Отсюда ложная основа, легшая в фундаменте всей нашей совместной жизни с Блоком, отсюда безысходность стольких конфликтов, сбита линия всей моей жизни». И далее: после женитьбы Блок «сейчас же принялся теоретизировать

о том, что нам и не надо физической близости, что это „астартизм“, „темное“ и бог знает еще что. Когда я ему говорила о том, что я-то люблю весь этот еще неведомый мне мир, что я хочу его — опять теории: такие отношения не могут быть длительными, все равно он неизбежно уйдет от меня к другим. А я? „И ты так же“. Это меня приводило в отчаяние! Отвергнута, не будучи еще женой, на корню убита основная вера всякой полюбившей впервые девушки в незыблемость, единственность. Я рыдала в эти вечера с таким бурным отчаянием, как уже не могла рыдать, когда все в самом деле произошло „как по писаному“. Молодость все же бросала иногда друг к другу живших рядом. В один из таких вечеров, неожиданно для Саши и со „злым умыслом“ моим произошло то, что должно было произойти, — это уже осенью 1904 года. С тех пор установились редкие, краткие, по-мужски эгоистические встречи. Неведение мое было прежнее, загадка не разгадана, и бороться я не умела, считая свою пассивность неизбежной. К весне 1906 года и это немногое прекратилось».¹⁵

Таким образом, если верить Любове Дмитриевне (а для этого у нас, как кажется, есть основания), Блоку так и не удалось преодолеть разрыв между понятиями «там» и «здесь». Тут-то и кроются истоки той драмы, которую им обоим суждено было пережить. Сыграл свою роль и «земной» (слишком земной) характер Любви Дмитриевны, и те конкретные (может быть, слишком конкретные) надежды, которые она возлагала на брак. Сильным было ее разочарование, в результате чего она не сумела (да и не захотела) выработать какую-то линию поведения по отношению к позиции, занятой Блоком. Она подчинила судьбу свою личным, эгоистическим требованиям, что еще больше углубляло разрыв. И поэтому потом, когда Блок ощутил свою вину перед нею, изменить ничего уже было нельзя.

Кроме того, дело осложнялось еще и тем, что Блок никогда не мыслил ни себя, ни свое творчество вне времени. А время, в которое он жил, воспринималось им как эпоха кризисная, переходная, чреватая, как и всякая переходная эпоха, потрясениями и неурядицами самого разного свойства — от интимно-бытовых до общественно-социальных. Может быть, поэтому он так покорно при-

¹⁵ Блок Л. Д. И былъ и пебылицы о Блоке и о себе.

мирился с неблагополучием, воцарившимся в его собственной семье, и не сделал ни сразу, ни потом ничего, чтобы изжить конфликт и наладить быт. Он отдал себя во власть жизненного водоворота, и это «кружение» стало теперь для него источником и почвой поэтического творчества. Он принял свое положение в мире, а вместе с ним и свою драму («виновником» ее в большей степени был он сам), как крест, который ему сужден временем и который он должен нести до конца.

К тому же женский образ в сознании Блока никогда не имел значения единичного. Он всегда находился в сфере расширительно-иносказательных смыслов, он значил в подтексте гораздо больше того, что могло дать его непосредственное восприятие. Образ женщины, жены для Блока — не только образ и воплощение возлюбленной, но и обобщенный образ Прекрасной Дамы, и образ родины, и образ вечности, и образ революции, и воплощение стихийной страсти. Во всех этих случаях он — вместилище таинственных, непознаваемых, но всегда спасительных сил, к помощи которых прибегает оказавшийся во власти «злых законов времени» поэт.

В письме к Л. Д. Блок от 30 мая 1907 г. поэт послал посвященное ей стихотворение, имеющее чрезвычайное значение:

Ты отошла, — и я в пустыне
К песку горячему приник.
Но слова гордого отныне
Не может вымолвить язык.
О том, что было, не жалея,
Твою я понял высоту:
Да. Ты — родная Галилея
Мне — невоскресшему Христу.
И пусть другой Тебя ласкает,
Пусть множит дикую молву:
Сын Человеческий не знает,
Где приклонить Ему главу.

(VIII, 186)

Здесь отчетливо выразилось то новое восприятие женщины и то новое понимание и интерпретация женского образа, которые были принесены в русскую поэзию Блоком. Блок сделал значительное открытие в искусстве, но заплатил за него дорогой ценой. Любовь Дмитриевна не стала для него женой в общепринятом смысле слова. Она служила в его глазах выражением «надмирных» сил, и спасительных и роковых одновременно, ее образ выра-

стал в обобщение большого масштаба, причем значение его усиливалось еще и оттого, что только в соприкосновении с ним Блок видел возможность реализации себя как поэтической личности, порожденной совокупностью событий, фактов, явлений исторической жизни начала века. Образ женщины, возлюбленной, и образ родины, родной земли (Галилея) в приведенном стихотворении сливаются; поэт, доселе «невоскресший Христос», обретает себя, обретает личность, хотя осознает свою миссию и свою судьбу трагически, о чем свидетельствуют последние строки — переложение известных слов Нового завета.¹⁶ Слияние двух линий, двух сфер поэтического восприятия дало впоследствии возможность Блоку проделать немислимую, казалось бы, операцию: формируя в 10-е годы три тома лирики, Блок помещает это стихотворение, любовное по смыслу, в цикл под заглавием «Родина». Оно следует первым среди произведений цикла и дано курсивом, как своеобразный эпиграф или введение к дальнейшему. Стихотворение открывает ныне цикл, содержащий историческое осмысление судеб России и роли личности в «мировом водовороте» событий, и в таком повороте для Блока не содержалось ничего необычного.

Поэтому и его личная драма, когда он оказался между двух женщин — матерью и женой, мало в чем согласных друг с другом, но одинаково дорогих и нужных ему, рассматривалась им как отражение общего неблагополучия жизни, которое невозможно исправить частными усилиями. Надо требовать переделки всего, условий жизни человека вообще. Только тогда можно на что-то рассчитывать. Так рождался максимализм Блока в его отношении к действительности, который в иных — частных — случаях порождал состояние бездеятельности и апатии. Максимализм этот особенно активно проявился в последующие годы, но зарождался он у Блока и складывался как показатель личности именно теперь, в наиболее важный для формирования поэта период.

На таком фоне семейная драма Блока получает свое продолжение. В непростую историю отношений с Любовью Дмитриевной неожиданно вторгается Андрей Белый. Поклонение Л. Д. Блок как неземному существу,

¹⁶ «И говорит ему Иисус: ясицы имеют поры, и птицы небесные — гнезда; а Сын Человеческий не имсет, где приклонить голову» (Евангелие от Матфея, гл. 8, ст. 20).

воплощению Прекрасной Дамы и Вечноженственной «подруги» сменилось в 1906 г. у Белого, вообще склонного к аффектам и экзальтации, сильной любовной страстью, которая была пережита им во всей своей опустошающей полноте.¹⁷ Страсть ни во что не вылилась, Л. Д. Блок осталась с мужем. Белый, крайне несдержанный в проявлении чувств, перенес душевный надлом, следы которого остались, как видно, на всю жизнь. Блок и тут не предпринял никаких действий; он демонстративно устранился, предоставив Любви Дмитриевне самой решить, с кем из них ей быть.

Но сам инцидент имел в жизни всех троих огромные последствия. Своеобразно «прояснилась» позиция Блока по отношению к Любви Дмитриевне. Усложнились до предела отношения между Блоком и Белым. От былой романтической привязанности друг к другу не осталось и следа. Резко выявились различия в программах жизни и искусства, что усиливалось привнесением (главным образом со стороны Белого) в полемику личной ноты. Если Блок желал во всем оставаться «самим собой», требовал «трезвого и простого отношения к действительности» (VIII, 190), то Белый выдвигал концепцию «творения жизни» в соответствии с идеалами искусства (с этой точки зрения он и рассматривал свои отношения с Л. Д. Блок, когда уговаривал ее оставить Блока и соединиться с ним).

Этот инцидент прошел через все дальнейшее творчество и Блока, и Белого. Уже в четвертой «Симфонии» («Кубок метелей», 1908) Белый выводит Л. Д. Блок под именем Светловой (здесь ироническая игра с корнем слова: Вечная женственность как «Лучезарная подруга» и «Жена, облеченная в солнце», т. е. излучающая свет). Но затем происходит резкое снижение образа: в повести «Серебряный голубь» Белый наделяет чертами Л. Д. Блок сладострастную деревенскую бабу Матрену, «духиню» хлыстовской секты «голубей». И наконец, в романе «Петербург» отголоски отношений Белого с Л. Д. Блок явственно ощущаются во взаимоотношениях Николая Аполлоновича Аблеухова с Софьей Пет-

¹⁷ История отношений с Белым подробно рассказана Л. Д. Блок в воспоминаниях, отрывки из которых приводились выше. Ее касается и Белый в третьем томе своих мемуаров (см.: Белый А. Между двух революций. Л., 1934, с. 58 и след. Здесь Л. Д. Блок зашифрована под буквой «Щ»).

ровой Лихутиной, вздорной мещанкой, способной вызывать лишь низменные чувства.

Блок оказался более сдержанным. Он затронул отношения Любви Дмитриевны и Белого в двух пьесах — «Балаганчик» и «Роза и Крест». В «Балаганчике», написанном в январе 1906 г., т. е. в разгар революционных событий, Блок высмеивает «предчувствия» и «ожидания», не основанные на историческом восприятии действительности, на понимании ее как совокупности фактов, которые имели бы временные границы. Он движется тут пока еще на ощупь, ирония его широка, она захватывает в свою орбиту и его собственное творчество. Но он уже осознал беспочвенность и бесплодность отвлеченно мистических разглагольствований, он вплотную подошел к восприятию действительности как совокупности фактов, имеющих прежде всего историческое, т. е. временное, преходящее значение. Он ранее уже ощутил и пережил перелом эпох, «старое» и «новое» стали отливаться в его сознании во вполне определенные формы, имеющие жизненное содержание. Поэтому он и «поднял руку» на своих бывших единомышленников: вывел их в образах членов некоего кружка мистиков, ожидающих прибытия «девы из дальней страны». Кстати, и в разговорах мистиков, и в стихах Пьеро и Арлекина многое взято Блоком из собственных произведений. Его это не смущает: он уже перешел черту, он определил себя как личность нового исторического времени, чего никто из «мистиков» сделать не в состоянии. И он не случайно поместил в центре действия традиционный любовный треугольник: Коломбину (которая одновременно оказывается и лучезарной девой, и вестником смерти) и двух героев-соперников — Пьеро и Арлекина. Каждый из них борется за обладание Коломбиной, но оба попадают впросак: Коломбина оказывается картонной куклой, не имеющей никакого жизненного «содержания». И даже «даль, видимая в окне» (как сказано в ремарке), «оказывается нарисованной на бумаге»: прыгнувший в окно Арлекин разрывает бумагу, и в разрыве появляется Коломбина, принимающая поочередно разные обличья — то Смерти с косой на плече, то простой и красивой девушки. Даль, в которую вглядываются мистики, не имеет ни пространственной, ни временной протяженности, она не имеет *реальной перспективы*. Это всего лишь бумажный рисунок, лишенный каких бы то ни было элементов

жизненности. И показательно, что Белый принял «Балаганчик» на свой счет, обвинив Блока в «богохульстве» и «кощунстве».¹⁸ Но Блок уже уходил от прошлого, перед ним открывались новые перспективы, чего не видел в то время Белый.

Впоследствии Белый изменил свое отношение к Блоку. Для этого ему пришлось признать право Блока на самостоятельность — и своего пути в поэзии, и системы художественного мышления, то есть, другими словами, признать за Блоком право выбора. Как видно из приводившихся выше воспоминаний Белого, он это право за Блоком в конце концов признал, что и дало ему — одному из немногих — увидеть творческий путь Блока в его единстве, где и «Стихи о Прекрасной Даме», и «Незнакомка», и «Балаганчик», и «Двенадцать» предстали уже как естественные этапы духовного роста и созревания Блока.

¹⁸ См.: А. Блок и А. Белый. Переписка. — В кн.: Летописи Гослитмузея, т. 7. М., 1940, с. 198.

В ГОДЫ РЕВОЛЮЦИИ И В ГОДЫ РЕАКЦИИ

1

«Тревожный, ищущий, обворожительно кроткий, встретил Блок Пятый год. Помню, как Любовь Дмитриевна с гордостью сказала мне: „Саша нес красное знамя“ — в одной из первых демонстраций рабочих. Помню, как значительно читал он стихотворение, только что написанное, где говорится о рыцаре на крыше Зимнего дворца, склонившем свой меч. Бродили в нем большие замыслы. Он говорил, что пишет поэму, — написал только отрывок о кораблях, вошедший в „Нечаянную Радость“. Эта зима, с черными силуэтами детей, подстреленных 9 января на деревьях Александровского сада, с казачьими патрулями, разъезжавшими по городу, была для него зимой большого творчества, давшего позднее „Нечаянную Радость“, основные темы которой зрели тогда. Прилив сил, освеженное чувство природы, детски-чистое ощущение цельности мироздания дал Блоку пятый год».¹

В этой четкой характеристике отмечено главное, чем жил Блок в годы первой революции. Их значение в процессе определения Блока как поэтической личности общеизвестно. Перед ним открывался новый мир — мир реальных событий и подлинного драматизма, о котором он скажет впоследствии в прекрасном и очень личном стихотворении «Девушка пела в церковном хоре...». Предчувствия и ожидания, носившие ранее таинственный и мистический характер, на глазах становились явью дня, обретали под собой почву. Конкретно-историческая роль и значение событий японской войны и революции будут осознаны Блоком позднее, в годы нового общественного подъема, но то, что сейчас перед ним

¹ Городецкий С. Воспоминания о А. Блоке. — Печать и революция, 1922, № 1, с. 78—79.

обрисовывается совершенно новый этап — как в течении его судьбы, так и в творческом развитии, — он понял сразу. Следствием этого явился второй стихотворный сборник Блока «Нечаянная Радость» (1907), книга переходная, противоречивая, лишенная (в отличие от «Стихов о Прекрасной Даме») внутреннего единства. Ее скрытые и явные противоречия были противоречиями поэта, его дальнейшего становления. Блок уже как будто приблизился к новым темам и проблемам, перед ним открылась новая сфера творчества — сфера реальных, «бытовых» отношений и конкретных деталей «земного» бытия. Он делает решительные попытки выйти за пределы субъективной образности первого стихотворного сборника. На всей книге явственно лежит печать рубежа, этапа в личной эволюции поэта, что, кстати, хорошо осознается им самим. Традиционный для Блока образ кораблей — уже «сон», который не может обратиться в «явь» (см. стихотворение «У моря»). Кораблей уже не ждут, они не столько приходят (как было ранее), сколько уходят в неведомую даль, хотя в предисловии к сборнику Блок пишет именно об ожидании «больших кораблей». Блок настолько вырос как поэт и личность в собственных глазах, что, перебирая в памяти прошлое, устанавливает важнейшие вехи своего духовного роста (стихотворение «В тумане, над сверканьем рос...»). Обильно используется в книге эпитет «новый» — цепи новые, новая земля, новое небо и т. д. Наряду с образом моря выдвигается на первый план образ болота как новый символ земли, земного, ведомого, «вещного» мира в его крайнем проявлении. Блок расстается с прошлым, он пишет об этом с нескрываемым сожалением, но понимает, что тут проявляет себя жесткая и жестокая необходимость:

И над мигом свивая покровы,
Вся окутана звездами вьюг,
Уплываешь ты в сумрак снеговой,
Мой от века загаданный друг.

(«Там, в ночной
завывающей стуже...»)

Вместе с тем Блок еще только пытается нащупать пути, открывшиеся ему в годы войны и революции. Он уже увидел себя со стороны, уверовал в свою поэтическую миссию, понял, что ему суждена долгая дорога,

которая явится для него дорогой самоосознания и самоопределения. Но он увидел также, что его поэтической личности только теперь суждено раскрыться в полной мере, что все для него впереди. Может быть, поэтому так неопределенно и зашифровано звучит предисловие к сборнику. Поэтическое сознание Блока еще как бы во власти прежней символики, хотя впереди уже забрезжили новые видения и новые откровения. «Нечаянная Радость, — пишет поэт, — это мой образ грядущего мира. В семи отделах я раскрываю семь стран души моей книги». И далее Блок, пытаясь очертить этот образ, устанавливает какие-то очень сложные отношения между собой как поэтом, стихотворным сборником как своим созданием и окружающим миром, уже открывшимся перед ним во всем своем грандиозном значении. Он пишет: «Нечаянная Радость близка. Она смотрит в глаза мне очами синими, бездонными и незнакомыми... И я смотрю на нее, но вижу ее как бы во сне. Между нами пет ничего неразгаданного, но мы все еще не знакомы друг другу.

Мир, окружающий меня, также смотрит в еще не знакомые очи Нечаянной Радости. И Она смотрит в очи ему. Но они уже знают о скорой встрече — лицом к лицу...» (II, 369—370).

Блок воспринимает поэтический сборник как живое существо, живущее своей особой жизнью. В этой жизни имеются свои закономерности, она строится по своим принципам, которые и выявляют художественную концепцию книги. Выпуская сборник в свет, Блок уже как бы отстраняется от него. Личность поэта, после того как она выявила «подземный рост» души, приобретает значение объективное, исторически-конкретное, вызванное к жизни совокупностью обстоятельств не одного только личного бытия. Здесь и сказалось то новое отношение к поэтическому сборнику, которое станет характерной чертой для всего русского XX века. Поэтому Блок и придавал такое значение составу своих сборников, конкретному содержанию разделов (или циклов), их внутренней связанности, благодаря которой раскрывалось бы прочное внутреннее *лирическое* единство книги.

Вместе с тем само понятие единства для Блока никогда не было синонимом неподвижности и завершенности. Единство в понимании Блока есть определенная

направленность движения, которая неизбежно подразумевает наличие неких постоянных «координат», последовательно сменяющих одна другую и указывающих путь движения, неких тем, последовательно расширяющихся и в конце концов складывающихся в единую художественную систему — тот образ реального мира, выразителем которого и должен быть поэт. Ради этого он и «послан» на землю небом, в этом его главная задача, его назначение, его миссия. Поэт как создатель образа мира был в сознании Блока величиной неизменной и постоянной. Но мир — это движение, это борьба и взаимодействие противоречий. Выявить направление движения, продемонстрировать людям «рост души» — вот главная задача художника.

Подобных взглядов Блок придерживался и в своих прозаических опытах. Уже с начала нового века он начинает систематически выступать как рецензент и автор статей — критических и публицистических. И именно здесь со всей наглядностью проявилось стремление не просто сказать, что плохо, а что хорошо, но и вскрыть внутреннюю систему явления, отдельного произведения, творчества того или иного художника — обнаружить закономерности, т. е. в конечном счете определить стиль и направление движения. Категория движения — едва ли не главный показатель мышления Блока как художнической личности, независимо от того, на что именно направлено его внимание, на объект ли «внешнего» мира или на собственное творчество. Блок воспринимал мир в смене исторических эпох, в постоянном изменении и обновлении; система его взглядов формировалась именно как *система* и реализовалась прежде всего в попытках уловить и зафиксировать скрытые переходы. В процесс этих — всеобщих — видоизменений Блок включал и свое творчество, формирование личной этико-эстетической программы. Главное для него заключалось в том, насколько творчество соответствует движению исторического времени (безусловно, в его глубоко личном и личностном восприятии). Так, Вяч. Иванов дорог Блоку прежде всего как поэт, который «явился в переходную эпоху литературы». Несмотря на свою замкнутость, недоступность широким кругам читателей, несмотря на то, что его поэзия «тихо звенит в эпохи мятежа», она значительна и важна тем, что «оттеняет ярость пожаров. Она ставит вехи, указывая, что путь — пройден. Она — тихая подруга тяжелых дней» (V, 7, 11).

Блок открывает для себя в «Нечаянной Радости» новый мир, но приемы его осмысления, метод творчества (как метод лирического иносказания) оставляет прежними. Он еще не «оформляет хаос», если пользоваться его же позднейшими словами, а лишь насыщает его деталями реальной жизни буржуазного города во всей ее гнетущей обыденности. Центральное место в сборнике занимает цикл «Перстень-Страданье», а в нем — поражающее нас глубиной социальной насыщенности стихотворение «Фабрика». В нем одновременно два плана, две сферы «действия», сосуществующие, но не пересекающиеся: обстановка фабричной жизни (фабричные ворота, люди с согнутыми спинами, кули, желтые окна) и некая условная вершина, на которой пребывает поэт и с которой ему открывается вид фабричного пригорода.² В одной только строке Блок передает эту «позицию» поэта: «Я слышу все с моей вершины...». Нарисована условная романтическая картина, пленяющая нас не деталями, а именно условностью своей композиции:

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

Загадочный «он», о котором идет речь, — столь же условная фигура, как и фигура пребывающего на «вершине» поэта. Это «недвижный кто-то, черный кто-то», считающий в тишине людей, подходящих к фабричным воротам. «Верх» и «низ», лирический мир поэта и реальный мир жизни (в данном случае — фабричной) уже четко обрисовались в сознании Блока, но путей к их объединению пока еще нет.

По такому же принципу построено и лучшее стихотворение сборника «Нечаянная Радость» — «Незнакомка». Оно принесло Блоку всероссийскую известность. В творческом развитии поэта оно имело значение эпохальное. В нем выявилось и с гениальной наглядностью было продемонстрировано то, что составило целый этап в становлении Блока как поэтической личности. Необыкновенная

² Известно, что в стихотворении «Фабрика» отразились реальные жизненные наблюдения Блока, связанные с его пребыванием в доме отца, в здании казарм Гренадерского полка, расположенном напротив многочисленных заводов Выборгской стороны.

музыкальность «Незнакомки» в сочетании с четкой лирической конструкцией, лежащей в основе стихотворения, оказалась и долговечной, и притягательной. Здесь Блок раскрыл себя целиком, словно на ладони показал нам то, что составило на данном этапе сущность его творческого метода и его новой лирической позиции. Этой новизны блоковской позиции не поняли недавние друзья и единомышленники. «Незнакомка», а вместе с нею и весь сборник «Нечаянная Радость» (где стихотворение впервые появилось в печати) были приняты и А. Белым, и С. Соловьевым с нескрываемым неодобрением. Уже после смерти Блока Сергей Соловьев с раздражением и неприязнью характеризовал новый период, наступивший в творческом развитии Блока: «Вместо „Хранительницы девы“, „Царевны Золотокудрой“, Беатриче — музой его становится „Незнакомка“, „Снежная маска“, „Цыганка“...»

Друзья того Блока, который признавал себя „стражем в приделе Иоанна“, не могли примириться с этой переменой. Андрей Белый и я в печати заявили, что Блок изменил своему прошлому. Но наши голоса были одиноки. Именно с появления „Нечаянной Радости“ Блок был восторженно принят публикой и прессой. Блок — поэт „Золотокудрой царевны“ был дорог немногим, Блок „Незнакомки“ стал любимцем толпы». ³

Сергей Соловьев, как и некоторые другие современники Блока, оказался не в состоянии проникнуть в смысл его внутреннего развития, его созревания как личности, хотя в этом отчасти «повинен» был и сам поэт: став автором «Незнакомки», он не перестал быть автором «Стихов о Прекрасной Даме». В каких-то важных моментах творчества он оставался на прежних позициях, оставался верен себе, единство его личности, несмотря на резкие переходы, продолжало быть единством, что и вводило в заблуждение его бывших друзей.

В исследовательской литературе уже обращалось внимание на то, что по композиционному построению «Незнакомка» резко делится на две части. Первая часть — это быт буржуазного пригорода; здесь царят «окрики пьяные», здесь луна — «бессмысленно кривящийся диск», а воздух наполнен скрипом уключин и женским визгом. Блок подбирает образы и нагнетает звуки, которые оскор-

³ Соловьев С. Воспоминания об Александре Блоке. — В кн.: Письма Александра Блока. Л., 1925, с. 32.

бляют взор и слух. Картину дополняют «лакеи сонные» и — гениально найденная деталь — «пьяницы с глазами кроликов». Но вот картина меняется, возникает видение, очаровательный образ, доступный, однако, лишь взору поэта, — образ Незнакомки. Воображение противопоставляется действительности, здесь царит гармония и женское совершенство:

И странной близостью закованный,
Смотрю за темную вуаль,
И вижу берег очарованный
И очарованную даль.

До сего момента коллизия сохраняет свой традиционный для Блока вид: «низкая» действительность и та мысленная «вершина», на которой как бы пребывает поэт и которая отделяет его от окружающего, от пошлости мещанского быта. Но Блок этим теперь не ограничивается. Он вводит новый мотив, который в корне меняет авторскую позицию и по-новому обрисовывает личность поэта. Оказывается, Незнакомка — лишь смутное видение, возникшее в пьяном мозгу поэта, призрак, созданный хмельным воображением. И именно поэтому, в отличие от Прекрасной Дамы, образ Незнакомки уже не несет в себе никаких очистительных и «освободительных» функций. Это только видение, поэтически прекрасное, но лишенное внутреннего содержания, не имеющее этической концепции, которая могла бы служить опорой отчаявшемуся поэту.

В такой, новой для Блока коллизии имелся свой тупик, но был и исход из него, который заключался в том, что вершина, на которой пребывает ныне поэт, также оказывалась мнимой, поскольку поэт сам уже прочно втянут в круговорот повседневной жизни, его поэтическое сознание и сопротивляется этому, и готово примириться с таким новым положением. Он уже не мог бы сказать словами «Фабрики»: «Я вижу все с моей вершины», потому что вершины по сути нет, поэт сам — такой же посетитель кабака, как и высмеянные им завсегдатаи «с глазами кроликов». Поэтому «Незнакомка» и вызвала протесты со стороны бывших единомышленников Блока: центральный персонаж стихотворения («Незнакомка») противостоял грубой действительности, но он же был ее порождением.

Бурные события русско-японской войны и революции «опрокинули» Блока в быт, раскрыли перед ним новый

мир во всей его неприглядности, но и во всей художественной значимости. Именно поэтому «Незнакомка», такая далекая на первый взгляд от того, что происходило вокруг, прочно оказалась с ним связанной; в этом стихотворении выразилась во всей своей полноте новизна блоковского поэтического мироощущения. В таком смысле и следует, очевидно, расценивать символический подтекст заглавия сборника «Нечаянная Радость» — это «радость» внезапной встречи с новым миром, конкретным в своей вещности, и отталкивающим, и глубоко притягательным.

«Незнакомка» сразу же стала любимым стихотворением молодежи. Блок часто читал ее на публике и делал это, по свидетельству современников, с неподражаемым совершенством. «В своем длинном сюртуке, с изысканно-небрежно повязанным мягким галстуком, в нимбе пепельно-золотых волос, он был романтически прекрасен тогда, в шестом-седьмом году. Он медленно выходил к столу со свечами, обводил всех каменными глазами и сам окаменевал, пока тишина не достигала беззвучия. И давал голос, мучительно-хорошо держа строфу и чуть замедляя темп на рифмах. Он завораживал своим чтением, и когда кончал стихотворение, не меняя голоса, внезапно, всегда казалось, что слишком рано кончилось наслаждение, и нужно было еще слышать».⁴

О том же самом пишет в своих воспоминаниях Корней Чуковский: «Я помню ту ночь, перед самой зарей, когда он впервые прочитал „Незнакомку“, — кажется, вскоре после того, как она была написана им. Читал он ее на крыше знаменитой башни Вячеслава Иванова, поэта-символиста, у которого каждую среду собирался для всеобщего бдения весь артистический Петербург. Из башни был выход на пологую крышу, и в белую петербургскую ночь мы, художники, поэты, артисты, опьяненные стихами и вином — а стихами опьянялись тогда, как вином, — вышли под белесоватое небо, и Блок, медлительный, внешне спокойный, молодой, загорелый (он всегда загорал уже ранней весной), взобрался на большую железную раму, соединявшую провода телефонов, и по нашей неотступной мольбе уже в третий, в четвертый раз прочитал эту бессмертную балладу своим сдержанным, глухим, монотонным, безвольным, трагическим голосом. И мы, впитывая

⁴ Городецкий С. Воспоминания о А. Блоке, с. 80.

в себя ее гениальную звукопись, уже заранее страдали, что сейчас ее очарование кончится, а нам хотелось, чтобы оно длилось часами».⁵

В чтении Блоком своих стихов также раскрывалась его личность во всем ее своеобразии и неповторимости. С. Городецкий даже утверждал, что чтение Блоком своих стихов не только явление тогдашней литературной жизни, но и явление литературы: «Этот голос, это чтение, — пишет он, — может быть, *единственное в литературе*, потом наполнилось страстью — в эпоху „Снежной маски“, потом мучительностью в дни „Ночных часов“, потом смертельной усталостью — когда пришло „Возмездие“. Но ритм всю жизнь оставался все тот же, и та же всегда была напряженность горения. Кто слышал Блока, тому нельзя слышать его стихи в другом чтении. . .».⁶

Отсюда берет начало то необычайное и до сих пор не объясненное явление, которое определяют как влюбленность в Блока. Блок завораживал слушателей и читателей, и в этом было что-то загадочное. Дело не только в музыкальности стиха, дело в том, что эта музыкальность была сопряжена с чем-то более значительным, не до конца явным, многозначным и многосмысленным, что скрывалось в подтексте, непростых строк и что находилось в прямом соприкосновении и соответствии с переживаемым временем. З. Г. Минц справедливо отмечает: «Мемуаристы с каким-то особым упорством пишут и о собственной „влюбленности“ в Блока, и о том, что такая „влюбленность“ — черта целого поколения. Это чувство, разумеется, чрезвычайно сложно и с трудом поддается анализу. В значительной мере блоковское обаяние — это, конечно, обаяние гениального поэта, молодого, красивого, тонко чувствующего окружающее и окружающих. И все же очевидно, что особое отношение современников к Блоку связано и с другим: с какими-то важными, органическими чертами как творчества поэта, так и его общественного и нравственного облика. Поэтому и сам разговор о причинах „влюбленности“ в Блока-поэта — отнюдь не результат праздного любопытства. Ответ на него позволил бы многое понять и в творчестве Ал. Блока, и в массовой психологии

⁵ Чуковский К. Современники. Портреты и этюды. М., 1963, с. 436—437.

⁶ Городецкий С. Воспоминания о А. Блоке, с. 76 (курсив наш, — Л. Д.).

читателей предреволюционных лет. Более того, настоятельность, с которой мемуаристы от 1920-х годов и до сегодняшнего дня подчеркивают „личное обаяние“ Блока, свидетельствует и о другой, вполне актуальной стороне дела — о непреходящей общественной потребности находить в самом жизненном облике ведущих художников живое воплощение надежд и чаяний эпохи». ⁷

Рассуждения З. Минц безусловно ценны и заслуживают внимания. Но имелся еще один момент, не менее, а может быть, и более важный. Привлекательность Блока, его обаяние — и чисто человеческое, и поэтическое — основывалось также и на том ярко выраженном и глубоко западавшем в душу несоответствии (а может быть, напротив, скрытом соответствии) сдержанности его внешнего облика, его интеллигентности и интеллектуальности с тем невиданным еще в русской поэтической практике накалом внутреннего чувства, со скрытой, но угадываемой мятежностью, с той внутренней напряженностью, которая отличает лучшие стихи Блока и которая завораживающе контрастировала с его поведением и обликом. В стихах господствовала недосказанность, завуалированность мысли — при полной раскрытости, обнаженности чувства, что также создавало впечатление значительности и порождало обаяние. ⁸

Эта черта была сразу же замечена и отмечена современниками. М. Волошин писал: «... он читает свои стихи неторопливо, размеренно, ясно, своим ровным, матовым голосом. Его декламация разворачивается строгая, спокойная, как ряд гипсовых барельефов. Все оттенено, построено точно, но нет ни одной краски, как и в его мраморном лице. Намеренная тусклость и равнодушие покрывают его чтение, скрывая, быть может, слишком интимный трепет, вложенный в стихи». ⁹ Двоюродный брат поэта

⁷ Минц З. Г. [Вступительная заметка к «Воспоминаниям о Блоке» В. И. Стражева]. — Блоковский сборник. Тарту, 1964, с. 425.

⁸ Интересно и важно замечание В. Княжнина о том, что неопределенных выражений типа «где-то, что-то, когда-то» «почти никогда не было в... лексиконе» Блока (Княжнин В. Н. А. А. Блок. Пб., 1922, с. 23). Но зато сколько таких выражений в стихах Блока, причем не только раннего периода, но и позднего, зрелого! Здесь также имелся свой контраст, своя раздвоенность, которая способствовала специфическому восприятию Блока как поэтической личности.

⁹ Русь, 1907, № 101, 11 апреля.

Г. П. Блок, сошедшийся с ним, правда, уже после революции, с явным стремлением к обобщению подчеркнул два также контрастирующих момента. Он пришел к Блоку на Офицерскую; поэт «сам открыл» ему «и улыбнулся своей младенческой, неповторимо прекрасной улыбкой». Но вот они стали говорить, и Г. П. Блок отмечает: «Немыслимо передать характер его речи, изысканной, стенографически-сжатой, сплошь условной, все время ищущей как будто созвучия с тем, что он называл „единым музыкальным напором“ явлений. Мне, знавшему его отца, было ясно, что мучительство, которому подвергал себя тот в своем беспримерном одиночестве, когда сгорая, душил язык своей диссертации, что это мучительство с ним не умерло. Оно продолжало жечь и сына и обжигало тех, кто хоть ненадолго — как я — к нему прикасался».¹⁰

Блок не только «завораживал», но и «обжигал». И здесь также, очевидно, кроется тайна его обаяния, его воздействия на чувства, вкусы, думы современников. С течением времени таящаяся за внешней уравновешенностью стихийная сила и скрытая напряженность все более явно вырывались наружу, не заслоня внешней бесстрастности, но создавая еще более сложный сплав лирики и облика поведения (или, точнее, «образа поведения»), стихов и человека. Всем своим существом Блок впитывал в себя общественное неблагополучие, мятежность своего времени, его чреватость «взрывами» и социальными катастрофами, сохраняя, однако, внешнюю бесстрастность, которая становилась на таком фоне своеобразным выражением трагедийного характера личности. Важная деталь: Блок никогда не смеялся, о чем свидетельствуют многие современники; он только улыбался.

Блок одновременно как бы оставался и «потомственным дворянином», «гуманистом», со всем изяществом манер, прекрасным воспитанием, и человеком новой общественной формации, психологически новой личностью, порожденной всей совокупностью неустойчивой исторической и общественной жизни рубежа веков. Ближе знавший его в годы первой революции Георгий Чулков подчеркивает в своих воспоминаниях именно эту двойственность: «...необыкновенно точный и аккуратный, безупречный

¹⁰ Блок Г. П. Герои «Возмездия». — Русский современник, 1924, № 3, с. 182, 184—185.

в своих манерах и жизни, гордо-вежливый, загадочно-красивый, он был для людей, близко его знавших, самым расстроженным, измученным... человеком».¹¹

В двух главных и внутренне близких сферах реализовалась эта скрытая мятежность натуры Блока, — они же раскрывали его и как поэтическую личность, — в сфере любовной страсти и в сфере проблем, нерасторжимо связанных с темой России, ее исторической судьбы и ее скрытой стихийной силы.

2

В мае 1908 г. Блок писал М. Паитюхову: «Одиночество не победить сравнением мистических переживаний, я глубоко уверен в этом. Может быть, одиночество преодолимо только ритмами действительной жизни — страстью и трудом. Остальное — сны» (VIII, 241). Блок заговорил об одиночестве, притом как о состоянии, хорошо ему знакомом, — настораживающий симптом. Ведь ему не было и двадцати восьми лет! Причем он говорит об этом состоянии не в сугубо литературном плане, а в плане житейском, бытовом. И противопоставляет одиночеству страсть и труд — понятия, объединившиеся в его сознании как равноправные и однородные, выражающие к тому же подлинную сущность действительной жизни. *Страсть* — синоним стихийной силы, скрытой до времени, но готовой выплеснуться наружу, *труд* — ее упорядочение, придание ей формы, в свою очередь служащей выражением жизни. И в страсти, и в труде Блок искал спасения от жизненного неблагополучия, в каких бы аспектах оно себя ни проявляло — личном или общественном.

В 1907 и 1908 гг. выходят подряд два новых сборника Блока — «Снежная маска» и «Земля в снегу». Первый из них представляет собой самостоятельный и законченный цикл стихотворений, навеянных «бурной, восторженной, томительной и безответной», как пишет Д. Е. Максимов,¹² любовью поэта к актрисе театра В. Ф. Комиссаржевской

¹¹ Письма Александра Блока. Л., 1925, с. 111.

¹² Максимов Д. Е. О мемуарах В. П. Веригиной и Н. Н. Волоховой (вступительная заметка). — Учен. зап. Тартуского ун-та, 1961, вып. 104. Труды по русской и славянской филологии, т. IV, с. 304.

Наталье Николаевне Волоховой. Блок всегда придавал циклу «Снежная маска» большое значение. Он включил его в состав следующего сборника «Земля в снегу» как последний, заключительный раздел, а в 1920 г. в «Записке о „Двенадцати“» сказал о том, что именно в январе 1907 г., в период увлечения Волоховой, он впервые слепо «отдался стихии». Любовная игра захватила поэта (хотя не поколебала его чувств к Любви Дмитриевне). Однако она вывела Блока на новый путь, по-новому осветила для него окружающий мир, который открылся ему именно со стороны своей стихийности, неуспокоенности, текучести. Не случайно любовь к Волоховой — «зимняя» любовь, она вся «пронизана снегом и метелями», и само заглавие цикла «Снежная маска» содержит явный символический подтекст. Поэтому Блок и включил цикл в состав сборника «Земля в снегу»: здесь перелом, наметившийся в «Нечаянной Радости», закрепляется и утверждается как нечто совершившееся. Но показательно, что в каких-то важных своих жизненно-эстетических принципах Блок остается верен себе. Как ранее в Любви Дмитриевне, Блок хочет видеть в Н. Н. Волоховой некое «явление», обобщенный символический образ, воплощение скрытой стихийности — блистательную «комету», нарушающую привычное круговращение «светил». По свидетельству близко знавшей и Блока и Волохову Н. П. Веригиной, Волохова протестовала (как прежде протестовала Любовь Дмитриевна), но «Блок был неумолим. Он требовал, чтобы Волохова приняла и уважала свою миссию, как он — свою миссию поэта. Но Наталия Николаевна не захотела отказаться от „горестной земли“ — и случилось так, что он в конце концов отошел».¹³ Тот своеобразный «разлад» поэзии и действительности, который наметился в ранний период, продолжает сохранять для Блока свою силу, хотя самые понятия «поэзии» и «действительности» наполняются иным содержанием. Искусство есть преобразование действительности — этому тезису Блок остается верен, но процесс преобразования лишается уже отвлеченности и былой таинственности.

Блок пишет обширное предисловие к сборнику «Земля в снегу», в котором впервые предпринимает попытку наметить и прояснить этапы своего пути художника и поэта, хотя по-прежнему делает это в иносказа-

¹³ Там же, с. 330.

тельно-символической форме. Три главных периода выделяет он, находя в каждом из них свой скрытый смысл. Впервые Блок стремится осмыслить и изобразить свой *личный путь* как нечто *объективно значимое*, исторически закономерное, не случайное. Он видит мир в единстве трагических противоречий, во власти которых находится человек. Но он стремится уже и к их преодолению, к победе над Судьбой, над роком, фатально тяготеющим над личностью.

Не случайно начатое с описания личных переживаний предисловие завершается обращением к Некрасову: в его стихах Блок именно в эти годы открывает для себя Россию, причем не как географическое понятие, а как некий нравственный стимул, как воплощение затаенной страсти и стихийной силы, как залог преодоления рока и Судьбы.

Достоевский, Некрасов, Тютчев как бы объединяются в сознании Блока, образуя сплав мотивов творчества, в котором и проявляет себя ныне личность поэта.

«Конструкция мира», разработанная в лирических стихотворениях Тютчева и находившаяся в прямой связи с его общим представлением о положении человека в мире, была развита в условиях XX в. именно Блоком.

В XIX в. воззрения на мир, на Землю и мироздание в целом приобрели иной по сравнению с XVIII в. характер. Расстояние между человеком и вселенной как бы сократилось, человек ощутил себя в безграничном пространстве миров всего лишь обитателем планеты, занимающей более чем скромное место в системе светил. Небо, пленявшее ранее таинственностью и непостижимостью, стало пленять теперь грандиозностью и необъятными пространствами. Человек перестал быть только воспринимающим субъектом; он стал также объектом воздействия грандиозных и — что очень важно — неподвластных ему стихийных сил. На смену понятию «божественного абсолюта» в философии выдвигалось новое понятие «естественной относительности».

Важнейшим выводом, к которому привело людей знакомство со вселенной и новый взгляд на положение человека в системе мироздания, был вывод о единстве мира, о глубочайшей внутренней взаимозависимости всех явлений физической и духовной жизни. Традиционный романтический тезис об исключительности положения че-

ловека в мире был подорван. Романтическое искусство, оставаясь романтическим, приобретало в XX в. качественно иной характер.

Понятия бесконечности пространства и вечности времени не только расширяют ныне знания человека об окружающем мире, не только дают ему возможность отвечать на вопросы, которые лишь неявно намечались в прошлом, они определяют теперь тональность, в которой решаются «вечные» темы искусства — жизни и смерти, человека и природы, личности и истории, соотношения стихийных и разумных начал и даже тема любви.

Может быть, любви в первую очередь; самое непосредственное из чувств, следствие стремления к слиянию с беспредельным, оно теперь в своем художественном преломлении упирается в «высшую» гармонию — гармонию надземных сфер — и соотносится с нею.

Имелось и еще одно следствие того переворота в сознании, который был пережит в XIX в. Им явилось, как пишет проф. Б. Г. Кузнецов, создание концепции «сложного многокрасочного мира с качественно различными формами движения». Б. Г. Кузнецов говорит о принципиально важном различии между «рационалистическим „линейным“ мышлением» XVIII и мышлением XIX в., которое уже не могло не учитывать «бесконечную сложность мира». Это различие ощущается «не только в науке и философии, но и во всей культуре двух веков, в частности в художественной литературе и даже в обыденном мышлении людей».¹⁴ Открывшееся людям, ставшее явным и доступным пониманию «соприкосновение бесконечно большого и бесконечно малого» (Фламарион) открывало и новые возможности в понимании человеком самого себя, каким он теперь стал, драматизма его судьбы — и личной, и как частицы единого потока мировой жизни. Система мирозерцания, которая основывалась на противопоставленности человека природе, на его исключительном положении в ряду других явлений природной жизни, была поколеблена.

Проблема «неба» и «земли», соотношения «небесного» и «земного» начал в мировой жизни и жизни инди-

¹⁴ Кузнецов Б. Г. Развитие физических идей от Галилея до Эйнштейна в свете современной науки. Изд. 2-е. М., 1966, с. 190, 192.

видуума получает в XX-в. новое решение. В просветительской литературе, и даже до просветителей, дело сводилось к противопоставлению царящей во вселенной упорядоченности и дисгармоничности земной (т. е. в конечном счете социальной) жизни. Подобным противопоставлением просветители преследовали именно *просветительские цели* — гуманного воспитания человека в согласии с существующими объективными законами добра и справедливости. Надо соблюдать законы, уравнивающие человека в правах с другим человеком, и социальная гармония будет достигнута, как достигнута гармония в сфере небесных светил.

В XIX в. гармония небесных сфер уже не рассматривается как нечто «от века данное», идеально застывшее. Открытые ранее законы и выдвинутые гипотезы (законы всемирного тяготения, движения планет, гипотеза об образовании миров из звездных туманностей и др.) освобождаются от свойственного XVIII в. механицизма и получают новое, *диалектическое* истолкование. Оно не только расширяет кругозор, но и оказывает воздействие на стиль и характер мышления; в художественном же сознании это новое представление о мире, своеобразно преломляясь, приводит к возникновению неизвестных ранее образно-стилистических ассоциаций и эстетических категорий.

Одним из наиболее значительных предшественников романтической лирики начала XX в. был Тютчев, положивший в своих философских стихах основание новому художественному взгляду на личность и ее взаимоотношения с окружающим миром. Это уже был *новый романтизм*, впитавший опыт человека иной — по сравнению с классическим периодом в истории романтизма — эпохи, уходящей своими истоками в новое представление человека о Земле, вселенной и космосе, в новое отношение к истории — и природной, и социальной. Причем именно история теперь выдвинулась на первый план.

Лирическое «я» в традиционном романтическом искусстве служило выражением личности поэта — с меньшим или большим тяготением к исключительности. Оно могло быть выражением личности бунтующей, могло быть выражением личности смирившейся, достигшей внутренней гармонии в созерцании природы и слиянии с нею; могло, наконец, служить отражением смятения, порывания к неведомому. Но все эти разновидности не нару-

шали обособленности лирического «я» по отношению к миру и природе. Оно не только «идеологический» центр произведения, оно — иносказательный центр вселенной. Земля, на которой находится поэт, есть центр всего сущего. Сфера лирического «я» и сфера природы — здесь две самостоятельные и до известной степени обособленные сферы.

Совершенно иную концепцию личности создал в своих философских стихах Тютчев, и вслед за ним — Блок. Именно с Тютчева началось преобразование русской романтической лирики, которое находилось в прямой связи с углублением знаний о природе и положении человека в мире и которое привело в конечном результате к появлению Александра Блока. Тютчев привнес в традиционное романтическое мышление поэтическое ощущение драматизма земного бытия личности, оторгнутой от общества и ощутившей себя в круговороте безбрежного океана вселенной.

С Тютчевым пришла в русскую поэзию важная тема — тема абсолютной причастности человека к мировому круговращению, тема нерасторжимой спаянности человека и природы. Он открыто слил существовавшие ранее порознь лирические сферы — человека и природы — в единую и нераздельную сферу *человека в природном мире*.

Небесный свод, горящий славой звездной,
Таинственно глядит из глубины, —
И мы плывем, пылающею бездной
Со всех сторон окружены.

«Герой» Тютчева все время чувствует себя как бы на краю бездны; он ощущает ее неизмеримость, ее дыхание, оставаясь вместе с тем обитателем Земли. Он воспринимает мировой хаос как родственный человеку, как праисточник жизни, как лоно, из которого вышел человек в своей природно-исторической жизни и чье «наследье родовое» он обречен нести в себе. Стихия мироздания и стихия души близки своим непостоянством, взрывами, затаенным мятежом. Каждый миг таит в себе неизведанное. Катаклизмы неизбежны как вехи единого движения.

Масштабы поэтических ассоциаций Тютчева огромны. Так, как мыслил он, мог бы мыслить первый астроном, которому неожиданно открылась вся грандиозность вселенной. И даже смерть не есть в понимании Тютчева ни

бесследное исчезновение, ни переселение души в Эмпирей. Она есть своеобразное продление жизни, проявление общего видоизменения, смены жизненных форм, единый путь в бесконечности. Узнав о смерти любимой женщины, он обращается к ней с мольбой:

Блаженство стольких, стольких дней
Себе на память приведи...
Все милое душе твоей
Ты покидаешь на пути!

Символ и идея пути как вечного безостановочного движения становится одним из центральных в лирике Тютчева и затем возрождается у Блока. В таком виде и складывались в поэзии Тютчева эстетико-философские основы нового романтизма, который условно можно было бы назвать «гелиоцентрическим» — в соответствии с той системой мира, на представление о которой он опирался и из которой он выросал.

Реальная «земная» история, исторический «быт» человечества оказываются (в соотношении с основной категорией, определяющей их конкретную данность, — категорией движения) как бы мирозданием в миниатюре, где все также подчинено закону движения. Во власти этого закона находится все сущее, в том числе (и в первую очередь) человек.

Из края в край, из града в град
Судьба, как вихрь, людей метет,
И рад ли ты, или не рад,
Что нужды ей? Вперед, вперед!

Это начало стихотворения. За ним следуют строфы, посвященные смерти возлюбленной, и мольба поэта не покидать его. Завершается стихотворение повторением первой строфы, но с заменой выделенных слов словами более общего смысла, переводящими интимное лирическое повествование в план общечеловеческой роковой предопределенности:

Из края в край, из града в град
Могучий вихрь людей метет,
И рад ли ты, или не рад,
Не спросит он... Вперед, вперед!

Уже не «судьба, как вихрь, людей метет», — их «метет» *могучий вихрь*, служащий символическим обозначе-

нием всеобщей зависимости и стихийной включенности человека в единую цепь мировых видоизменений.

Это всеобщая подверженность исторической изменчивости, т. е., если перевести разговор в план психологических переживаний, и неизбежным утратам, и новым приобретениям, также по-своему формирующим человеческую личность.

Отсутствие «преград» между человеком и средой, личностью и природой делает человека в каждый миг бытия участником мировой жизни. Личность утрачивает свою неповторимость: включенная в общий поток, она перестает быть совокупностью сугубо индивидуальных черт. Она находит себя, заново обретает свое «лицо», но уже в иной сфере нравственных и философских категорий, о чем сказано будет дальше. Сейчас подчеркнем еще раз, что традиционный романтический дуализм совершенно чужд лирике и Тютчева и Блока. Применительно к Тютчеву эту черту отметил Н. Я. Берковский: «До конца поэтического пути сохранилось у Тютчева чувство первородного целого — того единства, из которого все родилось, а также чувство условности всяких границ между явлениями, понятиями, словами».¹⁵

3

С особой остротой проблема личности возрождается в лирике Блока и именно в том аспекте, который был разработан Тютчевым. Причем именно острота здесь оказывалась особенно ощутимой, что было вызвано самой сутью изменившейся исторической обстановки.

То, чего опасался Тютчев, произошло в эпоху Блока: Россия оказалась в центре мирового революционного «циклона». «Удары землетрясения» стали раздаваться в ней. Блок прямо продолжает Тютчева, используя в характеристике потрясений его метафоры. Но ни с философской, ни с политической точки зрения проблема личности не могла теперь уже решаться Блоком абсолютно так, как она решалась Тютчевым.

К тому же для Блока именно история, в ее непосредственных проявлениях, была основным слагаемым его ху-

¹⁵ Берковский Н. Ф. И. Тютчев. — В кн.: Тютчев Ф. И. Стихотворения. М.—Л., 1962 (Б-ка поэта, Малая серия), с. 29.

дожественной концепции. Стихийность природной жизни непосредственно соотносилась с историей и под таким углом зрения входила в систему мирозерцания, формируя Блока как своеобразную поэтическую личность.

Блок ощущает внутреннее родство с Тютчевым — в отношении к среде (и природной, и исторической), в понимании роковой неизбежности единичной судьбы. В предисловии к поэме «Возмездие», которое уже приводилось выше, раскрывая смысл лежащей в ее основе концепции, Блок пишет: «Отдельные отпрыски всякого рода развиваются до положенного им предела и затем вновь поглощаются окружающей мировой средой. . .

Словом, мировой водоворот засасывает в свою воронку почти всего человека» (III, 297—298).

Здесь многое еще идет от Тютчева, здесь мало пока специфически блоковского. Даже метафора «мировой водоворот» родственна тютчевской («всеобъемлющее море», в которое плывут, «неизбежимо тая», люди-льдины). Для Блока эта концепция имела принципиальное значение, потому что выражала одну из важнейших для него сторон формирования человека.

Предисловие к «Возмездию» писалось в 1919 г. К этому времени система исторических взглядов Блока уже принимала более или менее законченную форму. Складывалась же она долго и трудно. Не последнюю роль в ее оформлении (а в эстетике Блока, в лирическом преломлении творчества, может быть, даже главную) сыграл тезис *полного приятия мира* таким, каким он открылся поэту, — в сцеплении стихийных сил, в роковых столкновениях и катастрофах, в бесконечном видоизменении. У Тютчева этот тезис не имел открытого поэтического выражения. Он был скрыт в подтексте его лирики. Блок же дает ему выражение, дает поэтическую формулу редкой четкости:

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

И смотрю, и вражду измеряю,
Ненавидя, кляня и любя:
За мученья, за гибель — я знаю —
Все равно: прикипаю тебя!

Это стихотворение в сборнике «Земля в снегу» находилось в центральном цикле «Песня судьбы» и имело

заглавие «Принимаю». И заглавие цикла, и заголовок стихотворения имели программный характер и свое обобщенное символическое значение, которое объективно знаменовало наступление нового периода в истории художественного осмысления проблемы личности. Обострение противоречий сознания, обусловленных реальными историческими противоречиями, уже наметившимися в эпоху Тютчева, но с полной отчетливостью проступившими в России только теперь, потребовало какого-то исхода. Лирический субъект поэзии Тютчева, как, с другой стороны, Некрасова, — личность до известной степени цельная, но цельность здесь — не есть следствие мучительного преодоления противоречий собственного сознания. Блок же стремится именно к преодолению противоречий, он «добывает» эту цельность ценой огромных душевных усилий и затрат. Но тем дороже она ему, тем значительней достигнутый результат, тем ему важнее выразить его в возможно более открытой форме. Правда, цельность эта такова, что она не разрешает противоречий, а как бы примиряет их; и этот единый комплекс взаимоотношений (дружба—вражда, любовь—ненависть, гибель—возрождение, приятие — неприятие мира) становится в глазах Блока показателем не только бытия отдельной личности, но уже и эпохи в целом. По своим истокам восходит он на этом этапе теперь уже не столько к Тютчеву, сколько к Достоевскому, характеры героев которого как раз и отличались наличием взаимоисключающих черт. Вспомним любовь—ненависть Полины и Алексея Ивановича («Игрок»), Настасьи Филипповны и Рогожина, дружбу—вражду Рогожина и князя Мышкина («Идиот») и т. д. В романе «Бесы», например, рассказчик, сопоставляя людей декабристской эпохи с героями «нынешнего» поколения (роман создавался в 1870-е годы), замечает: «Но, все-таки, с тех пор прошло много лет, и нервная, измученная и раздвоившаяся природа людей нашего времени даже и вовсе не допускает теперь потребности тех непосредственных и цельных ощущений, которых так искали тогда... господа доброго старого времени».¹⁶ От Достоевского герой такого типа перешел к Блоку, его внутренний мир еще более усложнился под воздействием «тютчевского» отношения к среде, природе,

¹⁶ Достоевский Ф. М. Бесы. Часть первая, глава пятая.

мирозданию, а вслед за тем — к истории, какой она складывалась в начале XX в.

Стихотворение «О, весна без конца и без краю...» написано в 1907 г., когда Блок вступал в пору поэтической зрелости. В дальнейшем он будет избегать открытых деклараций, но сам тезис прियтия мира (во всей глубине его трагических противоречий) до конца сохранит для него свою силу и значительность. Личность, лирический герой у Блока в полном соответствии с тютчевской традицией, но еще более нерасторжимо, чем у Тютчева, слит с окружающей средой.

Блок выступает в стихах человеком новой исторической эпохи, стремящимся проникнуть в «скрытый» смысл явлений и находящим ответ не в одной какой-либо сфере своих взаимоотношений с миром, а в самой *совокупности* этих взаимоотношений. Создается единый, специфически блоковский лирический образ, составленный из черт, пришедших из разных, далеких друг от друга сфер, но, несмотря на все различия, внутренне соприкасающихся. Соприкосновение это есть соприкосновение в стихийности, являющейся основой для их объединения в субъективный, очень личный, но целостный и обобщенный образ.

Рубеж XIX и XX вв. воспринимался Блоком как период, когда нравственные, этические, социальные категории прошлого меняют свое наполнение, а будущее вырисовывается пока еще неотчетливо и туманно. Такие периоды, по мнению Блока, действуют опустошающе на душу человека, отравляют ее иллюзорными «сладостными ядами» покоя и неподвижности, но будоражат сознание и готовят к действию.

Особенно обостряется такое восприятие современности в годы реакции. В 1906 г. в программной статье «Безвременье» (заглавие это имеет не только локально-политический, но и более широкий, исторический смысл) Блок, опираясь и на опыт личной судьбы, пророчески писал: «Нет больше домашнего очага... Чистые нравы, спокойные улыбки, тихие вечера — все заткано паутиной, и самое время остановилось. Радость остыла, потухли очаги. Времени больше нет. Двери открыты на выюжную площадь» (V, 70). Образ остановившегося времени, угнетая сознание, реализуется им в самых разных аспектах — от философско-символического до конкретно-зрительного. В стихотворении «В голубой далекой спальне»

(1905), например, оно предстает в виде замерших часов с маятником, который держит в руке «карлик маленький». В непрерывном течении времени обозначился трагический разрыв, нарушилась преемственность движения. В мире наступила тишина, оборвалась нить времени, что-то очень важное осталось «недосказанным». Воцарился губительный покой, исключаяющий возможность живой жизни и устрашающий своей неподвижностью:

Все, как было. Только странная
Воцарилась тишина.
И в окне твоём — туманная
Только улица страшна.

Но, оставляя своего героя в пределах остановившегося времени («безвременья»), Блок еще прочнее связывает его со стихией мировых пространств. Она таит в себе возможность взрыва, она может нести гибель Земле — подобно комете Галлея, которая по расчетам, оказавшимся ошибочными, должна была около 1910 г. столкнуться с Землей. Известно, что ожидание этой катастрофы очень взволновало Блока и сыграло в развитии его мироощущения и его личности определенную роль. Впоследствии в поэме «Возмездие» Блок вспомнил о том, чем жил его герой в юности:

Пожары дымные заката
(Пророчества о нашем дне),
Кометы грозной и хвостатой
Ужасный призрак в вышине,

Безжалостный конец Мессины
(Стихийных сил не превозмочь),
И неустанный рев машины,
Кующей гибель день и ночь...

«Время остановилось», «времени больше нет», один лишь «сумрак и покой», а вокруг безумствует стихия. В соприкосновении с нею герой Блока и находит самый важный для себя выход — выход из духовной неподвижности; он обретает действительность, ту внутреннюю динамичность, без которой нет движения, нет жизни.

В такой постановке проблемы все было уже специфически блоковским. Следование Тютчеву на этом кончалось. Блок нашел свою тему, которая помогла ему создать индивидуальную концепцию истории и личности

в ней. Обретение этой темы явилось самым значительным художественным завоеванием Блока.

Стихия для Блока всегда — угроза старому, отживающему. Она нарушает обычный порядок вещей, сводит на нет размеренность и привычные соотношения, независимо от того, касаются ли они частной жизни индивидуума, или жизни общества, или порядка мировой жизни. Поэтому мятежное, бунтарское начало в ней самое главное. В какой бы форме ни выступила стихия, в слиянии с нею человек находит духовное раскрепощение. Герой Тютчева не ощущал давления среды в ее конкретных социальных формах в такой мере, в какой ощущал его Блок. Это давление вызывало естественное сопротивление, и вот тут-то на помощь Блоку и приходит стихия мироздания: соприкосновение с нею способствует высвобождению дремлющих в душе сил и тем самым освобождению человека от подчиненности «среде» — и как фактору социальной жизни, и как категории духовной, выводимой из вечной и кажущейся незыблемой («земной») ограниченности человеческой природы. На этом пути освобождения рождается страсть — не одна лишь отдача себя во власть любовного чувства, но также и скрытый мятеж, бунт против застоя и неподвижности, сопровождаемый обращением к стихии мирового пространства.

Под ветром холодные плечи
Твои обнимать так отраднo:
Ты думаешь — нежная ласка,
Я знаю — восторг мятежа!

И теплятся очи, как свечи
Ночные, и слушаю жадно —
Шевелится страшная сказка,
И звездная дышит межа.

Строки эти взяты из небольшого цикла «Осенняя любовь» (октябрь 1907), включенного в сборник «Земля в снегу». Подобное восприятие любовной страсти намечилось уже в «Стихах о Прекрасной Даме», в обнаженном виде было представлено в «Снежной маске». Наибольшей высоты эта линия блоковской лирики достигнет в цикле «Кармен» (1914), где традиция Тютчева переплетается с традицией, идущей от Аполлона Григорьева. В его стихотворении «Комета» (демонстративно поставленном в виде эпиграфа к сборнику «Земля в снегу») высшего оправдания удостаиваются не светила с их раз-

меренным движением по упорядоченным орбитам, а стихийный полет неведомой кометы, безжалостно нарушающей гармонию небесных тел. Оправдание стихийной силы Ап. Григорьев видит не в зримых результатах ее разрушительных действий, а в ней самой, в ее неподвластности упорядоченному течению жизни, в самом нарушении равновесия.

В стихийной страсти Блок и находит для себя великое освобождение. Он хочет постичь, как она соотносится с историческим временем. И его понимание оказалось настолько глубоким, что составило особый период в развитии русской романтической любовной лирики.

Забегая немного вперед, обратимся к очень важному стихотворению Блока, одному из его шедевров «Миры летят. Года летят...», наиболее «тютчевскому» по глубине драматизма, в основе которого лежит осознание неотделимой причастности человека к мировому круговращению. Блок пишет здесь:

Миры летят. Года летят. Пустая
Вселенная глядит в нас мраком глаз.
А ты, душа, усталая, глухая,
О счастья твердишь — который раз?

Что счастье? Короткий миг и тесный,
Забвенье, сон и отдых от забот...
Очнешься — вновь безумный, неизвестный
И за сердце хватающий полет...

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

Воспроизводимый здесь незначительный житейский факт — катание на «чертовом колесе» — возводится Блоком в степень высокого жизненного обобщения. Это обобщение базируется на признании единства всего сущего, единства мира, внутренней взаимозависимости всех начал жизни — и материальных, и духовных. В написанном в те же годы стихотворении «Ночь, улица, фонарь, аптека» движение жизни также представлено как движение по замкнутому кругу: не во времени, а только в пространстве. Мировое круговращение, в которое втянут человек, есть, с точки зрения Блока, «полет» в неизвестность. Действия стихийных — космических — сил неотделимы в сознании Блока от реальных сил истории,

одно накладывается на другое, получается жуткое тождество, которое и порождает отчаяние:

Как страшно все! Как дико! — Дай мне руку,
Товарищ, друг! Забудемся опять.

Здесь-то и возникает та специфически блоковская тема, которой он обогащает традицию Тютчева. В приведенном стихотворении она открывается прямым и даже демонстративным отождествлением природной стихии и истории — такой резкости в стихах Тютчева не было.

Отождествление это не явилось случайным. Блок не оговорился, когда, написав «миры летят», тут же добавил: «года летят». Не оговорился он и в другом случае («Черный ворон в сумраке снежном», 1910), когда в один ряд признаков «страшного мира» поставил «бред поцелуев», «темный мóрок цыганских песен» и — очень неожиданно — «торопливый полет комет». Такая концовка подготовлена предыдущими строками, в которых обычный факт тогдашней жизни — катание на лихаче — осмысливается и обобщается сквозь призму мирового неблагополучия, причем сам поэт как бы «участник» этого неблагополучия:

Над бездонным провалом в вечность,
Задыхаясь, летит рысак.

И уже затем следует заключительная строфа, являющаяся идейным и смысловым центром стихотворения:

Страшный мир! Он для сердца тесен!
В нем — твоих поцелуев бред,
Темный морок цыганских песен,
Торопливый полет комет!

Кризисный характер рубежа XIX и XX вв. для Блока как раз и состоит в том, что происходит смена человеческой породы; одна «порода» вытесняется другой. Процесс этот не может быть безболезненным и спокойным, отчего и проистекает усложненность психической жизни в условиях перерождения личности, пересоздания ее духовного облика и ее взаимоотношений с изменяющимся миром.

Причину всех этих изменений Блок увидел в том, что «стихии, бушевавшие под землей, хлынули наружу».

Состояние тревожного ожидания, сопровождавшее Блока с юности, находит после 1905 г. разрешение в пристальном внимании к действиям сил, которые определяют не только строй души индивидуума, но и важнейшие проявления исторической жизни.

Блок видит, что на арену истории вышла масса. Ее действия он также считает стихийными и разрушительными, как, скажем, землетрясения (он повторяет здесь Тютчева). Он был потрясен трагическими событиями в южной Италии в декабре 1908 г. В статье «Стихия и культура», написанной сразу же по получении известий о катастрофе в Мессине, читаем: «Ученые сказали только, что югу Италии и впредь угрожают землетрясения; что там еще не отвердела земная кора». И многозначительно добавляет: «А уверены ли мы в том, что довольно „отвердела кора“ над другой, такой же страшной, не подземной, а земной стихией — стихией народной?». И затем снова спрашивает: «Какой огонь брызнет изпод этой коры — губительный или спасительный? И будем ли мы иметь право сказать, что это огонь — вообще губительный, если он только *нас* (интеллигенцию) погубит?» (V, 355; IX, 127).

Так оформляется в сознании Блока важнейшая для него проблема «стихий» и «культуры», «народа» и «интеллигенции». Во всем Блок видит признаки надвигающейся катастрофы. Истоки ее уходят в XIX век. «Лицо Европы озаряется совершенно новым светом, — пишет он в черновых набросках к докладу «Крушение гуманизма», — когда на арену истории выступают „массы“, народ — бессознательный носитель духа музыки. Черты этого лица искажаются тревогой, которая растет в течение всего века» (VII, 358). Тревога эта носит всеобщий характер; столь же всеобъемлющей оказывается, по мысли Блока, катастрофичность XX века.

Проблема народа и интеллигенции явилась для Блока проблемой, которая, может быть, с наибольшей наглядностью проявила черты его личности, т. е. отчетливо обрисовала образ человека во всей сложности его духовного облика и его резкой и властной оригинальности.

Возникновение самой проблемы народа и интеллигенции, как распространение понятия и термина «интеллигенция», уходит своими истоками в пореформенную эпоху, когда вследствие глубоких изменений в социально-общест-

венной жизни страны выделилась значительная группа лиц, живущих за счет умственного труда. Социально эта группа не была (и не могла быть) однородной. Наряду с демократически-разночинским слоем в ней сразу же выделился слой буржуазный — «деловой» и предпринимательский, окруживший себя обслуживающими институтами (право, судопроизводство, казна и т. д.). Различие это сразу же было подмечено народнической критикой, которая в лице Н. К. Михайловского впервые попыталась дать определение интеллигенции. Показательно и характерно, что та группа людей, которую он называл интеллигенцией, воспринималась Михайловским не сама по себе, не в абстрактно-изолированном виде, а в *противостоянии народу*, в розни с ним. Михайловский здесь выступает непосредственным предшественником Блока, хотя его рассуждения лишены той остроты и ощущения катастрофы, которые были привнесены в решение проблемы Блоком. Михайловский посвятил немало страниц проблеме интеллигенции и народа в серии очерков «Записки современника», которые печатались в начале 1880-х годов на страницах журнала «Отечественные записки». Исходный момент рассуждений Михайловского был таким: «В нас говорит и щемящее чувство ответственности перед народом, неоплатного ему долга за то, что на счет его воловьей работы и кровавого пота мы дошли до возможности строить эти логические выводы. Мы можем поэтому с чистою совестью сказать: мы — интеллигенция, потому что мы многое знаем, обо многом размышляем, по профессии занимаемся наукой, искусством, публицистикой; слепым историческим процессом мы оторваны от народа, мы — чужие ему, как и все так называемые цивилизованные люди, но мы не враги его, ибо сердце и разум наш с ним».¹⁷

Михайловский считает, что получивший распространение термин «интеллигенция страны» «нельзя назвать удачным», но утверждает вместе с тем, что «он отнюдь не хуже, а даже гораздо лучше многих других метафор в этом роде, например „сердце России“ и т. п.».¹⁸ Метафоры типа «сердце России» не содержат, согласно

¹⁷ Михайловский Н. К. Записки современника (1881—1882). — Соч., т. 5, СПб., 1897, с. 538 (курсив наш, — Л. Д.).

¹⁸ Там же, с. 508. Слово «интеллигенция» возникло в 1820—1830-е годы, но широкое распространение получило лишь в 1860-х годах.

Михайловскому, возможности социальной и классовой интерпретации понятия интеллигенции и потому отвергаются им. Он же настаивает именно на такой интерпретации. «Интеллигенция и буржуазия, — пишет он далее, — могут, конечно, идти рука об руку, помогать друг другу, даже совпадать, но это частный случай, а не общее правило».¹⁹

Но еще до Михайловского и до «народников» вообще о розни между «образованным» и «необразованным» сословиями в России писал Достоевский, возводивший начало разделения к петровской эпохе. Ту же мысль Достоевский повторил в романе «Преступление и наказание», который может считаться первым в русской литературе художественным произведением, где поставлена (хотя и не сформулирована) проблема «народа» и «интеллигенции», и как раз в таком плане, в каком она впоследствии будет воскрешена Блоком. Описывая пребывание Раскольникова в остроге, Достоевский подчеркивает: «...наиболее стала удивлять его та страшная, та непроходимая пропасть, которая лежала между ним и всем этим людом. Казалось, он и они были разных наций. Он и они смотрели друг на друга недоверчиво и неприязненно. Он знал и понимал общие причины такого разъединения; но никогда не допускал он прежде, чтоб эти причины были на самом деле так глубоки и сильны» («Эпилог»).

От Достоевского и Михайловского нить проблемы тянется непосредственно к Блоку.²⁰ Но Блок заостряет и безмерно расширяет проблему, хотя в расшифровке понятия интеллигенции, как и понятия народа, отступает от тех социальных критериев, которые были намечены Ми-

¹⁹ Там же, с. 509.

²⁰ О связях своей концепции «народа и интеллигенции» с идеологией позднего народничества Блок знал и был этим доволен. С другой стороны, и деятели народнической критики и публицистики, группировавшиеся главным образом вокруг журнала «Русское богатство», доброжелательно отнеслись к Блоку и его взглядам (см. об этом подробнее в кн.: Минц З. Г. Лирика Александра Блока, вып. 3. Тарту, 1973, с. 76 и след.). И само «хождение в народ» Блок рассматривал как попытку преодолеть разрыв, наметить связи, которые могли бы оказаться плодотворными и для народа, и для интеллигенции. Идеология народничества (близкая для него славянофильству — с одной стороны, Достоевскому — с другой) всегда привлекала Блока в большей степени, чем какая-либо другая социологическая доктрина.

хайловским. Дворянское («гуманистическое») народолюбие Блока, его чувство первородного «греха» и ответственности перед народом проявляли тут себя в полную меру, но проявил себя в полную меру и его отвлеченный, внесоциальный, «лирический» подход к решению проблемы. Личность Блока, ее внутреннее наполнение обнажились с предельной отчетливостью. Он видит в стране ужасающее неблагополучие. Его воображение рисует картину двух враждебных, никак друг с другом не связанных, противостоящих станом, чуждых друг другу буквально во всем. В реферате «Народ и интеллигенция» (1908) Блок пишет: «Действительно ли это всё так, как я говорю, не придумано ли, не создано ли праздным воображением страшное разделение? Иногда сомневаешься в этом, но, кажется, это действительно так, то есть действительно не только два понятия, но две реальности: народ и интеллигенция; полтора миллиона с одной стороны и несколько сот тысяч — с другой; люди, взаимно друг друга не понимающие в самом основном» (V, 323). Блок размышляет, словно Раскольников в остроге.

Он создает обобщенный образ неблагополучия, он не исследует и не анализирует, его подход к проблеме — романтический и лирический. П. Б. Струве, редактор журнала «Русская мысль», отказав Блоку в опубликовании реферата, который он назвал «наивным», а автора — «только что проснувшимся человеком» (VIII, 261), был и прав, и неправ одновременно. Блок ищет образы «всеобъемлющие», грандиозные, которые были бы под стать тому неблагополучию, во власти которого находится страна. Она разделена, по его мнению, на два стана, столкновение между ними неизбежно, и вот эта-то неизбежность страшит Блока. Он видит в народе стихийную разрушительную силу, действия которой, однако, если оценивать их по конечным и отдаленным результатам, несут огромный положительный заряд. Он по-своему переосмысляет и Гоголя, и Некрасова. Из «Мертвых душ» Гоголя Блок заимствует образ тройки, делаая его олицетворением народной, скрытой до времени силы, стихийно устремившейся вперед — «прямо на нас», как говорил он, т. е. несущей гибель интеллигенции. Из Некрасова Блок заимствует образ Коробейника как воплощение народного знания о том, куда именно следует вести страну. В пьесе «Песня судьбы», которая создава-

лась в те же годы, именно Коробейник «выводит» заблудившегося в снежной степи героя на верный путь. В годы реакции в России вообще обостряется внимание к Некрасову, причем как в среде интеллигенции, так и в народной среде. После тяжелой и трагической русско-японской войны и поражения революции народные низы в поэзии Некрасова вновь обретают своеобразное средство «самовыражения», Некрасов возрождается как выразитель народного самосознания — таким он осознается и в «низах» общества, и в произведениях литературы. Интересное свидетельство на этот счет мы находим в книге В. Княжнина, который вспоминает некрасовскую «Коробушку» (как он пишет), «чрезвычайно в те времена, особенно в 1906—1907 гг., популярную в Петербурге и, кажется, вообще в северной и средней России». Княжнин продолжает: «Сладко дремалось когда-то в летний полдень и мне под эту песню в душном зеленом вагоне, уносившем меня дальней дорогой в грохочущем поезде мимо бегущих навстречу берез и полей, ветряных мельниц и деревенских избушек...».²¹ Сравним с этим запись Блока в записной книжке от 9 июня 1907 г., сделанную в вагоне поезда, когда он возвращался из Москвы в Шахматово: «„Коробейники“ поются с какой-то тайной грустью. Особенно — „Цены сам платил немалые, не торгуйся, не скупись...“ Голос исходит слезами в дождливых далях. Все в этом голосе: просторная Русь, и красная рябина, и цветной рукав девичий, и погубленная молодость. Осенний хмель. Дождь и будущее солнце. В этом будет тайна ее и моего пути» (IX, 94—95). «Ее» пути — т. е. *пути России*, с которым Блок недвусмысленно ассоциирует собственную судьбу. Идея России прочно овладела его сознанием, причем это была именно идея, т. е. обобщенное и символическое представление о предмете.

Теперь мы можем представить себе, что именно пели в зеленых вагонах, упоминаемых Блоком в стихотворении «На железной дороге», где он создает обобщенный образ России, который, как и прежде, ассоциируется в его сознании с образом молодой женщины:

Вагоны шли привычной линией,
Подрагивали и скрипели.

²¹ Княжнин В. Н. А. А. Блок. Пб., 1922, с. 106.

Молчали желтые и синие,
В зеленых плакали и пели.

«Желтые» и «синие» — вагоны первого и второго классов, в них ездили аристократы и буржуа. «Зеленые» — вагоны третьего и четвертого классов, там ездил «народ», плакавший и распевавший «Коробейников». Блок и здесь очень точен в воспроизведении деталей тогдашнего быта, хотя действительность в совокупности ее исторических черт воссоздается им не в соответствии с законами реалистического искусства, а преобразуется по законам эстетики романтической. Блок пользовался традициями и образами прошлого в своих интересах и по законам *своего личного* восприятия, невзирая на то, в какой именно канонической форме тот или иной образ прошлого уже отложился в сознании читателя. Так, в поэме Некрасова «Коробейники» нет ничего из того, что увидел Блок. Коробейники в поэме Некрасова действительно наделены чертами народной психологии, но никаким особым «знанием» они не обладают, никого и ниоткуда не выводят, а даже сами оказываются жертвой разудалого лесника. Блок же придает образу коробейника расширительное значение, не только наделяя его истинным знанием о том «пути», каким должен идти Герман, герой пьесы «Песня судьбы», но и видя в нем воплощение народной России.

Правда, для такого переосмысления имелись основания. Блок опирается не на одну только поэму Некрасова, а на его общее стремление добиться в создании образа родины, народной России максимального обобщения. Именно тут Блок и выступает прямым продолжателем некрасовской традиции, использующим к тому же те же опорные поэтические категории, что и Некрасов (например, образ родины в его непосредственной соотнесенности с образом матери, на что уже обращалось внимание в исследовательской литературе).²² Н. Скатов в своей недавней работе о Некрасове справедливо отмечает, что «в постоянстве, длительности и страстности поиска обобщенного образа России, пожалуй, некого поставить рядом с Некрасовым и Блоком, хотя путь их и не был одинаков».²³

²² См.: Орлов В. Н. Блок и Некрасов. — «Научный бюллетень ЛГУ», 1947, № 16—17, с. 61.

²³ Скатов Н. Некрасов. Современники и продолжатели. Л., 1973, с. 279.

Но Блок идет дальше Некрасова. Он подходит к теме России с высоты новой эпохи, он видит ее сквозь призму времени — *своего* времени. Некрасов «помогал» Блоку, но полностью удовлетворить его уже не мог. В творчестве Блока девятнадцатый век вообще пережил свое второе рождение, и это было именно рождение, т. е. новое возникновение, воспроизведение, но на основе личного переосмысления. Он одновременно и видит Россию «в едином лице» «матери, сестры и жены» (V, 321), т. е. Мадонны, пресвятой девы, и ожидает от нее самых страшных разрушительных действий. Например, в известном письме к Станиславскому от 9 декабря 1908 г. Блок прямо говорит о том, что тема России — главная тема его жизни, что именно ей он «сознательно и бесповоротно» посвящает жизнь. «Все ярче сознаю, — пишет Блок, — что это — первейший вопрос, самый жизненный, самый *реальный*. . . Несмотря на все мои уклонения, падения, сомнения, покаяния, — *я иду*. И вот теперь уже (еще нет тридцати лет) забрезжили мне, хоть смутно, очертания целого. Недаром, может быть, только *внешне* наивно, *внешне* бессвязно произношу я имя: *Россия*. Ведь здесь — жизнь или смерть, счастье или гибель» (VIII, 265—266).

Блок оперирует крайними категориями. Середины нет — или жизнь, или смерть; или счастье, или гибель; или союз с народом, или кровавое столкновение. Его максимализм, о котором говорилось выше, достигает тут предельной точки. В стихотворении «Новая Америка» он пишет:

Ты стоишь под метелицей дикой,
Роковая, родная страна. . .

«Роковая» и одновременно «родная» страна, находящаяся на грани социального взрыва, и — мать, жена, возлюбленная. Крайности эти, эта лирическая напряженность мысли и чувства создавали ту невиданную внутреннюю неуспокоенность и мятежность, которых не знал ни один русский поэт до Блока. Может быть, только с Лермонтовым может сравниться в этом отношении Блок, и недаром именно к Лермонтову тянулся он в течение всей жизни, в его мятежности и его неуспокоенности находя отклик своим чувствам.

Так раскрывалась уже в зрелый период личность

поэта — в сложных сцеплениях с прошлым, в «эклектизме» лирических тем, но и в глубочайшем личном трагическом восприятии мира, стоящего на грани катастрофы. Брюсов однажды сказал, имея в виду себя самого: «Трудно узнать кого по стихам. Поэзия — это вечное усилие одолеть в себе ложь и лицемерие, которое никогда не кончается успехом».²⁴ По мысли Брюсова, поэзия не раскрывает личности поэта, а скорее скрывает ее. Трудно узнать человека как личность по стихам — вот его мысль. Ложь и лицемерие, неизбежно свойственные человеку в обыденной жизни, должны быть побеждены поэзией (и в этом ее высшее назначение), но задача эта обречена на неудачу. Высокая оценка искусства поэзии в словах Брюсова сочетается с недоверием к нему.

Блоку была бы чужда сама постановка вопроса, каким видит его Брюсов. «Чем сильнее лирический поэт, — утверждает он, — тем полнее судьба его отражается в стихах» (V, 514). Искусство, по Блоку, есть высшее проявление действительной жизни, потому что жизнь тут является читателю в ее «очищенном», организованном виде.

В этих двух суждениях дали о себе знать две извечные линии в отношении к художнику и его творчеству (является ли творчество «зеркалом души» или «красивой сказкой»?). Чуждый всякой аморфности и недоговоренности, Блок четко отстаивает отношение к искусству (к поэзии, в частности) как к «зеркалу души». Он допускает за поэтом право на создание сказки, красивой лжи, вымысла:

Верь мне, в этом мире солнца
Больше нет.

Верь лишь мне, ночное сердце,
Я — поэт!

Я какие хочешь сказки
Расскажу,

²⁴ Брюсов В. Я. Письма к Л. Н. Вилькиной. — В кн.: Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1973 год. Л., 1976, с. 126 (публикация С. С. Гречишкина и А. В. Лаврова).

И какие хочешь маски
Приведу...

(«В углу дивана»)

Но для Блока это частный случай (не исключительный, но именно частный), потому что сам процесс создания красивой сказки — всего лишь одна сторона в том сложном процессе проникновения в мир действительных ценностей, которому и должно служить искусство. Реально же (художественно реально) ценности эти могут заявить о себе, т. е. воплотиться, на твердой основе художественно осмысленной и поэтически выраженной судьбы поэта. И этому моменту Блок придавал особое значение. Судьба художника для него — явление историческое. Блок сознательно определял свое отношение к окружающему, — и эта сознательность также делает его неповторимой и своеобразной личностью. Он сказал однажды, что «в стихах всякого поэта $\frac{9}{10}$, может быть, принадлежит не ему, а среде, эпохе, ветру, но $\frac{1}{10}$ — все-таки от личности» (VI, 336). Эта незначительная, казалось бы, часть (всего $\frac{1}{10}$!) и есть самое ценное и важное из всего, созданного поэтом.

Возможности художника огромны, но не безграничны. Ограничений много — «среда, эпоха, ветер», с одной стороны, с другой — материал, которым он пользуется (слова, краски и т. д.). Но эти ограничения в конечном счете благодетельны, ибо именно они и формируют художника, приводя его в соприкосновение с тем историческим моментом, в который складывается его судьба.

И именно потому, что Блок стал представителем одной из наиболее сложных эпох русской истории и культуры, да еще в такой эмоциональной сфере творчества, как поэзия, оставаясь при этом незаурядной личностью, со всеми особенностями индивидуального склада, но и всей мощью связей с породившим ее временем, — именно поэтому уже при жизни Блока начал складываться миф о нем как о поэте и человеке, миф, в котором центральное место занял облик героя его стихов — тот «лирический персонаж», который получил впоследствии наименование лирического героя. Лирический герой всегда миф о поэте, поскольку это литературный герой. Блок сам — отчасти невольно, а отчасти сознательно — способствовал созданию этого мифа; трагический облик его героя пере-

плетался с трагизмом его личной судьбы, а именно трагический элемент Блок считал характерным для переходных эпох истории, в том числе и той, в границах которой он сам формировался и которую выражал. Здесь он видел свое назначение и свою миссию, — он относился к ней вполне сознательно и без всякого жеманства.

В 1910-е ГОДЫ.

ЛИРИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ БЛОКА.

«НОЧНЫЕ ЧАСЫ» И «ВОЗМЕЗДИЕ»

1

Уже после революции Блок высказал такое суждение: «Оптимизм вообще — несложное и небогатое мирозерцание, обыкновенно исключаящее возможность взглянуть на мир как на целое. Его обыкновенное оправдание перед людьми и перед самим собою в том, что он противопоставлен пессимизму; но он никогда не совпадает также и с *трагическим* мирозерцанием, которое одно способно дать ключ к пониманию сложности мира» (VI, 105).

В этом высказывании сконцентрировалось многое из того, к чему подходил Блок неосознанно в течение всей своей жизни. Особого напряжения его душевное состояние достигает в 1910-е годы, наиболее насыщенный и наиболее сложный период его биографии.

В 1911 г. выходит в свет пятая книга стихов Блока «Ночные часы»,¹ наиболее зрелая и поэтически совершенная из всех его стихотворных книг, одна из вершин русской романтической лирики вообще. Здесь уже содержится лирическая и историческая концепция, здесь окончательно сформировался лирический герой Блока, вступивший в сложные, но обусловленные отношения с окружающим миром. Личная драма Блока прочно становится в его глазах своеобразным, но характерным знаменем времени. Похоже, что Блок не предпринимает (как не предпринимал ранее) никаких усилий, чтобы сгладить уже разросшийся конфликт, как бы боясь лишиться питательной среды для своего творчества, а возможно, считая, что никакие серьезные конфликты ныне непреодолимы.

¹ На титульном листе «Ночных часов» указано, что это четвертый сборник стихов. Такая нумерация связана с тем, что сборник «Снежная маска», явившийся фактически третьей книгой, вышел без числового обозначения, как самостоятельный цикл стихотворений.

В мае 1908 г. на два года прекращаются отношения с Белым. Блок замыкается в себе, стремясь вместе с тем найти какой-то реальный выход из тупика. Он погружается в изучение современной литературы, внимательно читает произведения писателей-реалистов, пишет и печатает доброжелательную и серьезную статью о них («О реалистах», лето 1907 г.), которая и послужила непосредственной причиной разрыва с Белым и резкого охлаждения отношений с поэтами-«соловьевцами».

В феврале 1909 г. у Л. Д. Блок рождается ребенок, проживший всего восемь дней. Он не был ребенком Блока, хотя отнесся Блок к его появлению на свет с великим вниманием и заботливостью. Он надеялся, что ребенок поможет наладить семейные отношения. Ребенку дали имя Дмитрий («Митя» — называл его поэт в записной книжке), которое собирались дать самому Блоку. Отношение Блока к Мите было трогательным (в отличие от Л. Д. Блок, которая не любила детей и не хотела их иметь). Но Митя умер, отношения с женой вновь приобретают крайне сложный характер; Блок по-прежнему тянется к Любове Дмитриевне, тоскует и страдает в ее отсутствие,² хотя в душе его нарастает глухое раздражение. Пунктуальный, аккуратный и сдержанный во «внешней» жизни, Блок носил в душе своей смятение, которое усугублялось семейным разладом, тем, что жизни его и Л. Д. Блок разделились и каждая из них пошла по своему руслу.

Блок тяжело переживал рождение и смерть Мити. Окружающие были убеждены, что Митя — его ребенок, и он, естественно, не давал никаких разъяснений. Он ушел в себя, запрятал и затаил свои чувства. Видевший его тогда В. А. Зоргенфрей рассказывает: «Ранней весной 1909 года встретился он мне на Невском проспекте с потемневшим взором, с неуловимою судорогою в чертах прекрасного, гордого лица, и в коротком разговоре сообщил о рождении и смерти сына; чуть заметная пена появлялась и исчезала в уголках губ».³ Этот потемневший взор и судороги на лице были следствием не только смерти ребенка.

² Л. Д. Блок состояла в театральной труппе, которая разъезжала с гастролями по провинции; иногда уезжала одна за границу. Ее театральный псевдоним — Л. Д. Басаргина.

³ Записки мечтателей, 1922, № 6, с. 136.

Похоронив Митю, Блок пишет в феврале 1909 г. стихотворение «На смерть младенца», в котором его раздражение открыто вылилось наружу:

Пусть эта смерть была понятна —
В душе, под песни панихид,
Уж проступали злые пятна
Незабываемых обид.

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.

Богоборческие мотивы, важные для Блока в эти годы («без Тебя», т. е. без бога), осложнены и переплетены здесь с мотивами утраты личного счастья, жизненного равновесия. Блок отодвигает от себя все, что казалось ему ранее возвышенным и неприкосновенным. Он остается в одиночестве, которое становится для него теперь делом существования.

Любовь Дмитриевна для него по-прежнему воплощение существа высшего порядка, «божество», таинственная веха на пути человечества. В феврале 1908 г. он пишет ей: «В прежних столетиях я вспоминаю тебя. Но твое происхождение теряется в каких-то глухих тропах времен — приблизительно, на тех дорожках, где случайный народ ставил на горных подъемах для случайных путников — изображения богов, и они были для путешественников алтарями и вехами. Глубже мои исторические воспоминания не идут, и медлят здесь в нерешительности, т. к. — следующие предки твои непосредственно касаются астральных областей. И там твои пути уже совершенно скрещиваются с другими...».⁴

Блок отбрасывает в сторону все, что ему кажется во взаимоотношениях с Любовью Дмитриевной внешним и несущественным (но что, как можно полагать, для нее имело огромное значение), целиком погружаясь в таинственные прозрения. Не случайно в этом же письме он

⁴ Блок Александр. Письма к жене. — Литературное наследство, т. 89. М., 1978, с. 222.

признается, что для него «с новой силой необходим» сейчас Владимир Соловьев. Частные, личные отношения с Любовью Дмитриевной возводятся им в степень божественного откровения. Он хочет, чтобы и она видела в своем появлении на земле некое предзнаменование, имеющее провиденциальный характер.

9 декабря 1909 г. Блок пишет Любове Дмитриевне: «Люба, ты моя милая, я ужасно скучаю по тебе. Постоянно хватаю за сердце» (VIII, 299).

30 мая 1911 г.: «Я хотел тебе писать о том, что все *единственное* в себе я уже отдал тебе и больше уже никому не могу отдать даже тогда, когда этого хотел временами. Это и определит мою связь с тобой. Все, что во мне осталось для других, — это прежде всего ум и чувства дружбы (которая отличается от любви только тем, что она множественна и не теряет от этого); дальше уже только — демонические чувства, или неопределенные влечения (все реже), или, наконец, низкие инстинкты...

Н. Н. Скворцова прислала мне свой большой портрет. Вот девушка, с которой я был бы связан очень „единственно“, если бы не отдал всего тебе» (VIII, 341—342).

10 июня 1911 г.: «Очень скучаю без тебя; кроме беспокойства — всегда пустое место в жизни» (VIII, 347).

13 июня 1911 г.: «Беспокоюсь о тебе постоянно. Происходит совершенно неестественная и нелепая вещь; ты едешь и смотришь, не имея времени углубиться и найти себя; я сижу на месте и питаюсь мыслями, находя и тебя, и себя, и то, что нас обоих кроет и соединяет.

Уезжай на океан, купайся, смотри на воду и думай. Мне временами невыносимо тяжело, что ты с Ремизовыми, а особенно — что тебя видел Чулков и что ты, вероятно, слушала его двусмысленности. Когда я думаю о тебе особенно хорошо и постоянно, как *теперь*, мне особенно больно видеть тень легкомыслия в тебе» (VIII, 348).

25 февраля 1913 г.: «О тебе думаю сквозь все с последней нежностью, все меньше хочу для тебя театра... все больше хочу, чтобы ты была со мной. По-прежнему мы оба не знаем, что ты будешь делать, но все больше я знаю, что я — с тобой... и все этапы жизни нам с тобой суждено пройти вместе, чувствовать все вместе» (VIII, 411).

29 апреля 1913 г.: «Неужели ты не приедешь *прежде* конца мая и совсем не поживешь со мной? Во-первых, мне совсем постыла эта пустая квартира. Во-вторых, надо же хоть сообразить все, опомниться. Я тут без тебя прожил долгую и трудную жизнь, от которой ты — за тридевять земель (опять волнуясь и мучусь; эти вздорные слова должны идти тысячу верст, через две недели я получу ответ — опять не о том, что меня волнует, опять — из какой-то *летаргии*; с ума можно сойти; мне вовсе не сладко).

На серные воды мне не нужно. Куда ехать и когда, я не знаю. И не хочу знать (после этого ты опять будешь ждать «ласкового письма», какое пишется, когда в человеке еще, и еще, и еще раз все перевернулось вверх дном и застыло в неясности, а душа... непоправимо устает и стареет от стужи, от неизвестности, от *сна* близких). „Просто нервы“... — нет, не просто» (VIII, 418—419).

Но самой Любви Дмитриевне роль, отведенная ей Блоком, как и раньше, кажется искусственной, ненужной, обременительной. Она хочет быть просто женщиной, просто женой. И ведет она себя очень по-женски и очень по-земному, что, естественно, не может не раздражать Блока. Свидетельство тому — тяжелая запись в записной книжке, сделанная им для себя, в которой звучит уже неподдельный ужас и сознание непоправимости: «Люба довела маму до болезни. Люба отогнала от меня людей, Люба создала всю ту невыносимую сложность и утомительность отношений, какая теперь есть. Люба выталкивает от себя и от меня всех лучших людей, в том числе — мою мать, то есть мою совесть. Люба испортила мне столько лет жизни, измучила меня и довела до того, что я теперь. Люба, как только она коснется жизни, становится сейчас же таким дурным человеком, как ее ..., мать и братья. Хуже, чем дурным человеком, — страшным, мрачным, низким, устраивающим каверзы существом... Люба на земле — страшное, посланное для того, чтобы мучить и уничтожать ценности земные. Но — 1898—1902 <годы> сделали то, что я не могу с ней расстаться и люблю ее» (IX, 166).

Крайности и колебания Блока в его отношениях с женой поразительны. Она — «Прекрасная Дама», божество, «астральное» явление, но она и «страшное» на земле, темная демоническая сила, реальное назначение кото-

рой — «мучить и уничтожать ценности земные». В Блоке одновременно говорит и художник, остающийся верным своему идеалу, продолжающий боготворить его, тосковать без пего, и человек, которому вдруг открылась истина, что в жизни, в реальной, бытовой повседневности имеются свои — жестокие и суровые — законы, обладающие способностью даже очень близких, единственно близких людей откинуть далеко друг от друга. В этой длительной и изнурительной борьбе победил все-таки художник, благодаря чему разрыва не произошло, хотя возможность разрыва отношений именно в эти, очень тяжелые для Блока годы, ощущалась с особенной остротой. Причем художник со своим особым, трагическим мировосприятием, которое распространялось не только на свою личную неудавшуюся жизнь, но и на жизнь своего поколения. И из всего этого сложного сплава «справедливых» обид и «несправедливых» обвинений, из тоски, бескрайней любви и глухого раздражения, из сознания того, что ничего уже не исправить, рождалось искусство, рождались стихи, бессмертные, единственные в своем роде, в жертву которым приносилось всё.

Сборник «Ночные часы» открывается разделом «На Родине». Первым здесь неожиданно помещено очень личное стихотворение «О доблестях, о подвигах, о славе...», в котором, однако, этапы личной жизни раскрываются в обобщенно-символической форме как этапы судьбы человека в ее неизбежно-роковой предопределенности:

Но час настал, и ты ушла из дому.
Я бросил в ночь заветное кольцо.
Ты отдала свою судьбу другому,
И я забыл прекрасное лицо.⁵

Летели дни, крутятся проклятым роem...
Вино и страсть терзали жизнь мою,
И вспомнил я тебя пред аналоем,
И звал тебя, как молодость свою...

Я звал тебя, но ты не оглянулась,
Я слезы лил, но ты не снизошла.
Ты в синий плащ печально завернулась,
В сырую ночь ты из дому ушла.

⁵ Впоследствии Блок изменил в третьей строке слово «судьба» на «любовь».

Стихотворение воспринимается как поэтический комментарий к письмам Блока. Но здесь имеется и более широкий план: драматизм любви в условиях сплошного неблагополучия оказывается неизбежным. Трагический финал, к которому приходят влюбленные, становится фактом общественной, а не только одной личной жизни, он прямо соотносится с историческим процессом. Вслед за стихотворением «О доблестях, о подвигах, о славе...» Блок вторым номером столь же демонстративно помещает в сборнике цикл «На поле Куликовом», в котором человек и его индивидуальная судьба открыто вплетаются в общее течение времени, стремительное и роковое:

О, Русь моя! Жена моя! До боли
 Нам ясен долгий путь!
Наш путь — стрелой татарской древней воли
 Пронзил нам грудь.

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

И нет конца! Мелькают версты, кручи...
 Останови!
Идут, идут испуганные тучи,
 Закат в крови!

Закат в крови! Из сердца кровь струится!
 Плачь, сердце, плачь:
Покоя нет! Степная кобылица
 Несется вскачь!

В 1920 г. в статье «Владимир Соловьев и наши дни» Блок, вспоминая эпоху рубежа веков, писал: «Он жил в мире Александра III, позитивизма, идеализма, обывательщины всех видов. Люди дьявольски беспомощно спали, как многие спят и сегодня; а новый мир, несмотря на все, неудержимо плыл на нас, превращая годы, пережитые и переживаемые нами, в столетие» (VI, 158). Неудержимость и насыщенность исторического движения, обнаружившаяся в начале века и превращавшая годы в столетие, — вот что считает Блок главным для предреволюционной эпохи. В эту стремительность и неудержимость неизбежно втягивается личность, она и утрачивает себя в круговороте событий, теряя все, что можно потерять, — домашний очаг, жизненную устойчивость, уверенность в завтрашнем дне, — и заново обретает себя, уже

осознав свою подвластность законам всеобщего изменения.

В приведенном стихотворении Блок, по его признанию, пересказал сон, приснившийся его матери. Однако по объективному наполнению образ несущейся вскачь «степной кобылицы» как воплощение русской истории во всей ее стихийности и неудержимости безусловно перекликается с гоголевским образом летящей тройки, который включает повествование о «мертвых душах» (хотя у Гоголя нет того драматизма, который привносит Блок, у Гоголя нет здесь проблемы личности вообще, занимающей центральное место в поэтической концепции Блока).

Литературным источником Блоку здесь могло послужить стихотворение А. К. Толстого «Колокольчики мои...», особенно в первой редакции, где конь и его стремительный бег вырастают, как и у Гоголя (и впоследствии у Блока), до широкого обобщения славянской удали, в свою очередь осмысляемой сквозь призму русской истории.⁶

Но Блок значительно осложняет и по-своему модернизирует тему и образную систему А. К. Толстого. Для него важна прежде всего тема боя («И вечный бой! Покой нам только снится»), которой нет ни у А. К. Толстого, ни у Гоголя; русская история, согласно концепции Блока, заявленной в этом цикле, — не только стремительный полет, но и «вечный бой», кровавые зарева, пожары, столкновения враждебных сил и станов. И это теперь уже не только удел страны, но и отдельного человека, который прочно втянут в общее — роковое, но и очистительное — течение истории.

Так рождалось новое представление — обобщенное, но и лично оформленное — о герое времени, современнике, который становился *лирическим героем* стихов Блока, приобретая в глазах читателей значение обобщенного образа *героя времени* и — одновременно — личности самого поэта, его духовной сущности (естественно, в не-

⁶ На связь стихотворения А. К. Толстого с Гоголем и Блоком обратила внимание Н. А. Лобкова в статье «О лирике А. К. Толстого 40-х годов». См. в кн.: Русская литература и общественно-политическая борьба XVII—XIX веков. Л., 1974, с. 197—199. (Учен. зап. Лен. гос. пед. ин-та им. А. И. Герцена, т. 414).

избежном сочетании со спецификой эмпирической судьбы поэта).

В условном смысле слова лирический герой есть не что иное, как миф о поэте, возникший на основе объективных впечатлений от его поэтического творчества и дополненный субъективным читательским восприятием, в котором определенную роль играет представление о личности поэта, его жизненной судьбе, его внешности, манерах, особенностях поведения и т. д. Как и всякий миф, он передается из уст в уста, от поколения к поколению, обрастая дополнительными чертами и деталями, в результате чего создается некое общее представление об облике поэта, в котором «внешнее», идущее от представления (неизбежно мифологизированного) о судьбе, соседствует и переплетается с «внутренним», тем, что порождено совокупностью объективных взглядов на его творчество. Эту мифологичность образа и имел, очевидно, в виду Ю. Тынянов, когда в статье о Блоке (1921 г.) он вводил в науку понятие лирического героя. Раскрывая причину того, что Блока знают «во всей России», «твердо верят определенности» сложившегося образа, — несмотря на то, что мало кто знал Блока как человека, — Тынянов дает этому обстоятельству следующее объяснение: «Блок — самая большая лирическая тема Блока. Эта тема притягивает, как тема романа еще новой, нерожденной (или неосознанной) формации. Об этом *лирическом герое* и говорят сейчас».⁷ Блока в сознании читателей как бы вытеснил и заменил его «двойник» — лирический герой его стихов, который явился свидетельством того, что создан новый тип лирического творчества, — такова мысль Тынянова.

Вместе с тем Ю. Тынянов широко смотрит на проблему лирического героя, он видит тут возникновение какой-то закономерности, затрагивающей поэзию начала века в целом; он пишет о появлении *новой формации творчества*, наиболее ярко и наглядно выразившей себя в поэзии Блока.

Тынянов и сближает Блока с его лирическим героем, и разделяет их. Лирический герой как будто противостоит поэту как человеку, но он есть наиболее полное выражение духовного начала его личности и его лирической темы.

⁷ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кипо. М., 1977, с. 118.

Здесь и обнаруживается принципиальное различие между Блоком и поэтами предшествующих десятилетий. Ни об одном из них нельзя сказать того, что Ю. Тынянов сказал о Блоке: «Блок — самая большая лирическая тема Блока». Ни Тютчев, ни Некрасов, ни тем более Фет в определении подобного рода были бы неуместны. Налицо твердо сложившийся образ, составленный из черт, подкрепленных жизненным опытом — опытом судьбы, освоенной лично и личностно. Лирический герой, каким он сложился в поэзии Блока, — это образ поэта, полностью ощутившего себя во власти действительности, ее стихийно-природных сил и ее исторических закономерностей, отлагающихся в его сознании в формы неизбежности, непреборимости. Другими словами, это личность, осознавшая всю глубину своих связей с миром, свою подчиненность им и зависимость от них.

Блок воспринимает эти связи и трагически, и просветленно. Поэтому облик Блока как бы мерцает в сознании читателей (и слушателей), в сознании близко знавших его людей и не знавших вовсе. Миф о Блоке не имеет однозначного героя, хотя за этой многозначностью скрывается твердое, но трудно уловимое единство — единство личности поэта, единство его человеческого облика, на что обратили внимание уже современники Блока.

Интересное свидетельство о том, какое впечатление Блок производил на окружающих, оставил М. Волошин. Сравнивая лица поэтов начала века, отмечая в каждом из них ту или иную характерную черту, М. Волошин писал: «Среди этих лиц, сосредоточенных в одной черте устремленности и страстного порыва, лицо Александра Блока выделяется своим ясным и холодным спокойствием, как мраморная греческая маска. Академически нарисованное, безукоризненное в пропорциях, с тонко очерченным лбом, с безукоризненными дугами бровей, с короткими выющимися волосами, с влажным изгибом уст оно напоминает строгую голову праксителева Гермеса, в которую вправлены бледные глаза из прозрачного тусклого камня. Мраморным холодом встает от этого лица.

Рассматривая лица других поэтов, можно ошибиться в определении их специальности: Вячеслава Иванова можно принять за добросовестного профессора, Андрея Белого за бесноватого, Бальмонта за знатного испанца, путешествующего инкогнито по России без знания языка,

Брюсова за цыгана, но относительно Блока не может быть никаких сомнений в том, что он поэт, так как он ближе всего стоит к традиционно-романтическому типу поэта — поэта классического периода немецкой поэзии».⁸

Ни эмпирическая биография поэта, ни его внешность или даже манеры не играли в XIX в. такой роли в самом процессе восприятия поэзии, какую стали играть в XX в. Все это вместе, совокупность всех знаний о поэте и отлагалась в сознании читателей, создавая единое представление о нем, на основе которого создавался и образ «героя» его творчества.

Но имелась в творческом сознании (вернее, самосознании) Блока еще одна черта, которая и позволила ему с большей наглядностью, чем это смог сделать кто-либо из его современников, выявить процесс формирования той новой поэтической категории, которую Ю. Тынянов определил словами «лирический герой». Эта черта — его настойчивое стремление осознать творческий путь именно как путь, т. е. как движение и изменение во времени. «Первым и главным признаком того, что данный писатель не есть величина случайная и временная, — является чувство *пути*, — писал Блок в 1909 г. — Эту истину, слишком известную, следует напоминать постоянно, и особенно в наше время... Только наличностью пути определяется внутренний „такт“ писателя, его *ритм*» (V, 369—370). Путь — это становление и самого писателя, и его героя по этапам созревания, это выход его к какому-то новому качественному результату, который, однако, конечным может быть признан лишь условно, ибо процесс этот неизменен, концом может быть только смерть. Личный творческий путь лирического поэта отлагается в форме становления и созревания «героя» его стихов — *лирического героя*.

В 1911 г. в письме к А. Белому Блок, раскрывая смысл пройденного им пути, определяет этапы его следующим образом: «...от мгновения слишком яркого света (имеются в виду первые стихотворные циклы, — Л. Д.) — через необходимый болотистый лес («Нечаянная Радость», — Л. Д.) — к отчаянью, проклятиям, „возмездию“ (имеются в виду сб. «Ночные часы» и цикл

⁸ Волошин М. Александр Блок. — Русь, 1907, № 101, 11 апреля, с. 3.

«Возмездие», — Л. Д.) и... — к рождению человека „общественного“, художника, мужественно глядящего в лицо миру, получившего право изучать формы, сдержанно испытывать годный и негодный материал, вглядываться в контуры „добра и зла“ — ценою утраты части души» (VIII, 344).

Здесь важна сама диалектика развития личности: то ценное, что достигается ею, что имеет не одно личное значение, достигается дорогой ценой — «ценою утраты части души». Художник, по убеждению Блока, собою, своею судьбой платит за творчество.

Блок вовсе не был поэтом, отвлеченно взирающим на происходящее вокруг. В нем имелось много черт сугубо земных, естественных, было много непосредственного. В декабре 1909 г. умер отец Блока. Поэт получил часть наследства, которую употребил на выкуп и перестройку шахматовской усадьбы. Он проводит немало времени в поле, в лесу, общается с рабочими, сам составляет план перестройки дома и следит за его выполнением. В мае 1910 г. он сообщал матери: «Мама, ремонт очень затягивается, так что дай бог, чтобы кончился к Петрову дню. Надо уж все делать как следует. Выходит, конечно, дорого, зато хорошо и удобно... Я очень много этим занимаюсь, а Люба — хозяйством» (VIII, 310—311).

Через три недели — ей же: «Я все время на постройке. Очень мне нравятся все рабочие, все разные, и каждый умнее, здоровее и красивее почти каждого интеллигента. Я разговариваю с ними очень много... Печник (старший) говорит о „печной душе“, младший — лирик, очень хорошо поет...» (VIII, 312).

В эти же летние и осенние месяцы 1910 г., вечерами, после работы, Блок составляет сборник «Ночные часы», переписывая стихи, формируя циклы и т. д. Посылает Брюсову для опубликования в журнале «Русская мысль» цикл стихотворений «Страшный мир». Он живет как бы двойной жизнью: в одной преобладают физический труд и хозяйственные заботы, в другой — воспоминания о прошлом, трагические размышления, мысли о гибели, идея возмездия. В концепции творчества, изложенной в письме Белому, которая является одновременно и концепцией «личности» его лирического героя, «Ночные часы» занимают срединное положение, воплощая идею отчаяния и возмездия. Блок здесь несколько сужает скрытый смысл этого периода. Он шире и, главное, про-

тиворечивей, что хорошо прослеживается по тексту стихотворений сборника.

«Ночные часы» в отличие от предыдущих сборников Блока не имеют предисловия. Говорить иносказательно Блок уже, очевидно, не хочет, выразить же непосредственно смысл «Ночных часов» невозможно. Блок пишет здесь о любви и ее неизбежном драматизме, о России и стремительности ее полета в неведомое будущее, о гибели и пустоте жизни, о своем поколении, неспособном к действию, «изнемогающем» в «пустых мечтах», он казнит себя за слишком светлую веру в любовь и в жизнь, которая сопровождала выход его на поэтическую арену. Он пишет о европейской культуре, превратившейся в цивилизацию и тем самым подписавшей себе смертный приговор (цикл «Итальянские стихи»). Блок демонстративно открывает раздел «Возмездие» мрачным стихотворением «На смерть младенца», обращенным и к Л. Д. Блок, и к богу одновременно. В стихотворении «На закате» утверждает:

Земное сердце уставало
Так много лет, так много дней...
Земное счастье запоздало
На тройке бешеной своей!

Тот же мотив повторяется в цикле «Голоса скрипок», где «личное» пронзительно и на высокой эмоциональной ноте вплетается в «общее»:

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

Летит на тройке, потонуло
В снегу времен, в дали веков...
И только душу захлестнуло
Серебристой мглой из-под подков...

«Снег времен» и «даль веков» в сочетании с трактирной стойкой создают обобщенный и широкий образ беды, в которую попал герой стихотворения. И образ тройки, уже традиционный для Блока, опять и опять вызывает в памяти поэму Гоголя — финал «Мертвых душ», преследует Блока, как навязчивое видение, трансформируясь в самые разные варианты движения, полета в неизвестность, в снежную мглу. Мотив утраченного счастья,

пролетевшего мимо и скрывшегося вдаль, утерянного ощущения полноты бытия, которое некогда вдохновляло поэта, а теперь осталось лишь в виде горького воспоминания, — едва ли не основной мотив сборника. Что-то произошло с героем Блока, он пережил трагедию утраты и разуверения. И тут же в личный мотив беды врывается тема России, по-прежнему отождествляемой с женой, возлюбленной (стихотворение «Осенний день»):

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

Образ России двойится в сознании Блока: в ней ему чудится и рабская покорность, и стихийная неуправляемость. Оба эти аспекта наглядно воплощены в стихотворении «На железной дороге». С одной стороны, Блок передает свое восприятие жизни и страны, которая мчится вдаль с громом и грохотом, окрашивая путь своей кровью (образ-символ поезда), с другой — Россия выведена в образе молодой крестьянки «в цветном платке, на косы брошенном», которой и «передает» поэт личное, лирическое восприятие и мира, и России; ее судьба в художественном выражении объединяет и эпические, и лирические черты: она и «описательна», и глубоко эмоциональна. Задачи, которые ставит перед собой Блок, имеют не лирический характер, хотя осуществляются они средствами лирики. В сложной идейной конструкции стихотворения господствует поэтический контраст: вступив на путь цивилизации (железная дорога, поезд), Россия тем самым уничтожает самое себя, гибнет, как страна молодая и девственно чистая.

Внутренняя напряженность достигает в лирике Блока в 1910-е гг. высокого предела. В письме к Е. Иванову (июнь 1910 г.), как бы комментируя стихотворение «На железной дороге», Блок писал: «... жизнь „следует“ мимо, как поезд, в окнах торчат заспанные, пьяные, и веселые, и скучные, — а я, зевая, смотрю вслед с „мокрой платформы“. Или — так еще ждут счастья, как поезда ночью на открытой платформе, занесенной снегом» (VIII, 313).

Постоянство образного мышления Блока, его верность себе поразительны. Всю жизнь, по существу, он опериро-

вал считанным количеством образов-символов, и все они выражали одно — тревогу, ожидание, напряженное вглядывание в будущее; отсюда и рождались темы и мотивы движения, езды, приближения или удаления чего-то грозного, неумолимого, ломающего (или уже сломавшего) жизни и судьбы людей.

Отсюда же и сознание обреченности, гибели личности в условиях крайней противоречивости ее жизненных ощущений, среди которых грохот и стремительность полета в неведомое будущее перемежаются мертвящей тишиной, застоєм, молчанием. Одно порождает другое: немолчный гул и грохот переходят в мертвую тишину, которая вот-вот готова разрядиться новым взрывом. С одной стороны —

Так мчалась юность бесполезная,
В пустых мечтах изнемогая...
Тоска дорожная, железная
Свистела, сердце разрывая...

(«На железной дороге»)

С другой — в цикле «Жизнь моего приятеля», написанном в 1913—1915 гг. и в «Ночные часы», естественно, не вошедшем, дается иная картина:

*Ты вскочишь и бежишь на улицы глухие,
Но некому помочь:
Куда ни повернись — глядит в глаза пустые
И провожает — ночь.

Это тишина, из которой нет исхода, — «сумасшествие тихое».

И вот где-то здесь, на пересечении этих двух линий, перед внутренним взором Блока открывается путь возможного возрождения личности, нового обретения ею самой себя. Испытав всю глубину и силу «возмездия» за отвлеченность ранних надежд и мечтаний, пройдя через восприятие стихии — силы и губительной, и очищающей, герой Блока в 1910-е гг. претерпевает существенные изменения. Он дополняется чертами, которых не было ранее. Пройдя через круг самоотречения, духовной усложненности, снедающих душу противоречий, по-своему раскрывающих сущность мира, его скрытый и явный драматизм, он приходит к мысли о простоте, естественности, труде, единении с природой и простыми людьми. Здесь-то и обнаруживается исход, открывается путь к возрождению.

Центральное место в сборнике «Ночные часы» занимает стихотворение «Май жестокий с белыми ночами!..», которое, как обычно у Блока, состоит из двух частей, на первый взгляд исключаящих, а на деле дополняющих одна другую. Смысл первой части раскрывается в поэтической декларации, имеющей характер полнейшей безысходности:

Голубая дымка за плечами,
Неизвестность, гибель впереди!

И — вторая часть, в которой дается иная картина, намечается новый путь как желаемое, страстно ожидаемое, хотя идеальное начало новой жизни:

Хорошо в лугу широком кругом
В хороводе пламенном пройти,
Пить вино, смеяться с милым другом
И венки узорные плести,
Раздарить цветы чужим подругам,
Страстью, грустью, счастьем изойти, —
Но достойней за тяжелым плугом,
В свежих росах поутру идти!

Этот светлый финал стихотворения звучит диссонансом в общей — безысходной — концепции сборника. Но он важен как выражение идеальной мечты поэта, как его представление о тех душевных качествах личности, которые могли бы вывести ее из замкнутого круга тоски и обреченности. Подобная мечта воскреснет вновь в дальнейшем, когда Блок приступит к работе над поэмой «Возмездие», в сложной конструкции которой он попытается воплотить процесс созревания активной личности в условиях русской жизни и русской истории рубежа веков. Блок сам — и как художник, и как «лирический герой» — главное лицо поэмы, он уже твердо укрепился во взгляде на себя и свою судьбу как на явления типические, характерные для России в переходную, кризисную, но значительнейшую эпоху ее существования.

2

1910-е годы — наиболее важный период в истории формирования самосознания Блока. Он в эти годы выступает зрелым, вполне сложившимся поэтом. В его произведениях — стихах и статьях — складывается система взглядов на Россию, которая получает законченное художествен-

ное выражение, причем, как и прежде, история занимает Блока не сама по себе, а с точки зрения воздействия ее на формирование человека, его внутреннего облика и его «биографии».

Блок создает несколько, говоря условно, вариантов судьбы, вариантов формирования человеческой личности в условиях данной эпохи, и каждый из них несет на себе печать его личного жизненного опыта. Один из таких вариантов создается Блоком в драме «Роза и Крест» (1912—1913). В ней соотнесены и противопоставлены два типа личности — Гаэтан («рыцарь-грядущее»), в облике которого отразились черты Андрея Белого (воплощение светлых, хотя смутных надежд и тревожных ожиданий), и Бертран («рыцарь-несчастье»), человек психологически иной «породы», «земной», преданный своей госпоже, внутренне цельный, верный своему долгу.⁹ И хотя они оба несчастливы в своих судьбах, не находят применения своим силам и чувствам, они выражают какие-то важные стороны того исторического времени, в которое жил Блок, вернее, не самого времени, а психологической и нравственной «атмосферы» его. Носителями ее и оказываются Гаэтан и Бертран — два центральных персонажа драмы. Средневековый же колорит пьесы — не более чем условный прием, к помощи которого прибегает Блок, вполне сознательно стремившийся вырваться за ограниченные, как ему казалось, рамки лирического творчества.

Другой вариант создается Блоком в те же годы в поэме «Соловьиный сад», где герой, отторгнутый от природно-естественной, трудовой и гармоничной жизни, пытается найти счастье в уединении, в отходе от естественного мира природы и труда; попытка оказывается иллюзорной, ибо подлинная жизнь становится невозможной за «оградой сада», даже если человека там ждет абсолютная полнота любовной страсти: там нет труда, нет борьбы, нет обязательств. Утративший гармоническое восприятие жизни, ее трудовой ритм, он уже навсегда обречен на одиночество и муку.¹⁰

⁹ На злободневный характер драмы и наличие в ней элементов биографических обратила внимание Е. А. Огнева в статье «„Роза и Крест“ Александра Блока. (Автобиографическая основа)». — Русская литература, 1976, № 2.

¹⁰ «Соловьиный сад» в чем-то близок драме «Песня Судьбы»: и там, и здесь поиски утраченного идеала, простоты и гармонии рассматриваются как поиски судьбы, в конечном счете как поиски пути к жизни.

Третий вариант Блок создает, формируя в 1910—1912 гг. трехтомное «Собрание стихотворений», в котором путь лирического героя от отвлеченных и мистических представлений о времени через трагедию утрат и разочарований к осознанию своей причастности к исторической жизни осмысливается как путь типический и характерный. Это наиболее важный и значительный для понимания Блока как поэтической личности вариант судьбы. Это то, чем Блок прежде всего вошел и в сознание читателя, и в историю литературы. Наконец, четвертый, едва ли не наиболее широкий по замыслу, вариант Блок пытается реализовать в поэме «Возмездие», начатой в 1909—1910 гг. под впечатлением смерти отца, но так и не законченной, хотя работал Блок над нею (с перерывами) до последних дней жизни.

Во всех перечисленных вариантах центральной для Блока продолжает оставаться *идея пути*, т. е. в конечном счете — проблема формирования личности в специфических условиях переходной эпохи. Здесь, в этом пункте названные варианты пересекаются и взаимодействуют друг с другом.

Итоговый характер всех этих попыток очевиден. Чутко реагируя на изменение общественной жизни, безошибочно уловив оживление жизненной атмосферы в начале 1910-х годов, ощутив себя сложившимся поэтом и мастером, Блок, опираясь на собственный жизненный опыт, подводит итоги, делает выводы, которые должны стать итогами и выводами для всей исторической эпохи (особенно наглядно такое положение проявилось в поэме «Возмездие»).

Творчество любого поэта, согласно взглядам Блока, представляет собой не собрание от случая к случаю создававшихся стихотворений, а единую систему — систему его отношений с окружающим, систему его личности, в формировании которой имеются (и должны быть обнаружены) свои этапы и закономерности. В искусстве личность художника и проявляет, и формирует себя. Искусство, согласно Блоку, «организует» действительность, выявляя и представляя ее не в хаотическом нагромождении фактов и событий, лиц и «психологий», а в завершенных художественных формах; они-то и оказываются высшим и наиболее наглядным выражением действительной жизни в ее идеальной упорядоченности и организованности. Исследователям хорошо известны письма Блока, в которых

говорится об искусстве как о воплощении творческого духа — «космоса». В задачу художника и входит оформить существующий в неоформленном виде материал жизни. Так, в письме к Е. Иванову от 3 сентября 1909 г. Блок, возрождая древнеклассическую космогоническую антиномию «космос—хаос» (которая, кстати, занимала большое место и в сознании Тютчева), утверждал, что после Пушкина «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»). Искусство есть только космос — творческий дух, оформляющий хаос (душевный и телесный мир). О том, что мир явлений телесных и душевных есть *только* хаос, нечего распространяться, это должно быть известно художнику (и было известно Эсхилу, Данту, Пушкину, Беллини, Леонардо, Микель-Анджело и будет известно будущим художникам). Наши великие писатели (преимущественно о Толстом и Достоевском) строили все на хаосе («ценили» его), и потому получался удесяттеренный хаос, т. е. они были плохими художниками. Строить космос можно только *из* хаоса» (VIII, 292—293).

Блок говорит здесь об очень важных вещах, о том, каким должно быть искусство в XX веке, чем оно должно обновить психологическую прозу предшествующего столетия, и поэтому его отрицательное отношение к Толстому и Достоевскому не должно смущать нас. Идея «космоса», как истинного и исконного воплощения гармонии, красоты и упорядоченности используется Блоком в ее первоначальном виде, в каком она присутствовала в философских концепциях Пифагора и Аристотеля. Но Блок еще и осложняет ее: для него «космос» не только воплощение гармонии и упорядоченности; это и некий всеобъемлющий мировой дух, творческий по существу, определенным образом воздействующий на окружающий «неупорядоченный» мир, существующий в своей первозданности. Блок привносит в идею «космоса» динамическое начало, поскольку в его восприятии все, что окружает человека, как и сам человек, существует не в виде застывших форм, но в виде непрерывно созидающего новые формы, новые «виды», новые типы самосознания личности динамически одухотворенного единства. Внутри этого единства, охватывающего собой и мир, и человека в этом

мире, свое большое место занимает искусство, которое в идеале также есть «космос», есть воплощение творчески обновляющего начала, призванного в конечном итоге привести к гармонии и упорядоченности «хаос» эмпирического мира и психологии человека.

Поэтому-то Толстой и Достоевский «плохие художники» — они черпали материал жизни из самой жизни, не стремясь преодолеть его, не оформляя его в «материал» искусства. Их творчество есть лишь слепок с действительности — в том ее виде, в каком она существует «реально», это не пересоздание ее, не творческое обновление. Искусство же должно перестать быть копией «хаоса» — «душевного и телесного мира», его задача — оформить его, выявить его динамическое начало, т. е., согласно Блоку, вскрыть закономерности формирования тех или иных психологических состояний, типов самосознания, порождаемых вечно обновляющейся действительностью и характерных для данного исторического времени. И главная роль в этом сложном процессе оформления «хаоса» действительной жизни принадлежит писателю, как художнику, как творцу новых форм искусства: его личность тут находится на первом месте. Ее формирование и самосозревание уже есть, хотя и скрытое, но показательное и само собой разумеющееся преодоление «хаоса» жизни. Этапы ее становления и развития становятся при таком подходе не только и не столько этапами личной биографии, т. е. этапами развития характера «героя», не только этапами творческой судьбы, но, в первую очередь, этапами времени и эпохи. Тем самым «лирический герой» становится образным выражением времени, в которое и происходит его формирование.

Так думал Блок, таким было его восприятие роли и назначения искусства, которое, по его убеждению, не есть ни «повторение», ни воспроизведение действительности. Блок видит в русской литературе единственный пример такого художника: Пушкин. Его творчество и есть воплощение гармонии, «космоса», вносимого в мир действительной жизни и тем самым в идеальном виде оформлявшего «хаос» действительной жизни. «Разливанное море» бесконечной «психологии» вводится в границы гармонии, формируя тем самым и саму действительность.

Блок пришел к этим важным для себя мыслям не случайно, как не случайны были и его попытки подвести итог своему творчеству. Рубеж 1910-х гг. — это не только

начало оживления общественной жизни, но и кризис индивидуалистической эстетики символизма, кризис самого этого течения, о чем писала вся тогдашняя критика. Блок откликнулся на это событие докладом «О современном состоянии русского символизма» (1910), в котором он, защищая символизм, утверждает вместе с тем, что перед ним, как и перед поэзией в целом, уже обрисовались новые задачи по сравнению с теми, которые стояли перед искусством на рубеже 1890—1900-х годов. Заканчивая доклад, Блок пишет: «Художник должен быть трепетным в самой дерзости, зная, чего стоит смешение искусства с жизнью, и оставаясь в жизни простым человеком» (V, 436). Антидекадентская направленность приведенных строк очевидна. Русские декаденты, как известно, выделяли и абсолютизировали в искусстве его «жизнетворческое» начало, видели в нем средство реального пересоздания жизни. Между искусством и жизнью уничтожались границы, различия смывались; человек с его индивидуальностью и судьбой терял свое реальное «значение», становился как бы объектом для различных экспериментов.

Блоку любые эксперименты были чужды, хотя, как мы помним, в юности он сам невольно отдал дань декадентству, чем отчасти и был предопределен трагический исход его отношений с Л. Д. Блок. Сейчас Блок строже подходит к искусству и настороженней — к жизни, он по-прежнему отделяет одно от другого, т. е. остается поэтом романтического склада, но он уже протестует против принесения жизни в жертву искусству. Проблема формы (в широком смысле), которая смогла бы с наибольшей наглядностью и глубиной воплотить процесс становления человеческой личности, оказывается для него чрезвычайно существенной. В «Розе и Кресте», как было сказано выше, он прибегает к традиционной форме драмы, стилизуя ее под средневековье, но сохраняя ее скрыто злободневный и даже личный смысл. В поэме «Соловьиный сад» Блок использует столь же традиционную форму связанного стихотворного повествования, с действующими лицами, сюжетом, «событиями»; правда, он переводит все эти элементы в план аллегорического иносказания, но традиционность формы «Соловьиного сада» в общем не нарушается.

Совершенно особый тип лирического повествования Блок создает в «Собрании стихотворений», три тома которого соответствуют трем главным этапам оформления лирического героя в личность, характерную для всей эпохи

рубежа веков. Важно подчеркнуть, что Блок сознательно и целенаправленно формирует облик героя как *личность типическую*; он оставляет в стороне одни стихотворения и вводит другие; переименовывает циклы, некоторые из них разрушает, на их место вводит новые. Уничтожает сборник «Ночные часы», распределяя стихотворения по другим циклам (утрата, о которой можно пожалеть). Блок смотрит на сборник стихотворений теперь не как на случайное собрание разнородных и разновременных стихотворений, а как на «живой организм», связанное повествование, с какой-то определенной стороны выражающее личность поэта, а следовательно, и его героя.

Одним из первых связал сборник стихотворений с личностью поэта в ее завершенном выражении Валерий Брюсов. Он внимательно следил за развитием стихотворной техники и в предисловии к своему сборнику «Urbi et Orbi» (1903) на основании наблюдений сделал открытие, оказавшее сильное влияние на все дальнейшее развитие стихотворного творчества. «Книга стихов, — говорит здесь Брюсов, — должна быть не случайным *сборником* разнородных стихотворений, а именно *книгой*, замкнутым целым, объединенным единой мыслью. Как роман, как трактат, книга стихов раскрывает свое содержание последовательно от первой страницы к последней. Стихотворение, выхваченное из общей связи, теряет столько же, как отдельная страница из связанного рассуждения. Отделы в книге стихов — не более как главы, поясняющие одна другую, которых нельзя переставлять произвольно».¹¹

Подобное отношение к стихотворному сборнику исподволь вызревало в сознании поэтов давно. Брюсов тут завершает традицию, но он и придает ей законченное выражение, он *формулирует правило*. Придать своим сборникам вид связанного целого, увидеть в них не разрозненное собрание никак не соотношенных друг с другом стихотворений, а художественное целое стремились Баратынский, Некрасов, Фет. Но никем из поэтов XIX в. задачи, стоящие перед стихотворным сборником как художественным единством, не были изложены в такой четкой форме, как это сделал Брюсов. Блок сказал о словах Брюсовского предисловия, что «они звучат, как математическая формула» (V, 541). Внимательный наблюдатель за

¹¹ Брюсов В. Собр. соч. в 7-ми т., т. 1. М., 1973, с. 604—605.

процессами, происходившими в литературе, и вместе с тем человек новой эпохи, Брюсов прекрасно понял, какую роль сыграл во второй половине XIX в. психологический роман, который был для него высшим проявлением художественного творчества. И он уподобил стихотворный сборник роману, желая видеть в нем такую же связность и последовательность в изложении «событий», хотя теперь это уже были события внутренней жизни поэта, прочно соотносимые, однако, с историческим временем. На сцену вышел и определился, как законченный художественный образ, лирический герой, который и стал психологическим центром стихотворного сборника, единого отныне и цельного художественного образования. Был положен предел делению его на циклы (или разделы) по формальному (жанрово-тематическому) признаку. Отделы в стихотворном сборнике должны стать главами, последовательно раскрывающими его содержание, т. е. фактически — этапами внутренней эволюции лирического героя, периодами его развития и становления как личности. Подобной функции не знали отделы лирических сборников XIX в.

Проблема судьбы, пути становится одной из центральных в многочисленных размышлениях о назначении художника, об искусстве и действительности, жизни и литературе. Подводились итоги большому историческому и литературному периоду, и именно это обстоятельство вызвало к жизни и обострило в сознании Блока идею пути — в его смысловой адекватности переживаемому историческому времени.

Причем показательно, что, возникнув в юности, окончательное свое оформление идея пути получает у Блока лишь на рубеже 1910-х годов, в преддверии нового литературного и общественного периода, который явился заключительным в истории «старой» России. И в этом отношении Блок действительно представляет собой фигуру эпохальную, глубоко и наглядно выразившую свое время как заключительный этап большого исторического периода.

В 1911 г. Блок писал в предисловии к «Собранию стихотворений»: «Тем, кто сочувствует моей поэзии, не покажется лишним включение в эту и следующие книги полудетских или слабых по форме стихотворений; многие из них, взятые отдельно, не имеют цены; но 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, которому я был предан в течение первых двенадцати лет сознательной жизни» (I, 559).

Восемь лет отделяет предисловие Блока от предисловия Брюсова к «*Urbi et Orbi*». Годы русско-японской войны и революции, годы реакции и наступившего нового общественного подъема изменили в стране все. Сохраняя в силе общее отношение к лирическому творчеству поэта как выражению единого ряда перевоплощений, Блок значительно расширяет границы самого творчества. Предисловие Брюсова еще имело по преимуществу литературный характер. Предисловие Блока уже имело характер идеологический, поскольку в нем нашла отражение система взглядов на писательскую личность и характер ее взаимоотношений с временем. Понятие романа в предисловии Брюсова покрывалось понятием определенной литературной формы (не случайно Брюсов после романа называет трактат: ему важно подчеркнуть лишь связность повествования как характерную черту и того, и другого вида). В понимании Блока понятие «роман в стихах» не есть лишь литературный жанр. «Роман в стихах» для Блока обозначал в данном случае процесс «вочеловечения», т. е. становления личности, сформированной условиями среды и времени. Это был уже совершенно новый «Евгений Онегин» («роман в стихах!»), состоящий из серии лирических циклов, воссоздающих цепь связанных между собой лирических переживаний и внутренних состояний поэта.

Лирика как бы переставала быть собственно лирикой, она приобретала черты эпические, по-своему повествовательные. Не случайно Блок в письме к А. Белому от 6 июня 1911 г., охарактеризовав три тома своей лирики как «*трилогию вочеловечения*», определенно добавил: «Потому отныне *Я не лирик*» (VIII, 344).

Так открывался Блоку путь к «Возмездию», поэме, которая представлялась ему важнейшей вехой на пути окончательного преодоления лирики. К тому же Блок вскоре обрел поддержку своим попыткам выйти за пределы лирической стихии в тех фактах художественной жизни, которые в совокупности своей получили наименование кризиса символизма; Блок также в своем личном духовном развитии перерастал границы лирического субъективизма, и ему показалось, что, овладев жанром сю-

жетной повествовательной поэмы, он найдет новую, более связанную с историческим временем почву для творчества.¹²

3

О том, что «Возмездие» создавалось Блоком в противовес лирике, явствует и из его письма к А. В. Гиппиусу от 13 июня 1911 г.: «На эту зиму я надеюсь. Во-первых, предполагается рано или поздно журнал. Во-вторых, я хочу дописать большую поэму, которую начал давно и которую люблю... С лирическими стихами расстаюсь — до старости» (VIII, 349). Многочисленные статьи, дневниковые и эпистолярные записи Блока начиная примерно с 1907 г. пестрят размышлениями о «лирической стихии», уводящей поэзию в сторону «красивых и изящных», но «бесстрастных» переживаний «уединенной души». Нелегкие размышления Блока о характере современного ему лиризма оказываются в итоге одной из основных тем его критики.

По теперешнему мнению Блока, «лирика не принадлежит к тем областям художественного творчества, которые *учат жизни*»; в лирике, пишет он, «закрепляются переживания души, в наше время, по необходимости, уединенной... Между тем всякий читатель, особенно русский, всегда ждал и ждет от литературы указаний жизненного пути» (IV, 433). В 1907 г. в статье «О драме» Блок говорит о распадении в XX в. единого некогда и мощного «потока» русской культуры на «мелкие и красивые ручьи». Именно здесь он впервые прямо назвал влияние современной лирики на другие виды искусства «пагубным». Поразительно: никто из поэтов того времени не воспринимал так глубоко лирику, не был наделен таким даром лирического воспроизведения и не владел таким мастерством лирического поэта, как Блок, но и никто так болезненно, с такой трагической настойчивостью не выступал против лирической «обреченности» искусства.

¹² Имеется важное свидетельство Надежды Павлович в ее воспоминаниях о Блоке: «В минуты надежды на возврат творчества он мечтал кончить „Возмездие“. Ему хотелось увидеть в русской поэзии *возрождение поэмы с бытом и фавулой*» (Феникс. Сборник художественно-литературный, научный и философский, № 1. М., 1922, с. 157. Курсив наш, — Л. Д.).

Отмахнуться от этих выступлений Блока нельзя. Здесь кроется одно из главных противоречий его творческого развития. Ведь он не расстался с лирическими стихами, как обещал в письме к А. В. Гиппиусу, он писал их вплоть до 1916 г., параллельно работая над поэмой. Именно параллельно: замещения одного другим не произошло. Объясняется это противоречие позиции Блока тем, что представление о лирике, против которой он так настойчиво выступал, объективно связывалось в его сознании с представлением об индивидуалистической лирике, а стремление преодолеть лирическое мироощущение также вытекало из его отношения к эстетике, сложившейся еще в начале 900-х гг. Господство лирической поэзии в этот период и привело Блока к отождествлению символистской лирики с лирикой вообще. Подобное смещение и породило горькие слова о том, что «лирика не принадлежит к тем областям художественного творчества, которые учат жизни».

Но, как бы то ни было, именно отталкивание от лирики, сложно связанное в рассуждениях Блока с поисками выхода из поэтического кризиса, явилось непосредственной причиной возникновения замысла «Возмездия».

В процессе работы замысел поэмы разросся до масштабов эпического произведения о судьбе России в один из наиболее сложных этапов ее истории. Герой поэмы, по характеристике, данной Д. Максимовым, «здесь уже... объективный образ, увиденный в истории, на огромном фоне эпохи».¹³ «Возмездием» Блок пытался расширить действительно сузившиеся к этому времени границы жанра поэмы, превратившейся в поэму лирическую, объективно воздействовать на ход поэтического развития вообще.

Грандиозность блоковского замысла нарушала всякие жанровые ограничения, тогда как именно к возрождению «поэмы с бытом и фэбулой» он стремился. Поэтому, говоря о сложной философии «Возмездия», не следует упускать из виду вопрос о той конкретной художественной форме, в которой должны были воплотиться размышления поэта о судьбах не только отдельного человека или даже рода, но и всего человечества. Размышления эти не су-

¹³ Максимов Д. Е. Проза Александра Блока. — Вестник Ленинградского ун-та, 1962, № 2. Серия истории, языка и литературы, вып. 1, с. 97.

ществуют сами по себе, они прочно вплетены в изобразительную ткань поэмы.

Однако в конечном счете «лирическая стихия» возобладала и здесь. *Эпическое повествование* о важнейшем в истории России периоде (а именно так была задумана поэма) с самого начала уже несло в себе особенности *лирической исповеди*. Наиболее отчетливо эти особенности проявились в третьей главе — в описании личности и судьбы «отца», в объяснениях исторического смысла взаимоотношений «отца» и «сына», в рассказе о долгих блужданиях поэта по заснеженным улицам ночной Варшавы.

В этом произвольном перемещении темы из одной стилистической сферы в другую, нарушавшем задуманные пропорции (сюжет), сказалась одна из важнейших закономерностей развития поэзии в XX в. Несмотря на долгие и мучительные поиски, Блок так и не пришел к единой синтетической форме. Две жанровые тенденции столкнулись в его поэме и, столкнувшись, остались существовать каждая в своем самостоятельном обличье. Замысел Блока воплощения не получил, поэт потерпел поражение, хотя борьба отняла у него очень много сил. Тем более, что это была схватка с самим собой, со своим талантом, со своим даром лирического поэта.

В поэме два смысловых плана: поэт стремится сквозь призму будущего оценить и прошлое, и настоящее и, с другой стороны, увидеть, как из настоящего вырастает будущее, определить, каким оно может стать. Главным критерием для Блока при оценке и будущего, и настоящего становится такое качество личности, как действительность, т. е. способность личности «ухватиться — говоря словами предисловия к поэме — ... за колесо, которым движется история человечества». В своем времени, как и в прошлом, он видит либо бездейственность, либо обреченность. Блок стремится эти свои представления ввести в границы четкой исторической концепции — обуздать «хаос», пронизать его «духом» творчества, отказаться от «разливанного моря» «психологии», т. е. в итоге все понять и все объяснить.

Блок хочет отказаться в «Возмездии» от метода символического иносказания, от многосмысленности и потенциальных значений. Он называет вещи своими именами, зашифрованность тут имеет чисто внешний характер, ключ к ней отыскивается без труда. Блок строит историческую

концепцию, пытаюсь придать ей художественное выражение, он исследует судьбу личности в эпоху рубежа веков на конкретном материале истории бекетовского рода, в которую вплетает историю отца как разрушительное, «демоническое» начало. Получается как бы две «биографические» линии, две истории, каждая из которых подается в плане вырождения, «семейного», психологического и исторического завершения.

Дворянский род завершает свое существование, так сказать, *сам по себе*, его роль осталась в прошлом, в новом историческом времени ему просто нет места, здесь действуют уже иные законы, иная атмосфера времени. Поколение же, приходящее ему на смену («отец»), подвержено закону *самоизживания*, поскольку его сила есть сила демоническая, т. е. разрушающая и отрицающая, но не созидательная. Оно также оказалось неспособным существовать в новых исторических условиях, требующих действительности, направленной вовне.

Пересечение этих двух линий приводит к появлению «первенца» — предпоследнего звена рода, которому суждено многое унаследовать от «предков» — гуманизм, образованность, народолюбие, либерализм, неприязнь к ретроградству; но и он уже отравлен ядом отцовской рефлексии, он впитал многие качества отца — исступленность, иронию и отчаяние, страстное желание «заземлить» свои чувства и неумение сделать это.¹⁴ Важно то, что этот «первенец» продолжает старинный дворянский род Бекетовых, на женской линии которого с наибольшей силой сказались следы вырождения (вспомним приступы тоски и отчаяния, болезненную чувствительность и мнительность матери Блока, ее склонность к мистицизму и явно ненормальную, полуистерическую привязанность к «де-

¹⁴ Имеется любопытное совпадение, на которое следует обратить внимание. Г. П. Блок в цитированных выше воспоминаниях приводит письмо А. Л. Блока, написанное в 1895 г. своей матери: «Когда будешь писать мне, то, пожалуйста, не стесняйся моими отвлеченными „настроениями“, — я ведь и „житейское“ многое люблю, особенно на далеком расстоянии, и самые даже обыкновенные известия из далека... наводят на меня своего рода „мечтательность“» (Русский современник, 1924, № 3, с. 174). Поэт, естественно, не мог ничего знать об этом письме, но вот в дневниковой записи от 30 октября 1911 г. он дословно повторил отца: «Безумно люблю жизнь, с каждым днем все больше. все житейское, простое и сложное, и бескрылое, и цыганское» (VII, 79).

точке», как она до последних дней называла сына). Род Бекетовых в своих последних представителях (вернее — представительницах) в каких-то важных проявлениях человеческой натуры совпадает с родом Блоков в его характерном представителе — Александре Львовиче. Блок ничего не говорит об этом роковом совпадении ни в предисловии, ни в тексте поэмы, но из подтекста того и другого мы видим, что оно улавливалось и осознавалось им. Раскрывая замысел поэмы, Блок пишет в предисловии: «Вторая глава, действие которой развивается в конце XIX и начале XX века... должна была быть посвящена сыну этого „демона“ (т. е. А. Л. Блока, — Л. Д.), наследнику его мятежных порывов и болезненных падений, — бесчувственному сыну нашего века. Это — тоже лишь одно из звеньев длинного рода; от него тоже не останется, по-видимому, ничего, кроме искры огня, заброшенной в мир, кроме семени, кинутого им в страстную и грешную ночь в лоно какой-то тихой и женственной дочери чужого народа» (III, 299). Сгущая краски и обобщая, явно преувеличивая, Блок пишет здесь о себе самом. Он сам — главный герой поэмы, ее центральное лицо, он не только несет на себе духовное наследие предков, он еще и выражает эпоху в ее гибельных и разрушительных проявлениях.*

На основании приведенных слов Блока была создана легенда о том, что, находясь в декабре 1909 г. в Варшаве, куда он приехал на похороны отца, он сошелся с простой девушкой польского происхождения, которая впоследствии родила сына — сына Блока. Никакими документальными данными и никакими достоверными свидетельствами современников версия о «сыне Блока» не подтверждается. И хотя в последних черновых набросках «Возмездия», сделанных в период смертельной болезни, названо даже имя девушки — Мария, это следует расценивать, на наш взгляд, как мечту Блока иметь продолжение в жизни, иметь сына, который, как он надеялся, своим действительным отношением к жизни и своей кровной связью с «простыми» людьми (т. е. с народом) искупил бы и «грехи», и русскую бездейственность «предков». О том, что здесь была именно мечта, говорит и библейское имя загадочной «дочери чужого народа» — *Мария*, т. е. мать божия, произведшая на свет младенца, которому суждено было поведать людям истину о них самих, об их несправедливой жизни и о мире, в котором они живут.

Причем Блоку надо, чтобы матью «последнего первенца» была именно *простая полька*, «затерянная, — как пишет он в предисловии, — где-то в широких польских клеверных полях, никому не ведомая и сама ни о чем не ведающая» (III, 299). Вот тут и возникает мотив, крайне важный для всей концепции «Возмездия». Польская тема — важнейшая тема этой поэмы. И дело тут не только во внешних фактах, — в том, например, что отец Блока был профессором Варшавского университета. «Возмездие» было задумано Блоком в начале работы как «Варшавская поэма» — это подзаголовок первой редакции ее. Замысел Блока имел грандиозный характер, гораздо грандиозней того, что у него в конечном итоге получилось. Существенное место в этом замысле занимала, отчасти определяя и его грандиозность, тема славянства и его грядущей роли в мировой истории. Польша, поляки — западная ветвь единого славянского рода, находящаяся как бы на пограничной черте. Именно славянство, не только как географическое и этнографическое единство, но и как единство историческое и должно будет выявить в будущем не только свои жизнеспособные силы, но и свою мессианистскую роль. И имеет в виду Блок не верхушечные слои, а *народную* основу славянства. Польская тема в «Возмездии» перерастает тем самым в тему славянскую. Россия и Польша сливаются в сознании Блока в единой судьбе, под игом одного врага — самодержавной власти. В третьей главе поэмы, рассказывая о блужданиях «героя» по заснеженным улицам Варшавы, Блок так передает его ощущения:

Ему и в этом мире скудном
Мечтается о чем-то чудном;
Он хочет в камне видеть хлеб,
Бессмертья знак — на смертном ложе,
За тусклым светом фонаря
Ему мерещится заря
Твоя, забывший Польшу, боже!..

И не случайно «голос Возмездия», как пишет Блок в предисловии к поэме, слышится ему в мазурке — польском танце, который стал в XIX веке и русским бальным танцем. В звуках мазурки слышит Блок лейтмотив «возмездия» — это возмездие всему старому миру. Блок придает звукам мазурки как *лейтмотиву поэмы* большое значение. Он связывает воедино и Марину Мнишек, «мечтав-

шую о русском престоле, и Костюшку с протянутой к небесам десницей, и Мицкевича на русских и парижских балах» (III, 299). Мотив мазурки нарастает и нарастает, и, наконец, «в третьей главе мазурка разгулялась: она звенит в снежной вьюге, пронсящейся над ночной Варшавой, над занесенными снегом польскими клеверными полями. В ней явственно слышится уже голос Возмездия» (III, 300). Это те самые «клеверные поля», в которых живет «простая мать» будущего «последнего первенца». Варшава, кажущаяся сначала «задворками России», «забытая богом и истерзанная Польша» призваны, как видится Блоку, сыграть «некую мессианическую роль». Эта роль сложными путями связывается в сознании Блока с рождением «младенца», которому и будет суждено искупить грехи отцов, забывших о великом предназначении и России, и Польши, и всего славянского мира.

Замысел Блока не получил, как известно, полного воплощения. И не только потому, что он так и не отложился в сознании Блока с необходимой в данном случае отчетливостью (даже в предисловии к поэме чувствуется известная недоговоренность), но и потому еще, что эпическая сторона поэмы оказалась настолько грандиозной, связанной с самыми радикальными проблемами мировой истории, что Блок, поэт по преимуществу лирического склада и стиля мышления, просто не справился с ней. В поэме, во всяком случае в законченных частях ее, возобладал лирический элемент, который оказался глубже и, пожалуй, значительней ее эпических описаний. Эпическая же ее сторона оказалась выраженной главным образом в предисловии. Именно оно и поражает нас широтой, с которой подходил Блок к проблеме единства славянского мира в условиях надвигающихся революционных потрясений.

И уже в самых начальных набросках будущего произведения Блок вводит в повествование польскую тему. Поначалу кажется, что возникает она произвольно. В записи, которая была сделана им по дороге в Варшаву, куда поэт был вызван телеграммой к смертельно больному отцу, нами в свое время была обнаружена фраза, представляющая собой не что иное, как первое по времени двустипшие «Возмездия», хотя о самой поэме Блок еще и не помышлял. Вот эта фраза: «Отец лежит в Долине роз и тяжело бредит, трудно дышит». Блок

не замечает еще, что это стихи. Однако уже здесь наметен размер будущего произведения — четырехстопный ямб, здесь появляется важнейшая для «Возмездия» тема отца и тема Польши (Долина или Аллея Роз — улица в Варшаве). Пройдет полгода и запись эта (в измененном виде) войдет в текст поэмы:

Отец лежал в «Аллее Роз»,
Уже с усталостью не споря...

Изменение второй строки связано с тем, что Блок получил известие не о смерти, а только о болезни отца. Отец умер на следующий день после того, как была сделана эта запись, в день приезда поэта в Варшаву.¹⁵

С самого начала, таким образом, «Возмездие» прочно связалось с Польшей и польской темой.

Но с другой стороны, «простая мать» — «тихая и женственная дочь чужого народа» (слова из предисловия) нужна Блоку для того, чтобы оттенить мысль о том, что в жилах «последнего первенца» течет народная кровь, что в нем с самого рождения заложено народное начало как источник и почва той действительности, о которой мечтал он сам. Здесь Блоку важна, как можно полагать, индифферентно выраженная идея слияния «интеллигенции» с «народом», начала интеллектуального и мятежного, но бездейственного, с началом «темным», ни о чем не ведающим, но действенным, народным. Одно дополняет другое, на свет появляется ребенок, который начинает повторять по складам вслед за матерью: «И я пойду навстречу солдатам... И я брошусь на их штыки... И за тебя, моя свобода, взойду на черный эшафот» (III, 299). Чрезвычайно важно то, что эти слова ребенок начинает повторять *вслед за матерью*, а не вслед за отцом: роль отца сыграна, она осталась в прошлом, он дал начало новой жизни, к которой впредь отношения уже иметь не будет.¹⁶

¹⁵ См. об этом в нашей книге «Поэмы Блока и русская поэма конца XIX—начала XX века» (Л., 1964, с. 81—82).

¹⁶ Очевидно, именно таким был ход размышлений Блока в период работы над «Возмездием». Сама же тема «Блок и Польша» требует специального рассмотрения. Из польских исследователей о ней писали В. Ледницкий, А. Галис (см. интересную публикацию: Галис А. Восемнадцать дней Александра Блока в Варшаве. — Звезда, 1979, № 4). На русском языке обстоятельных работ, насколько нам известно, не появлялось, хотя исследо-

Так частный и, казалось бы, случайный факт — то, что отец поэта был профессором Варшавского университета и умер в Варшаве, куда Блок поехал хоронить его, оказал решающее влияние на общую концепцию поэмы, имевшей, как известно, в первоначальной редакции многозначительный подзаголовок: «Варшавская поэма».

Распад дворянского рода начинается уже в прошлом веке. Блок указывает точную дату начала действия поэмы — за два года до рождения поэта:

Уж осень семьдесят восьмую
Дотягивает старый век.

Признаки начавшихся перемен уже налицо, несмотря на то что дают они о себе знать отдельными, часто комическими, хотя характерными чертами:

То нигилист в косоворотке
Придет и нагло спросит водки...
А то — и гость весьма чиновный
Вбежит совсем не хладнокровно
С «Народной Волею» в руках
Советоваться впопыхах...

Однако «дом» еще как будто держится, он пытается устоять под напором нового, хотя благополучие его уже имеет чисто внешний характер. Блок уподобляет бекетовскую семью цветку, повисшему над бездной. Старшая дочь выходит замуж; дается портрет «жениха»:

С челом мрачнее сентября,
Нечесанный, в нескладном фраке
Он предстоит у алтаря,
Вступая в брак «принципиально»...

Но все это — не главное. Это лишь детали, симптомы. Главное начинается тогда, когда в семье появляется похожий на Байрона, романтического и демонического склада молодой ученый, пленявший и воспитанием, и манерами, но производивший странное впечатление «лица надменным выраженьем» и «тяжелым пламенем печали». Надменность и печаль сочетаются в его облике,

влияние в этой области ведутся. Важно во всяком случае то, что польский вопрос не был для Блока безразличным или нейтральным, и как раз в «Возмездии» он уделяет Польше и польской теме большое внимание.

создавая странный, построенный на контрастах образ от-
решенности, но вместе с тем безволия и болезненности.

Потомок поздний поколений,
В которых жил мятежный пыл
Нечеловеческих стремлений, —
На Байрона он походил,
Как брат болезненный на брата
Здорового порой похож:
Тот самый ответ красноватый,
И выраженье власти то ж,
И то же порыванье к бездне.
Но — тайно околдован дух
Усталым холодом болезни. . .

Отсюда и начинается «разрушение уклада»: он взры-
вается изнутри, его расшатывают люди, казавшиеся род-
ственными той среде, в которой они были приняты с серд-
ечностью и радушием (как А. Л. Блок был принят
в семье Бекетовых). История рода Бекетовых и история
жизни А. Л. Блока прочно переплетаются в сознании
поэта под знаком неизбежной гибели. 30 ноября 1911 г.
Блок записывает в дневнике известие о смерти
А. Н. Бекетова, младшего брата своего деда, и добав-
ляет: «Конец Бекетовского рода». И на следующий же
день — другая запись: «Сегодня вторая годовщина
смерти отца» (VII, 98). Совпадение этих двух событий
вызывает у Блока тягостные раздумья, которые он за-
носит в дневник. Среди них имеется и одно очень важ-
ное — размышление о том, чем же был его отец в духов-
ной истории России, «потомком» каких мятежных «по-
колений» он является. Александр Львович, несмотря на
то что ничем особенно значительным он не проявил себя
в жизни, вырастает в представлении сына в фигуру исто-
рическую. Анализируя социально-психологические
предпосылки возникновения того типа, который пред-
ставлен был на рубеже веков его отцом, Блок пишет:
«Отец мой — наследник (Лермонтова), Грибоедова, Чаа-
даева, конечно. Он *демонски* изобразил это в своей не-
заурядной „классификации наук“: есть сияющие вер-
шины (истина, красота и добро), но вы, люди, — свиньи,
и для вас все это слишком высоко, и вы гораздо правиль-
нее поступаете, руководясь в своей *политической по пре-
имуществу* (верх жестокости и иронии) жизни отдален-
ными идеалами. . . юридическими (!!!). Это ли не *демо-
низм*? Вы слепы, вы несчастны, копайтесь в политике

(ласкающая печаль демона) и не поднимайте рыла к сияющим вершинам (надмирная улыбка презрения — демон сам залег в горах, «людям» туда пути нет). Все это — в несчастной оболочке А. Л. Блока, весьма грешной, похотливой... Пестрая, пестрая жизнь, острая „полоса дамасской стали“, жестокая, пронзающая все сердца» (VII, 112—113).

Сравнение неожиданное. Лермонтов, Грибоедов, Чаадаев и... Александр Львович, юрист, в молодости умеренный радикал (первая его книга «Государственная власть в европейском обществе», в которой молодой ученый вплотную подошел к идее классовой борьбы как основы правовых норм государства, была даже присуждена цензурой к уничтожению), затем сильно поправевший, превратившийся к концу жизни в ретрограда и монархиста. Но Блока интересуют в данном случае не общественные, а психологические предпосылки возникновения той болезненной мятежности и вместе с тем иронии и скрытого цинизма, которые он обнаруживает в характере своего отца. Он для Блока типичное порождение своего века. А ведь девятнадцатый век Блок воспринимает очень по-своему, он видит его не совсем таким, каким видим его сейчас мы. Это, как пишет Блок, «жестокий», «железный» век:

Век расшибанья лбов о стену
Экономических доктрин,
Конгрессов, банков, федераций,
Застольных спичей, красных слов,
Век акций, рент и облигаций,
И малодейственных умов...

Ограниченность человеческих стремлений и возможностей сказалась тут в полной мере. Это эпоха «буржуазного богатства», уничтожившая в человеке живую душу, сведшая на нет все возвышенное и героическое, заменившая их мелким и ничтожным («рог Роланда» уступил место «рожку горниста», «шлем» — «фуражке»). Такова же и культура девятнадцатого века: она основывается уже не на широко понятом гуманизме (как было ранее), а, измельчавшая и оскудевшая, способна насыщать лишь «гуманистический туман», в котором «увяла плоть и дух погас».

Еще хуже обстоит дело в двадцатом веке («Еще бездомней, еще страшнее жизни мгла...»). Но здесь уже

недовольство проникает в толщу массы, заряжает ее гневом; оно готово выплеснуться наружу, породив «неслыханные перемены» и «невиданные мятежи».

Россия как бы оказалась на пересечении двух тенденций мирового исторического процесса, под обоюдным их воздействием. Опыт русско-японской войны, в которой самодержавная Россия потерпела позорное поражение, откладывается в сознании Блока в символах огромного масштаба и значения. Если в прологе и в первой главе речь действительно идет исключительно о соотношении России и Европы, то в набросках второй главы в действие вступают и иные силы:

Востока страшная заря
В те годы чуть еще аела...

И далее — еще более определенно:

Раскипулась необозримо
Уже кровавая заря,
Грозя Артуром и Цусимой,
Грозя Девятым января...

В лучах этой зари вырисовывается страшноватое видение — новый (или прежний?) Петр, «Державный Основатель», появляется в устье Невы со своим флотом:

Как в страшном сне, но наяву:
Мундир зеленый, рост саженный,
Ужасен выкаченный взгляд;
Одной зарей окровавленны
И Царь, и город, и фрегат...

Блок в ужасе вопрошает:

Царь! ты опять встаешь из гроба
Рубить нам новое окно?

Пушкин здесь дополняется Достоевским, «Медный всадник» переосмысливается сквозь призму «петербургских» романов Достоевского, в которых столица Российской империи одновременно и мертвый, и фантастический город:

И страшно: белой ночью — оба —
Мертвец и город — заодно...

Как и Россия в целом, отдельная человеческая личность, личность русского человека в первую очередь,

оказалась во власти этих противоположных, но в чем-то важном тождественных воздействий. История врывалась в быт, заполняя собой биографию человека, которая становилась «биографией» Времени, преобразуя личность, смещая временные ограничения. Замыкавшийся круг исторического развития, начатый петровскими реформами, тут же давал новые ростки, порождая новый круг.

Сын «демона», «герой» поэмы, живет в эту новую эпоху. Он принес с собой груз прошлых противоречий, которые оказались отягощены противоречиями и иного — нового — исторического времени. «Отец» еще был замкнут в себе, «сын» уже вопрошает почти что словами пушкинской поэмы:

Какие ж сны тебе, Россия,
Какие бури суждены?

«Сны» и «бури» (ветер) — символы блоковской эпохи. Они перейдут потом к Ахматовой, которая будет в позднем творчестве бесконечно повторять Блока, возрождая его символику, его сложную полифонию смыслов, его картину времени, вплетая в нее и мифологизированный образ поэта.

«Возмездие» — поэма конца (хотя Блок хотел, чтобы оно стало также и поэмой начала), конца исторической эпохи, конца того типа человеческой личности, который формировался на протяжении более ста лет русской истории. Ведь и «сыну» не суждено обновить род. Исчерпанность личности достигает тут предела. Мятежность и неуспокоенность, с одной стороны, «благородство запоздалое» — с другой, оборачиваются в конце концов «опусканием рук» (как сказал Блок в набросках к поэме), покорностью судьбе.

Преобразуется и само понятие возмездия, которое не имеет в поэме Блока однозначного выражения. Содержание его менялось в процессе работы, в нем перекрещивалось то, что Блок хотел выразить, с тем, что у него выходило на деле. В предисловии к поэме Блок поясняет: «... род, испытавший на себе возмездие истории, среды, эпохи, начинает, в свою очередь, творить возмездие...» (III, 298). Исторический процесс, по замыслу Блока, должен породить силы, которым суждено творить суд над историей. Однако как раз вторая половина замысла и осталась невоплощенной. В написанных частях поэмы

есть только история дворянского рода, испытывающего на себе возмездие «истории, среды, эпохи». И наиболее полным, лирически убедительным выражением этой идеи оказывается образ сына мятежного «демона». В известной мере он служит повторением лирического героя Блока, каким мы знаем его по «Ночным часам» и третьему тому лирики. Он впитал в себя неблагополучие времени, он принял мир таким, каким тот открылся ему в пору его человеческой и поэтической зрелости, он отдал себя во власть времени, которое и выносит ему свой жестокий приговор, а в его лице — всему дворянскому роду, всем «предкам». В этом и состоит реальный смысл понятия возмездия, каким раскрывается оно в написанных частях поэмы.

Связь со своим временем Блок ощущает как нечто нерасторжимое. В том же предисловии к поэме он пишет: «... все годы наши резко окрашены для нас... так что каждая цифра кажется написанной кровью; мы и не можем забыть этих цифр; они написаны на наших собственных лицах» (III, 295).

Блок повторяет здесь сказанное им еще в 1914 г. в стихотворении «Рожденные в года глухие...», которое внезапно проливает свет на поэму, давая возможность в более широкой перспективе осмыслить ее лирические отступления — самое ценное, что там есть:

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

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

Блок говорит здесь от имени целого поколения. Романтическая традиция, идущая непосредственно от Лермонтова («И ненавидим мы, и любим мы случайно...»), сказывается со всей своей силой. И, как и у Лермонтова, лирическая тема обобщается, синтезируется, сгущается, «я» произвольно осознается как «мы». Показательно, что в черновых набросках к «Возмездию» Блок, явно отступая от принципа художественного обобщения, возвращается к единственному числу — для него тут, как видно, не было различий. Комментируя свое дей-

ствительное пребывание в Варшаве на похоронах отца, он пишет: «Я стою ночью у решетки Саксонского сада и слышу завывание ветра, звон шпор и храп копя. Скоро всё сливается и вырастает в определенную музыку. Над Варшавой порхают боевые звуки — легкая мазурка...

И пахнет клевером с берегов Немана. Что за чудеса? Я замерзаю и слышу во сне райские звуки. Меня пробуждает...» (III, 464).¹⁷ Блок так и не объяснил, отчего происходит пробуждение и что будет с героем дальше. Но само обращение его к «я», к речи от первого лица единственного числа очень важный показатель. В тексте поэмы говорится «он», «сын», «герой». В стихотворении «Рожденные в года глухие...» Блок пишет «мы». И только в черновых набросках к поэме он как бы раскрывает тайну. Границы между типическим и характерным, общим и личным, объективно значимым и субъективно-лирическим в сознании Блока стерты, смыты, неотчетливы. Блок явно находится на подступах к созданию новой поэтической формы, нового вида стихотворного творчества. Он будет создан впоследствии в стихотворениях 1914—1916 гг. и «Двенадцати». В «Возмездии» же — только подступы. «Герой» (лирический герой, персонаж-субъект) замерзает у решетки сада в снежной зимней Варшаве. Лирика, выражая частное, субъективное, «устремлена к общему, к изображению душевной жизни как всеобщей», — отмечает Л. Я. Гинзбург.¹⁸ Но это «общее» каждый раз реализуется в частном переживании. Желая сохранить частное, личное, субъективное, Блок стремится в то же время придать ему черты типического обобщения, ввести исключительное и характерное в сферу всеобщего и знаменательного (именно поэтому так впечатляюща личность Блока в его стихах позднего периода). Никто из русских поэтов до Блока — за исключением, может быть, самых великих — Пушкина, Лермонтова — не отложился так ярко в сознании читателя как глубокая и своеобразная личность, вплоть до представления о манерах, внешности, стиле жизненного поведения, причем произошло это главным образом на основе знакомства с художественным творчеством, дополненного биографическими сведениями.

Похоже, что в «Возмездии» Блок пытается сформули-

¹⁷ Здесь запись обрывается. Многоточие принадлежит Блоку.

¹⁸ Гинзбург Лидия. О лирике. Изд. 2-е. Л., 1974, с. 8.

ровать какой-то универсальный закон эволюции личности, который был бы применим ко всему периоду новой русской истории. Отсюда, очевидно, и проистекает неожиданное, на первый взгляд, и странное сопоставление отца с Лермонтовым, Грибоедовым, Чаадаевым. Блок очень по-своему воспринимал литературу прошлого (как, впрочем, и многие другие его современники); он не ощущал ее именно как прошлое — она входила живым, действенным элементом в его сознание. Все три фигуры для него — мятежные, гордые и высокомерные и потому обреченные в своем мятеже, но выразившие наступление нового периода истории. И от них, от их сложного внутреннего мира и их писаний тянется прямая нить к началу XX в. — этапу завершения. В черновом тексте поэмы Блок сказал об отце более определенно, чем в приведенном выше прозаическом отрывке:

В нем почивает некий Бог,
Его опустошает Демон,
Над коим Врубель изнемог!
Его прозрения глубоки,
Но их глушит ночная тьма,
И в снах, холодных и жестоких,
Он видит «Горе от ума».

Врубель и Лермонтов как бы совпадают в едином порыве передать — один словами, другой красками — и мятежность, и обреченность «героя». Рядом с ними становится Грибоедов — «Горе от ума», по словам Блока, «до сих пор неразгаданное и, может быть, величайшее творение всей нашей литературы» (VI, 138—139), оказывается находящимся в близкой нравственной и социальной сфере. Соответствующим образом интерпретируется и «бунт» Чацкого; Чацкий вырастает у Блока в грандиозный «надмирный» символ высшего существа, близкого по смыслу своего характера лермонтовскому демону в интерпретации Врубеля, но попавшего в житейское «болото» — в среду людей низких и ничтожных, но именно людей во всем их неприглядном земном обличье. И он с презрением и негодованием покидает их, и именно его бегство с бала становится в глазах Блока показательным проявлением его «демонической», «надмирной» сущности. Вспомним: «...есть сияющие вершины (истина, красота и добро), но вы, люди, — свиньи, и для вас это слишком высоко... не поднимайте рыла к сияющим вершинам...». Аналогичные черты заложены, по мысли поэта, «в несчастной оболочке

А. Л. Блока», который видит те же «сны», что и Грибоедов.¹⁹ «Горе» принес А. Л. Блоку его «холодный» и «жестокый» ум, который не смог одолеть противоречий жизни и изнемог в борьбе. Ранее то же самое произошло, как полагает Блок, с Чацким, Грибоедовым, Лермонтовым, Чадаевым.

В таком положении вещей поэт и пытается нащупать закон эволюции и преемственности в развитии человеческой личности в новое время. Опыт судьбы Александра Львовича соприкасается в его глазах с опытом собственной судьбы: и там, и здесь отсутствие быта, забвение семейных традиций, распад семьи, одиночество, «демонизм» по отношению к окружающим, тревожность и неуспокоенность натуры, доходящие до последней степени, до отчаяния и самоуничтожения. Здесь и обнаруживается, очевидно, та «кровная» связь с отцом, о которой говорил Блок в автобиографии 1915 г. Блок формулирует закон эволюции личности в одном из черновых набросков уже весной 1911 г., только приступив к работе над поэмой. Он хочет увидеть некую всеобщность, он явно стремится к обобщению, когда пишет: «На фоне каждой семьи встают ее мятежные отрасли — укором, тревогой, мятежом. Может быть, они хуже остальных, может быть, они сами осуждены на гибель, они беспокоят и губят своих, но они — *правы* новизною. Они способствуют выработке человека. Они обыкновенно сами бесплодны. Они — последние. В них все замыкается. Им нет выхода из собственного мятежа — ни в любви, ни в детях, ни в образовании новых семей.

Хотя они разрывают с семьей, но разрывают тем и ее. Они любимцы, баловни если не судьбы, то семьи. Они всегда „демоничны“. Они жестоки и вызывающи. Они бросают перчатку судьбе. Они — едкая соль земли. *И они — предвестники лучшего*» (III, 464).

¹⁹ На Блока произвела сильное впечатление версия о том, что Грибоедов вначале увидел свою комедию во сне и что, следовательно, «Горе от ума» есть запись «тревожного», как сказал он в первом варианте поэмы, сновидения.

ЭСТЕТИКА БЛОКА

1

Не менее напряженно и выпукло, чем в лирике, личность Блока-художника выявила себя в его критических и историко-литературных статьях и многочисленных рецензиях. К своей деятельности критика Блок относился так же серьезно, с такой же ответственностью и с таким же скрытым максимализмом требований, как и к своей поэтической работе.

При этом Блок прекрасно сознавал, что те специфические условия исторического развития России, которые в прошлом столетии выдвинули на первый план проблемы назначения художественного творчества, соотношения «пользы» и «красоты» в искусстве, роли художника в жизни нации и общественной борьбе («поэт» или «гражданин»), требуют ныне и специфического решения этих проблем. Все они были для Блока актуальны и в его время, были для него *больными* проблемами. Он сказал однажды о стихах, имеющих преходящее значение (в том числе о стихах народнического толка), но важных и показательных именно для России, для условий русской жизни: «...прескверные стихи, корнями вросшие в русское сердце; не вырвешь иначе, как с кровью...» (VI, 138).

Он любил повторять пушкинские слова (известные нам в передаче Гоголя): «Слова поэта суть уже его дела». Формула эта имела для Блока универсальный характер. Слова и дела для художественного сознания нераздельны, это синонимы, которые в союзе своем и должны определять стиль и направление художественного мышления.

Отыскать, определить и выразить в словах специфические показатели своей эпохи — вот, по Блоку, главная задача поэта. На первом месте среди этих показателей для него как для лирического поэта находился внутренний мир художника во всем богатстве интимных переживаний и предчувствий. Самим характером своего внутреннего об-

лика, а не только тематикой и содержанием творчества, художник выражает эпоху, в которую он живет, — и чем глубже он улавливает и истолковывает связи между своим «внутренним» миром и миром «внешним», окружающим поэта в его реальной повседневности, тем более он современен, тем актуальнее его создания, тем больше у него возможностей сохраниться в памяти последующих поколений.

Уже в 1905 г. Блок писал о том, что творчество художника «можно измерить с двух, взаимно исключаящих друг друга, точек зрения: с точки зрения „вечности“ и эпохи. Вечное мерило прилагается к отошедшим теням прошлого и к бездарным современникам... „Временному“ измерению подлежат, напротив, только те, над кем нельзя произвести решительного приговора именно вследствие их невольной современности. Это — сравнительно узкий круг, так как современное в области искусства не может быть доступно многим» (V, 564—565). Быть современным, согласно Блоку, — это значит не только исторически достоверно представлять себе те условия, в которых происходит формирование человеческой личности, но видеть сами пути формирования, видеть личность, какой складывается она в данных условиях.

И до последних выступлений подход Блока к явлениям искусства, оценка им роли и назначения художественного творчества были подходом и оценкой лирического поэта, соразмерявшего факты художественной жизни и истории литературы со своим личным опытом. Правда, сам этот опыт Блока находился и совершенствовался в тесной связи с теми специфическими условиями, в которых протекала русская жизнь на рубеже XIX и XX вв., и именно поэтому, несмотря на то что оценки Блока всегда личностны, эмоциональны, лиричны, они несут в себе долю исторической объективности.

Общественная и историческая достоверность литературного персонажа есть для Блока прежде всего достоверность его душевной жизни, его внутреннего мира, который, в понимании Блока, является своеобразной проекцией внутреннего мира самого писателя, отражением его скрытых поисков художественного «эквивалента» эпохи. «Блока, — очень верно отмечает Д. Е. Максимов, — в первую очередь интересовала воплощенная в творчестве духовная личность автора, зависящая от „космических связей“ («мировая воля», «мировая душа» или «мир Искус-

ства» — в блоковском смысле), от природы, национальности, эпохи, культуры... Такой подход контрастировал с распространенной в то время позитивистской недооценкой отражения конкретно-индивидуальной, неповторимой личности автора в художественных произведениях... В связи с этим и в „содержании“, и в „форме“, в сюжете, в героях и во всей „фактуре“ произведения Блок стремился уловить не столько „идею“, сколько лирическую атмосферу, духовно-человеческую суть в ее нерасчлененной „доидейной“ или „сверхидейной“ общности и полноте». ¹

Так создавался новый вид критики (и отчасти искусствознания вообще), *критики творческой*, как определил его Блок и как впоследствии определил этот вид критики В. Брюсов (см. его статью «Ненужная правда»). К помощи такого вида критических выступлений прибегал не один Блок, не он сделал тут первые шаги. Как своеобразный жанр «творческая критика» зародилась в писательской среде еще в 90-е годы прошлого века, в крайних импрессионистических формах была представлена в статьях Иннокентия Анненского, а высший свой взлет пережила в докладе Блока «О назначении поэта», прочитанного им за полгода до смерти.

Метод «творческой критики» удобен был тем, что давал простор лирическому и художественному восприятию произведения или всего творчества писателя. Догматизм поздненароднической критики и ее неспособность разобратся в таких сложных явлениях, как Достоевский, Толстой, Некрасов, преодолевались в творческой критике как раз за счет усиления личностного начала. То или иное произведение или творчество художника в целом не столько истолковывалось (в общепринятом смысле слова), сколько воспринималось, и это восприятие уже было своеобразным истолкованием. При таком подходе от критика требовалась не только способность к сопереживанию, но и глубина сопереживания, наличие системы взглядов и на эпоху, выразителем которой оказывался исследуемый автор, и на его творчество.

Далеко не во всех случаях представители «творческой критики» оказывались на высоте поставленных ими перед собой задач. Сам критик — прежде всего как художник, — должен был представлять собой незаурядное явление, т. е.

¹ Максимов Д. Е. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1975, с. 402—403.

обладать художественным талантом, вкусом, широтой и демократизмом взглядов, умением видеть дальше своего времени. Если же этого не было, на первый план неизбежно выступали субъективизм оценок, метафизические схемы, произвольность и предвзятость суждений.²

Что касается Блока, то здесь сама незаурядность творческой природы в сочетании с названными выше качествами сыграла решающую роль в том, что его статьи и высказывания о роли писателя и назначении искусства стали не только одним из наиболее заметных явлений в критике предреволюционных лет, но и сохранили свое значение до наших дней. Они явственно несут на себе отпечаток породившего их времени, его тревожности и напряженности.

Блок не был ни социологом, ни общественным деятелем, ни теоретиком искусства. Он был писателем, деятелем культуры, поэтом категории, которыми он оперирует, есть категории общекультурного свойства. Искусство не было для него средством общественной борьбы, — в том специфическом значении этого понятия, которое отстаивалось в революционно-демократической эстетике XIX в. Но в ряде моментов эстетика Блока безусловно совпадает с эстетикой революционных демократов, хотя опять же в сфере общекультурных идей и потребностей национального развития. Писатели и философы XIX в. были в глазах Блока великим примером горения, искренности, самопожертвования. Этими качествами прошедший век и восхищает Блока, здесь он видит укор своему поколению. Перед литературой, считает он, стоят ныне те же вопросы, что стояли перед писателями прошлого века — о назначении и роли искусства, о долге писателя, об общественном служении. Деятельный век в совокупности своих литературных споров и литературной борьбы, в совокупности идей, схождения и расхождения, художественных образов и писательских судеб явил собой в глазах Блока пример горения, служения, личной заинтересованности художника в проблемах, имевших общественное значение. В программной статье «Вопросы, вопросы и вопросы», написанной в 1908 г. в разгар реакции, Блок писал: «...откройте сейчас любую страницу истории нашей литературы XIX столетия, будь то страница из Го-

² Образцы такого рода критики мы обнаруживаем у Мережковского («Гоголь и чорт»), у Эллиса (книга «Русские символисты») и др.

голя, 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» (V, 334—335).

Этими качествами и был актуален для Блока девятнадцатый век — жаждой истины, глубочайшей заинтересованностью вопросами, которыми живет общество. Так в сознании и публичных выступлениях Блока формировался взгляд на назначение искусства; оно есть выражение самосознания общества, показатель того, насколько писатели и художники понимают, в *какую эпоху* они живут. Искренность, готовность к самопожертвованию, чувство ответственности перед читателем, перед историей — вот качества, которые Блок считал главными для художника. Он не допускал ни поверхностного отношения к жизни, ни внутренней рассредоточенности, он требовал от писателя собранности, внутренней цельности, умения видеть окружающее в единстве и взаимосвязанности.

Блок не отстаивал в своих статьях об искусстве какой-либо определенной общественной позиции, на что обратил внимание в работе о прозе Блока Д. Е. Максимов.³ Однако великая заслуга Блока в том, что он возродил, наполнив новым — живым, личным — содержанием, такие преданные декадентской критикой забвению понятия, как писательский долг, служение, ответственность. В 1910 г. и с негодованием восклицал: «Безумная русская литература — когда же наконец станет тем, чем только и может быть литература — *служением*? Пока нет у литератора элементарных представлений о действительном значении ценностей — мира и человека, — до тех пор, кажется, никакие свободы нам не ко двору, все раздирается на клочья, ползет по всем швам...» (V, 440—441).

Традиции революционно-демократической критики, критики Белинского, Добролюбова, Чернышевского, перемежаются здесь со свойственным двадцатому веку, усложнившимся представлением о действительности как главном объекте искусства. Окружающий человека *мир* и сам *человек* в этом мире во всем многообразии его духовной жизни — вот, согласно Блоку, то главное, что должно

³ Максимов Д. Е. Поэзия и проза Ал. Блока, с. 370.

лежать в основе представлений художника о действительности. Тревожность, неуспокоенность, готовность пережить любой крах во имя искусства становятся в глазах Блока свидетельством связи художника с миром, в котором протекает его жизнь. Эти качества становятся в его статьях и выступлениях тем критерием, на основе которого выносятся суждения о том или ином произведении.

Мир находится в состоянии стремительного обновления — вот главное, что должен усвоить художник; этим изменением всех форм быта, сознания, душевной и духовной жизни он должен проникнуться, впитать в себя, сделать его главным объектом изображения. В этом и состоит ныне долг художника и назначение творчества.

В таком новом и специфическом истолковании традиционных для русской эстетики понятий сказалась не только оригинальность мышления Блока, но и новизна, необычность самой исторической обстановки конца XIX—начала XX в., когда Россия вступила в полосу социальных потрясений, следствием которых объективно должно было стать полное изменение лица мира. Эти потрясения, утверждает Блок, вызываются к жизни не волею «отдельных людей», а скрытыми стихийными силами, таящимися до времени в недрах народной массы. В грядущем столкновении «народа» и «интеллигенции» видит Блок выход из кризиса, охватившего ныне и социальную, и политическую, и общественную жизнь России. На основе такого, фатального в своей основе, но и возвышенно-трагического восприятия событий формируется система эстетических взглядов Блока.

Именно поэтому в эстетике Блока так резко оказался выдвинутым на первый план момент эмоционально-лирического отношения к миру, в котором он с тютчевской настойчивостью стремился отыскать внутренние сцепления, связь всего со всем. Сферой, в которой это внутреннее единство мира наглядно себя проявляет, становится в представлении Блока внутренний мир личности. Именно он выдвигается в многочисленных суждениях Блока на первый план, становясь показателем огромного значения. Связь внутреннего мира личности, и прежде всего личности художника, с тем, что происходит в мире внешнем, с его тревожностью и драматизмом, со всеми его историческими и социальными противоречиями, носит, по мнению Блока, универсальный характер. «...художники хорошо знают: стихотворения не пишутся по той причине,

что поэту захотелось нарисовать историческую и мифологическую картину, — утверждал он уже после революции. — Стихотворения, содержание которых может показаться совершенно отвлеченным и не относящимся к эпохе, вызываются к жизни самыми неотвлеченными и самыми злободневными событиями» (VI, 82—83). Эти слова сказаны были в начале 1918 г., а в конце 1919 г. та же мысль приобрела вид четкой формулы: «Когда в воздухе собирается гроза, то великие поэты чувствуют эту грозу, хотя их современники обыкновенно грозы не ждут. Душа поэта подобна приемнику, который собирает из воздуха и сосредоточивает в себе всю силу электричества» (VI, 376).

Таким был, по мнению Блока, Шиллер — приведенные слова заимствованы из выступления Блока в Большом драматическом театре перед постановкой «Разбойников».

Но это положение имеет принципиальное значение и для всего творчества Блока, для его мироощущения и, следовательно, для его эстетических взглядов. Художник — если он подлинный художник — связан со своим временем, с породившей его эпохой независимо от того, что является содержанием его произведений. Талант, согласно Блоку, и проявляет себя в том, насколько художнику удалось проникнуться духом времени, отыскать и установить «действительную связь между временным и вневременным». Время, писал Блок, «прощает художнику все грехи, вплоть до греха против духа святого», оно «никому не прощает одного: измены духу времени» (V, 450).

Дух времени Блок понимает и конкретно — в социальном плане (выражение общественных противоречий, вызванных общим неблагополучием жизни в стране) и отвлеченно — как некую таинственную силу, фатально воздействующую на формирование внутреннего мира индивидуума, его духовного и психического склада. Оба эти аспекта прочно слиты в сознании и статьях Блока, и в таком слитном понимании дух времени выступает в качестве и «объекта», и «содержания» искусства. Постичь его можно только путем личного проникновения в сущность изображаемых явлений, путем отдачи себя всего, целиком во власть времени, путем сжигания себя на огне творчества.

«Почему имеют преходящее значение стихи Сергея Маковского, Рафаловича? Разве они не искусны? — спрашивает Блок в «Письмах о поэзии» и отвечает: — Нет,

просто они не откровенны, их авторы не жертвовали своею душой. А почему мы можем годы и годы питаться неуклюжим творчеством Достоевского, почему нас волнует далеко стоящая от искусства „Жизнь Человека“ Андреева или такие строгие, по-видимому, „закованные в латы“, стихи Валерия Брюсова? Потому что „здесь человек сторел“, потому что это — *исповедь души*» (V, 278).

Искусство — не забава, оно служение, требующее человека целиком, — вот излюбленная мысль Блока. Только при таком условии творчество будет именно творчеством, т. е. созиданием форм (непреренно новых форм) духовной жизни.

Творчество же, в понимании Блока, есть факт и выражение культуры, которая в системе его рассуждений противостоит цивилизации. Культура есть система обязательств, которые только и могут сформировать духовный мир личности, система ограничений, требующая от человека самососредоточения и духовной диеты. Цивилизация же пренебрегает обязательствами и запретами, она есть лишь внешнее выражение прогресса, поскольку не затрагивает его глубинных основ; она безнациональна и безмузыкальна, в ней нет подлинных ростков будущего. Цивилизация — выражение общего, творчество — частного, индивидуального. Цивилизация основывается на количествах, творчество, как и культура в целом, — на личностях. Творчество перестает быть творчеством (т. е. деятельностью духа, стремящегося воплотиться), если оно перестает быть индивидуальным делом. В 1911 г. Блок писал А. Белому: «Сходствует несказанное или страшное, безликое; но человеческие лица различны. Сходны бывают „счастливыцы“ («счастливычки»), осужденные *НЕ* воплотиться... Воплощенный — всегда „несчастливец“...» (VIII, 343). Там, где Блок не видел личного начала, индивидуальной духовной жизни, там он не видел и творчества (не только как искусства, но и как животворящего источника жизни).

Именно поэтому Блок так неприязненно и в полном соответствии с традицией, идущей от Гоголя, Достоевского, Толстого, относился к цивилизации Западной Европы. Наиболее полным выражением ее была для него буржуазная Франция, и он не принял ее, отверг, он задыхался в Париже и рвался оттуда домой, в Россию, в Шахматово. Подлинная культура Европы открылась ему только в прошлом — в итальянском Возрождении,

пленившем его своей насыщенностью, страстностью, духовностью, во французской литературе XIX в., в немецких романтиках. Правда, и в прошлом он ценил не все: остался холоден к Рафаэлю, не воспринял архитектуры XVIII в. (Версаль был так же чужд ему, как и Царское Село — затейливый характер европейского барокко не вызывал у него представления о духовности, стремящейся к воплощению, а сам стиль был выражением искусства, «клонящегося к старости»).

Искусство сопрягает прошлое с будущим, отрицая, отвергая настоящее. В этом — его связь с «музыкой», «музыкальной стихией» — тем животворящим источником жизни на земле, о котором Блок много размышлял в зрелые годы. В сложной системе философско-лирического «построения» мира, развиваемой Блоком, категории музыки принадлежит большое место. Это начало, проникающее собой и природную жизнь, и жизнь человечества. Усиление «музыкальных волн» приводит к образованию новых «пород», новых форм существования, новых культурных пластов. Ослабление музыкального напора ведет к старению, к окостенению имеющихся форм, к перерождению «культуры» в «цивилизацию».⁴

В записи, сделанной в Записной книжке 29 июня 1909 г., Блок, утверждая, что «музыка творит мир», что она есть «духовное тело мира», то «предмирное» начало, из которого создаются формы всего сущего, пишет: «Настоящего в музыке нет, она всего яснее доказывает, что настоящее *вообще* есть только условный термин для определения границы (несуществующей, фиктивной) между прошедшим и будущим» (IX, 150). Искусство связывает прошедшее с будущим, оно есть одновременно и память человечества, и воплощение музыкального начала — таинственной силы, творящей новые формы жизни.

⁴ Акад. В. М. Жирмунский, раскрывая сложную блоковскую теорию музыки, пояснял ее таким образом: это «динамизм художественного и жизненного устремления, разрушающий затвердевшие грани искусства и культуры, расплавляющий неподвижные жизненные ценности, как остывшую лаву первоначально свободного, индивидуального и творческого порыва...» (Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977, с. 237). Другими словами, «дух музыки», как его понимал Блок, есть нечто, отдаленно напоминающее то, что в философии и натурфилософии именуется *назревшими потребностями развития*; это важнейшие этапы, вехи на пути единой мировой эволюции.

Причем это музыкальное начало, этот дух музыки существует в мире независимо от того, осознан он художниками или нет. Он обладает самостоятельным бытием, а великие произведения искусства есть не что иное, как его частичное воплощение, его относительное подобие. «Сама Милосская Венера есть некий звуковой чертеж, найденный в мраморе, и она обладает бытием независимо от того, разобьют ее статую или не разобьют» (VI, 109), — говорил Блок в докладе «Крушение гуманизма». Форма произведения искусства уже есть его содержание, поскольку в нем реализовал себя дух музыки, который не знает разделения на форму и содержание. Он един, неделим, он — та кладовая, из которой черпают художники и «форму», и «содержание». Сделать в искусстве открытие, говорит Блок, повторяя Гоголя, значит «похитить непохищаемое у жизни» (VI, 109). Анализируя в 1909 г. книгу стихотворений С. Городецкого «Русь», Блок видит главный недостаток ее в том, что «в ней нет упорства поэтической воли, того музыкального единства, которое оправдывает всякую лирическую мысль...» (V, 649—650; курсив наш, — Л. Д.).

Блок и революцию представляет себе в виде *звучащей стихии*: он «физически, слухом» (по его собственному признанию) слышит гул вокруг себя; ему даже кажется, что «началось землетрясение» (IX, 383).

Хранителем духа музыки является народная масса. В докладе «Крушение гуманизма» Блок утверждал: «Хранителем духа музыки оказывается та же стихия, в которую возвращается музыка... тот же народ, те же варварские массы. Поэтому не парадоксально будет сказать, что варварские массы оказываются хранителями культуры, не владея ничем кроме духа музыки, в те эпохи, когда обескрылевшая и отзвучавшая цивилизация становится врагом культуры...» (V, 111). Следовательно, и искусство как наиболее непосредственное воплощение «музыки» уходит своими истоками в толщу (музыкально-стихийного) самосознания, оно само оказывается элементом того животворящего динамического начала, которое лежит в основе духовных форм и видов существования человека и человечества. Пушкин, пристальное внимание к которому Блок сохранял в течение всей жизни, пересекается в его сознании с Гоголем (статья «Скульптура, живопись, музыка»), Гоголь — с Р. Вагнером («Искусство и революция», «Опера и драма») и Фридрихом

Ницше («Происхождение трагедии из духа музыки»)⁵. Создается сложный, но внутренне цельный сплав представлений об искусстве, о роли и назначении художника: изначальная пушкинская формула —

Но лишь божественный глагол
До слуха чуткого коснется,
Душа поэта встрепенется,
Как пробудившийся орел... —

получает развитие и обоснование уже как система взглядов, в которой этическая сторона неразрывно сопрягается со стороной эстетической, а также философской и социальной.

В конце жизни Блок снова вернется к этой проблеме, очень больной для него, и еще раз даст ей решение, но уже в виде четких логических посылок, — в докладе «О назначении поэта», который также будет посвящен Пушкину.

2

В особую и большую заслугу Блоку следует поставить то, что он одним из первых заметил и выделил реалистическую литературу как самостоятельную и значительную сферу художественного творчества эпохи, в которой по-своему выражается тревожное состояние времени. Он вступил в открытую полемику с так называемой «культурной критикой» (представителями буржуазных и модернистских кругов Ф. Философовым, Д. Мережковским и др.), с пренебрежением отзывавшейся и о Горьком, и о возглавлявшихся им сборниках «Знание», на страницах которых выступали по преимуществу писатели реалистического направления. Показательно и то, что, высоко оценив роман Ф. Сологуба «Мелкий бес», отметив его большое общественное значение, Блок безоговорочно отнес его к числу реалистических произведений.

⁵ Все эти работы Блок хорошо знал, а книгу Ф. Ницше начал даже конспектировать в «Записной книжке», но бросил, пометив там же: «Не могу выписать — длинно. Но все равно все пришлось бы выписывать — такое откровение эта книга» (IX, 84).

Знакомство с реалистической литературой, доброжелательное отношение к ней, сама широта, с которой подходил Блок к оценке литературного состояния эпохи, а также непредвзятость сыграли свою значительную роль в развитии миросозерцания Блока и в общем оформлении системы его эстетических взглядов.

Ее формирование проходило под непосредственным воздействием литературного развития начала века, но особое значение имели категории эстетики, пришедшие из девятнадцатого столетия, из гущи литературной борьбы того времени. По мысли Блока, культурная жизнь России в двадцатом веке неизмеримо обогатилась и новыми проблемами, и новыми знаниями, и, наконец, новыми формами культурных «владений». Наполнились новым содержанием, вступили в иные соотношения друг с другом и прошлые — вечные — категории эстетики (такие, например, как польза и красота, искусство и общественное служение, писательский долг и призвание).

В начале двадцатого века культура прошлого переживает, по мнению Блока, своеобразное возрождение, в процессе которого «старые» проблемы, не теряя своей актуальности, получают новое решение. Прочно входит в общественное сознание, осваивается и усваивается творческое наследие Тютчева, Фета, Достоевского. Вокруг этих имен продолжается борьба, но они уже становятся явлением национальной культуры.

На таком широком фоне и вырабатываются новые эстетические критерии. Опыт литературного развития девятнадцатого столетия обрисовывается в начале века в своем *единстве* и *исторической завершенности*. Он внутренне противоречив, этот опыт, что Блок прекрасно понимает. Но эта противоречивость исторически объяснима, она вызвана была обстоятельствами общественного развития. Ныне эти обстоятельства резко изменились. Достоевский и Чернышевский, Фет и Некрасов, Добролюбов и Л. Толстой, несмотря на скрытый антагонизм, заняли каждый свое место в общей картине литературного развития. Отрицать одно во имя утверждения другого сейчас уже нельзя, каждое явление — если оно только заслуживает внимания — требует исторического объяснения с высоты новой эпохи и новых проблем развития. В статье «Судьба Аполлона Григорьева» (1915) Блок пишет: «Судьба культуры русской определяется на наших глазах. В наши дни „вопрос о нашей самостоятельности“

(выражение Григорьева) встал перед нами в столь ярком блеске, что отвернуться от него уже невозможно. . . Если в XIX столетии все внимание было обращено в одну сторону — на русскую общественность и государственность, — то лишь в XX веке положено начало пониманию русского зодчества, русской живописи, русской философии, русской музыки и русской поэзии. . . Теперь, когда твердыни косности и партийности начинают шататься под неустанным напором сил и событий, имеющих всемирный смысл, — приходится уделять 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“ и „прозябаньем дольней лозы“» (V, 487—488).

События, имеющие всемирный смысл, — вот что видит Блок в происходящем на его глазах, и с этой высоты он решает теперь вопрос о роли и назначении искусства, о долге и ответственности художника.

Отличительной чертой отношения Блока к искусству всегда было то, что он настойчиво требовал от искусства почвы, основы, на которой оно бы развивалось, требовал содержательности творчества. В тяжелом для себя 1908 году он писал своей жене: «Беспочвенности и усталости я *одинаково* не принимаю к сердцу — им нет места среди нас — *художников*». ⁶ Он понимал эту содержательность творчества в романтическом плане — как выражение больших чувств, крупных характеров, всеобъемлющих страстей. Но все это должно находиться в соответствии с действительностью, естественно вытекать из потребностей исторического времени. Именно поэтому он так пристально следит за развитием реалистического искусства, которое привлекает его именно своей естественностью, непосредственностью. Естественность и непосредственность чувств и художественных образов в сочетании с романтической устремленностью в будущее и дает, по мнению Блока, основание для объединения таких противостоящих и враждебных в старой русской эстетике понятий, как польза и красота, верность искусству и гражданский долг.

Известно, какой остроты достигли в прошлом веке споры по поводу назначения искусства, развернувшиеся

⁶ Блок Александр. Письма к жене, с. 224.

между сторонниками «чистого» и «утилитарного» искусства. Известно также и то, что острота споров была вызвана самими противоречиями общественного развития, теми социальными условиями, которые сложились в России в эпоху подготовки и проведения крестьянской реформы, когда возникла в стране революционная ситуация. Литература оказалась в таких условиях трибуной, с которой проповедовались передовые взгляды, убеждения, идеалы. Произведения искусства становились в прямом смысле слова «учебниками жизни».

В начале XX в. условия исторической жизни России резко изменились. События русско-японской войны и первой революции, день 9 Января, годы реакции — все это свидетельствовало о том, что в истории страны наступает новый период, события приобретают «всемирный смысл». Иными должны стать и требования, предъявляемые к искусству. В этой новой ситуации, по-своему ее истолковывая, Блок и предпринимает попытку отыскать те новые критерии, которые, по его мнению, должны теперь лежать в основе требований, предъявляемых к искусству. В чем *теперь* должна состоять содержательность искусства — вот главный для всей блоковской эстетики вопрос. Продолжая традиции русской демократической эстетики, он резко выступает против «искусства для искусства». Лозунг этот был чужд и неприемлем для него на протяжении всей его жизни. Он пытается понять, определить те *новые* связи, которые должны установиться ныне между искусством и действительной жизнью. Воспринимая мир в его единстве, во взаимосвязанности и взаимной обусловленности всех его элементов, явлений, фактов общественной и природной жизни, Блок и в вопросе о роли искусства движется тем же путем. Стремясь обнаружить, вскрыть связи и взаимные опосредования, он следует убеждению, что если перед нами настоящее искусство, то одно это уже свидетельствует о том, что оно связано с действительной жизнью, с миром, с историей. Подлинный художник не может стоять вне своего времени, «трепет жизни» — хочет он того или не хочет — проникает собой его творения, хотя отражение здесь не обязательно должно быть прямым и непосредственным.

Уже в студенческом сочинении «Поэзия заговоров и заклинаний» (1906), на которое исследователи почему-то не обращают внимания, Блок развивает мысль о том, что, живя в полном согласии с природой, с ее стихийными си-

лами, первобытный человек воспринимал окружающий его мир в виде живого организма и что именно поэтому понятия *пользы* и *красоты* не разделялись в первобытном сознании. Они имели одинаково практическое значение в жизни человека. Союз их, по мнению Блока, определим словами: «Прекрасное — полезно, полезное — прекрасно». «Это и есть тот единственный истинный союз, который запрещает творить кумиры и который распался в сознании интеллигентного большинства...». Примеры такого единения этих двух понятий в повседневной практике простого человека Блок находит в произведениях устного народного творчества. «Народная поэзия, — пишет он далее, — ничему в мире не чужда. Она... не знает качественных разделений прекрасного и безобразного, высокого и низкого. Она как бы все освящает своим прикосновением». Целостное сознание первобытного человека противопоставляется Блоком раздробленному сознанию современного художника, в котором красота и польза («слова» и «дела») противостоят друг другу: «Наша индивидуальная поэзия — только слово, и, не спрашиваясь его советов, мы рядом, но не заодно с нею, делаем пресловутые полезные дела» (V, 51—52). *Слово* должно стать *делом*, т. е. сказанное художником должно быть проникнуто глубоким внутренним содержанием, — вот в чем видит Блок ныне задачу художника.

Он сказал об этом в программной для понимания его эстетической позиции статье «Три вопроса» (1908). Восстанавливая здесь условные этапы развития «нового искусства», Блок говорит о том, что если на первом этапе главным для поэтов был вопрос «как» (т. е. вопрос о художественной форме), а на втором этапе выдвинулся уже вопрос «что» (т. е. вопрос о содержании творчества), то теперь, в эпоху реакции, когда противоречия общественной жизни обострились особенно наглядно, главным становится вопрос «зачем» — вопрос о назначении искусства, о той роли, которую должно играть ныне художественное творчество в жизни. Блок выступает здесь уже как бы от лица всей русской литературы, солидаризируясь с корифеями русской демократической эстетики, с одной стороны, с Горьким и писателями-реалистами своего времени — с другой. Он пишет об этом третьем, главном ныне вопросе, что это «самый соблазнительный, самый опасный, но и самый русский вопрос... Вопрос о *необходимости и полезности художественных произведений*». И решаться

ои должен в широкой нравственной перспективе, как общая и большая проблема художнического долга: «к вечной заботе художника о форме и содержании присоединяется новая забота о долге, о должном и не должном в искусстве» (V, 236—237). Произведение необходимо, когда оно полезно, но при этом оно должно оставаться художественным произведением, т. е. содержать в себе эстетическую красоту, быть прекрасным. Именно в долге, в осознании художником своего высокого предназначения, своей миссии сливаются для Блока понятия красоты и пользы; только сознавая свою ответственность, художник может создать произведения, которые, отвечая требованиям утилитаризма, будут отвечать и эстетическим требованиям.

Вплотную подходит здесь Блок к основным положениям материалистической эстетики. Само понятие долга, убеждение в том, что художественный талант не столько дает право, сколько накладывает обязанности, приводили Блока на позиции материалистического понимания природы искусства. В этой же статье он делает знаменательное признание: «Не только выше для меня „звание человека“, чем звание поэта, но источником доброй половины моих тем служит ненависть к лирике, родной и близкой для меня стихии» (V, 235).⁷

Именно поэтому понятие гражданского долга выступает у Блока как форма не столько общественной, сколько нравственной ответственности. Невольно, а может быть, даже неосознанно Блок вторгается в систему этики, которая складывалась в новое время и в философии (ср., например, этику Канта с ее «категорическим императивом» и «ноуменальной» сферой нравственного долга), и в эстетике (ср., например, Гете с его идеей жизни как долга) и в литературе, особенно русской, где в силу специфических условий общественного развития идея долга, обостренно выраженная, затрагивала не только сферу душевной жизни, но и область реального жизненного поведения (ср., например, нравственные искания

⁷ Здесь вполне можно увидеть отголоски того противопоставления, которое имело место у Некрасова («Поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан») и которое составило в русской литературе эпоху в осмыслении роли и назначения поэта и поэзии. Причем у Блока — то же предпочтение «звания» «гражданина» («человека», по его терминологии) «званию» «поэта», что и у Некрасова.

Пушкина, Некрасова и, особенно, Л. Толстого, современником которого был Блок и к которому он относился с благоговением). Во всех этих случаях, как впоследствии и у Блока, долг выступает не просто как обязанность (гражданская обязанность), но как *нравственная норма жизни*, в искусстве — как естественный и непреложный вывод из признания себя художником. При таком положении дела слияние в произведении искусства «пользы» и «красоты», а в мирозерцании и творчестве художника искусства как такового и жизненного утилитаризма должно стать, согласно Блоку, актом естественным и непредумышленным.

Мы видим, подход Блока к вопросу об искусстве и назначении художественного творчества имел по преимуществу этический характер (как и у Льва Толстого, например), он неизбежно упирался не только в проблему творчества, но и в проблему поведения, которая и выступала у Блока как *проблема долга, обязанности*. Но поскольку этика сопрягалась с нравственностью (т. е. с внутренним осознанием обязательств), сама постановка вопроса о назначении творчества неизбежно приобретала общественный и даже социальный характер.

Может быть, именно здесь, в этом пункте, с наибольшей наглядностью и дала о себе знать особенность Блока как творческой личности — он ведь не был ни теоретиком, ни историком искусства, он был творцом художественных ценностей, и его личный опыт играл тут решающую роль. Он решал для себя все эти проблемы в соотношении с эпохой, в которую он жил, и поэтому они приобретали общественное значение и звучание.

Он резко выступает против писателей, в творческом «поведении» которых этический момент не играет роли, в результате чего «слова остаются словами, жизнь — жизнью; прекрасное — бесполезным, полезное — некрасивым. Художник, чтобы быть художником, убивает в себе человека, человек, чтобы жить, отказывается от искусства», хотя уже становится ясно, «что так больше никто не хочет, что так не должно» (V, 239).

Залогом грядущего слияния категорий пользы и красоты служит, в глазах Блока, фатальная зависимость художника от своего призвания. Художественный талант имеет свои имманентные законы, которые, независимо от того, хочет посетитель таланта или нет, приводят его в со-

прикосновение с действительной жизнью, с миром, с историей. Нет этого соприкосновения — нет и таланта, и тогда ни о каких обязанностях говорить не приходится. Талант требует от художника отдачи себя целиком во власть обязательств, ответственности, поисков, горения. Художник, признавший над собой власть таланта, не принадлежит себе. Он лишь орган, посредством которого высшие силы, управляющие ходом мирового процесса, общаются с людьми. «Талант, — записал Блок в дневнике, — обязанность, а не право» (VII, 108). Художник, снявший с себя обязанность, лишается таланта. Уже после Октябрьской революции, пройдя через грозные испытания и опыт «Двенадцати», потребовавших от него полного напряжения душевных сил, Блок признавался: «Изменить самому себе художник никак не может, даже если бы он этого хотел. Я говорю об этом вовсе не затем, чтобы оправдывать художника, не нуждающегося в оправдании; да и кощунственно было бы так оправдывать художника, ибо сама эта истина нередко заключает в себе источник *личной* трагедии для него» (VI, 89).

Слово «трагедия» Блок употребил не случайно. Как и поэты-романтики, он воспринимал роль художника и возвышенно, и трагически. За свою причастность к искусству художник платит всем, чем он только может заплатить как человек, — покоем, уютом, благополучием, счастьем. Обрекая себя на служение искусству, художник лишается всего этого и не может не лишиться, потому что искусство требует человека всего целиком, потому что оно есть самопожертвование.

Искусство — сила, располагающаяся между художником и окружающей его действительной жизнью. Оно — третье в сумме этих слагаемых, и оно никому не принадлежит. Для чего мне, художнику, нужно делиться чем-то с людьми, спрашивает Блок и отвечает: «Не для того, чтобы рассказать другим что-то занятное о себе, и не для того, чтобы другие услышали что-нибудь с моей точки зрения лирическое обо мне; но во имя третьего, что одинаково не принадлежит ни мне, ни другим; оно, это третье, заставляет меня воспринимать все так, как я воспринимаю, измерять все события жизни с особой точки и повествовать о них так, как только я умею. Это третье — искусство; я же — человек несвободный, ибо я ему служу» (V, 403). Искусство и связывает художника с действительностью, и отделяет его от нее; и делает его

свободным, и налагает жесткие обязательства. В искусстве личность художника не только проявляет, но и формирует себя.

Вместе с тем искусство «организует» действительность, представляя ее не в хаотическом нагромождении фактов и событий, лиц и психологий, а в законченных формах; они-то и оказываются высшим и наиболее наглядным выражением действительной жизни в ее идеальной упорядоченности и организованности.

Именно поэтому для Блока в зрелый период его творчества писатель важен и значителен как создатель системы художественного восприятия, как выразитель совокупности взглядов на окружающий его мир. *Личность* художника всегда была для Блока выше его творчества, она в более значительной степени, нежели художественные произведения, служила выражением времени в его индивидуально-психологическом проявлении. Но выразить себя личность может только в системе — взглядов, переживаний, художественных образов. Именно поэтому творчество всякого подлинного художника, согласно Блоку, представляет собой единую систему, которая объективно является системой его отношений с миром, т. е. системой его личности, в формировании которой имеются свои этапы и закономерности.⁸

Как всегда, Блок объединяет эстетику с этикой, творчество с нравственностью. (Вспомним: красиво только то, что полезно, полезно только то, что красиво). В эпоху, когда на арене литературной жизни легко и скоро возникали новые имена, которые так же легко и скоро исчезали, Блок выдвигает тезис, оказавшийся одним из важнейших в системе его эстетических взглядов, — тезис о том, что художник, чтобы стать подлинным творцом, создателем духовных ценностей, должен пройти определенный путь формирования и как личность. Блок хочет получить какие-то гарантии при оценке творчества того или иного писателя, критика, поэта, актера, живописца. Первой и самой важной для него гарантией является наличие пути (или «чувства пути», как говорит он в статье «Душа писателя»), в процессе которого перед пи-

⁸ Как говорилось выше, выявлению этих закономерностей применительно к собственной биографии и должно было служить трехтомное «Собрание стихотворений» Блока, которое он называет в предисловии «трилогией» и «романом в стихах».

сателем не только открываются все новые грани действительной жизни, но и новые горизонты творческих возможностей, новые стороны того «нравственного фонда», который лежит в основе творчества.

Как и во многих других случаях, Блок употребляет отвлеченные и неконкретные понятия, хотя вкладывает в них вполне конкретное содержание. *Ритм* внутренней жизни писателя есть его *долг*, утверждал Блок в статье «Три вопроса». Долг реализуется в ритме — ритме жизненных поступков, поисков, *ритме судьбы*. Только постоянное ощущение обязательств и ответственности дает художнику возможность сформироваться в соответствии с требованиями времени. В этом и состоит ритм внутренней жизни — в постоянстве чувства долга, что и позволяет «слову» стать «делом», преодолеть противопоставленность «красоты» и «пользы».

Блок мучительно искал решения поставленной Пушкиным проблемы соотношения художественного творчества и общественных потребностей, т. е. в конечном счете проблемы назначения поэта. Это был главный вопрос для всей русской эстетики XIX в., так и оставшийся не решенным до конца. И вот Блоку кажется, что он нашел решение — в категории и понятии *ритма*, который есть *постоянно ощущаемое чувство долга*. «В сознании долга, великой ответственности и связи с народом и обществом, которое произвело его, художник находит силу ритмически идти единственно необходимым путем» (V, 238).

Ритм же, в широком смысле, есть проявление музыкальной стихии — наиболее действенного творческого начала, которому подвержено все сущее: и природа, и человек, и история человечества. Естественно только то, что повторяется с ритмической закономерностью: круговращение в природе, смена времен года и смена суток, смена «человеческих пород» и исторических эпох. Уже в «Поэзии заговоров и заклинаний» Блок пишет о творческой силе ритма, которую хорошо чувствовал первобытный человек и которая наглядно проявляет себя в поэзии заговоров и заклинаний, где слово уже есть дело. Только в ритме происходит творение новых форм жизни и новых форм сознания, в том числе художественного.

Поэтому в этико-эстетической концепции Блока такое большое место занимает идея пути и связанная с нею проблема судьбы, поэтому же он уподобляет писателя

растению, причем многолетнему. И только так, жертвуя всем — жизнью, судьбой, благополучием, счастьем, художник получает возможность стать выразителем времени, его неблагополучия и его катастрофичности, проникнуться этим неблагополучием и тем самым объективно принять участие в борьбе за утверждение таких форм жизненного устройства (идеальных в своей основе), которые помогли бы человеку выявить действенное, активное отношение к окружающему.

ПЕРЕД РЕВОЛЮЦИЕЙ.

«ШАГИ КОМАНДОРА» И «КАРМЕН»

1

Как было показано в предыдущих разделах, в предреволюционные годы напряжение душевной жизни Блока достигает своего предела. Он в эти годы — самый большой поэт России, чуткий, но бескомпромиссный критик, выступающий во всеоружии своего этического максимализма. Он примирился с неблагополучием, воцарившимся в семье, он по-прежнему тоскует без «милой», как он называет Любовь Дмитриевну, но понимает, что ничего уже изменить нельзя.

Сознанием неблагополучия насквозь проникнуты и его стихи. Но где-то рядом уже зреет понимание того, что скоро все вокруг должно измениться. Ощущение надвинувшихся перемен живет и дает о себе знать в творчестве Блока предреволюционных лет зримо и вполне реально. Не преувеличением будет сказать, что это было главное, доминирующее ощущение. Образы движения, ветра выдвигаются на первый план, занимая теперь господствующее положение и достигая невиданной ранее эмоциональной напряженности и силы. Сама история вторгается в поэтический мир Блока. Образ ветра и раньше присутствовал в его сознании и лирике, но не в такой степени обобщения. Вспомним цикл «Осенняя любовь» (1907): «Под ветром холодные плечи твои обнимать так отрадно...». Или — цикл «Вольные мысли» (1907), в котором ветер выступает олицетворением полноты и насыщенности жизни в ее противопоставленности социальной и бытовой косности и фальши:

Хочу

Всегда смотреть в глаза людские,
И пить вино, и женщин целовать,

И песни петь! И слушать в мире ветер!

Затем на некоторое время образ ветра как бы покидает Блока, вытесняясь другими образами движения. В 1910-е годы он возвращается к Блоку, но уже как воплощение и олицетворение истории во всей ее неустойчивости и беспощадности.

В стихотворении «Дикий ветер...» (1916) читаем:

Час заутрени пасхальной,
Звон далекий, звон печальный,
Глухота и чернота.
Только ветер, гость нахальный,
Потрясает ворота.

Как не бросить все на свете,
Не отчаяться во всем,
Если в гости ходит ветер,
Только дикий черный ветер,
Сотрясающий мой дом?

Сверхличное ощущение передается здесь вначале при помощи образов земных, обыденных (пасхальная заутрени, колокольный звон). Но затем они попадают в такой лирический контекст, в котором утрачивают свою повседневность, включаясь в иной эмоциональный план стихотворения, за которым в свою очередь вырисовываются контуры нового и небывалого поэтического мироощущения. Внутренняя тревожность и настороженность, сопровождавшая Блока на всем протяжении жизненного пути, проявляет себя здесь в полной мере. Вовсе не о ветре идет речь в стихотворении «Дикий ветер», здесь говорится о жизни и истории, о тревожном и неуспокоенном мире, хотя и ветер тоже, сам по себе, как природное явление, сохраняет свое непосредственное реальное значение. Ближе знавший Блока как раз в эти годы В. А. Зоргенфрей подчеркивает в своих воспоминаниях: «...необъяснимо волнующее и, при видимом спокойствии, страстное, .. всегда было во взоре и голосе Александра Александровича...». И там же: «В изгибе крупных пальцев, крепко сжимающих папиросу, затаенная, сдержанная страсть».¹

Но и ветру надо уметь противостоять, чтобы не затеряться в мировом «водовороте истории», сохранить себя как личность, т. е. как человека, умеющего смотреть дальше своего времени. Сделать это трудно: «...сам

¹ Записки мечтателей, 1922, № 6, с. 123, 131.

знаю, как трудно ходить, чтобы ветер не унес и чтобы болото не затянуло», — писал Блок С. Есенину в 1915 г. (VIII, 445). Ветер и болото — две опасности, подстерегающие человека. Но с ветром можно слиться, это стихия обновляющая и освежающая, в болоте же можно только погрязнуть, это стихия мертвящая, неподвижная.

Тот же Зоргенфрей рассказывает о том, что послужило Блоку непосредственным толчком к созданию одного из самых емких по смыслу, но самых зашифрованных его стихотворений — «Шаги Командора», программного для Блока 1910-х годов, в котором традиционная средневековая легенда переведена (при внешнем сохранении сюжетных очертаний) в совершенно иной, современный и злободневный, но и чисто блоковский по содержанию символика план. Стихотворение написано в 1910 г. и переделано в 1912 г. «Посидев в кафе, — пишет Зоргенфрей, — ходили мы вместе по Петроградской стороне и, случилось, до поздней ночи. Запомнился мне теплый летний вечер, длинная аллея Петровского острова, бесшумно пронесшийся мотор. „Вот из такого, промелькнувшего когда-то мотора, вышли «Шаги Командора», — сказал Александр Александрович... И прибавил, помолчав: — Только слово мотор нехорошо — так ведь говорить неправильно“».²

Автомобиль и легенда о Дон-Жуане — вещи, казалось бы, несовместимые. Но Дон-Жуан в стихотворении Блока не герой средневековой легенды. Это лишь маска, условное обличье, за которым скрыт лирический герой Блока — его современник, человек его эпохи, в широком смысле — он сам. Дон-Жуан Блока — «изменник блаженства», «страх познавший Дон-Жуан». Его «столкновение» со статуей Командора интерпретируется как столкновение «героя» с возмездием, с историей, с роком. Отсюда и автомобиль («мотор», сказал Блок, хотя ему и не нравилось это слово) — реальная примета времени, знак того, что «сюжет» стихотворения есть не более, чем условность. Тем более что «мотор» идет в одном семантическом ряду (и даже рифмуется) с «Командором» и в сопровождении одного эпитета — «тихий»:

Пролетает, брызнув в ночь огнями,
Черный, тихий, как сова, мотор.
Тихими, тяжелыми шагами
В дом вступает Командор...

² Там же, с. 139.

«Тихие» и «тяжелые» шаги — само это сочетание хорошо передает восприятие Блоком истории, хода времени. Сохраняя заимствованную из «Каменного гостя» Пушкина идею неосторожности Дон-Жуана, легкомысленно вызвавшего к жизни погубившую его силу, Блок переводит тему в гораздо более широкой (но и более условный) план исторической несостоятельности своего героя:

Настежь дверь. Из непомерной стужи,
Словно хриплый бой ночных часов —
Бой часов: «Ты звал меня на ужин.
Я пришел. А ты готов?..»

И стужа, и бой часов — блоковские символы, знаки эпохи и времени. Герой Блока оказался один на один с эпохой и временем, он не знает, что ему делать со своей «постылой свободой», он расплывается теперь уже не за измену в любви и не за легкомыслие, а за *измену времени*. Вопрос Командора — страшный, роковой вопрос. «Я пришел. А ты готов?..» — это и есть поединок со временем, которому изменили. И даже не поединок, а казнь, только казнь моральная, т. е. глубокое нравственное осуждение недостойного поведения.

На вопрос жестокий нет ответа,
Нет ответа — тишина.
В пышной спальне страшно в час рассвета,
Слуги спят, и ночь бледна.

Здесь уже ничего нет ни от легенды, ни от Пушкина, ни от «подлинного» Дон-Жуана. Здесь только Блок с его обостренным и специфическим чувством эпохи.

Соответствующим образом трансформируется и образ Донны Анны. У Блока она «Дева Света», что сразу же вызывает в памяти образы Владимира Соловьева — «Дева Радужных ворот», «Дева Судьбы», «Лучезарная». Очевидно, что в «Шагах Командора» Донна Анна — один из вариантов образа вечной женственности и образа Прекрасной Дамы самого Блока, хранительницы истины и веры, т. е., как и у Владимира Соловьева, воплощение добра и красоты. Но в «Шагах Командора» этот традиционный образ уже наполнился новым содержанием, которое также приведено в соответствие с восприятием исторического времени. Герой, вступивший в поединок с эпохой, тщетно взывает;

Дева Света! Где ты, донна Анна!³
Анна! Анна! — Тишина.

Донна Анна «спит, скрестив на сердце руки» — ее нет в живых, она уже не может прийти на помощь. Все в мире изменилось, прежние символы, казавшиеся жизненными и спасительными, утратили свое значение, померкли. Донна Анна «спит в могиле» и «видит неземные сны». «Спать» — значит не видеть и не воспринимать того, что происходит вокруг.³ Похоронив прошлое, герой Блока остается наедине с временем и историей. Шаги Командора и есть *шаги истории*, но некому помочь.

И в этом смысле «Шаги Командора» вполне допустимо рассматривать с точки зрения общей эволюции в творчестве Блока образа Прекрасной Дамы. Стихотворение Блока представляет собой важнейший этап на пути многочисленных перевоплощений этого центрального для его ранней лирики образа. Дева Света, как и Прекрасная Дамы, — обладательница высшего знания, абсолютной истины (недаром же она именно *Дева Света*), но она выключена из жизни и истории, она спит «в могиле» и видит «неземные сны». Но, поставленный в центр лирической композиции, образ Девы Света этим не исчерпывается. Его содержательная структура сложнее, она продлена во времени и соприкасается не только с прошлым, но и с будущим. «Шаги Командора» — стихотворение трагическое, но не безысходное.

Деве Света суждено встать из могилы. Блок последовательно развивает свою концепцию дальше, организуя идею и стремясь придать ей законченное выражение. Круг должен замкнуться, герой — трагический и бессильный, «страх познавший» Дон-Жуан — должен покинуть жизнь, что, по Блоку, будет символизировать уход в прошлое целого поколения, и вот тогда произой-

³ Сопоставим строки стихотворения со словами приводившегося выше письма к Л. Д. Блок, в котором поэт, тоскуя от разлуки, говорит, что душа его «непоправимо устает и стареет от стужи, от неизвестности, от сна близких». И в других письмах к жене Блок говорит о том же — что она еще спит, еще не проснулась к новой жизни. И наконец, в 1920 г. в статье о Владимире Соловьеве Блок, говоря об эпохе начала века, использует ту же метафору: «Люди дьявольски беспомощно спали, как многие спят и сегодня; а новый мир... неудержимо плыл из нас...» (VI, 158).

дет пробуждение Девы Света, очевидно, уже в новом, еще раз изменившемся, символическом значении. Заключительная строфа стихотворения гласит:

Только в грозном утреннем тумане
Бьют часы в последний раз:
Донна Анна в смертный час твой встанет.
Анна встанет в смертный час.

В таком контексте нам становятся понятными слова стихотворения о «блаженной, незнакомой, дальней» стране, из которой доносится «пенье петуха». Петух в легенде о Дон-Жуане выглядит так же необычно, как и мотор. Но необычность будет понята нами, если мы увидим в стихотворении его символический и «злободневный» смысл, увидим чисто блоковскую концепцию эпохи и человеческой личности, переводящую весь рассказ в совершенно иной план, чем того требует легенда о легкомысленном соблазнителе. Петух — традиционный провозвестник рассвета, наступления нового дня; «блаженная, незнакомая» страна — будущее, из которого и доносится «пенье петуха». Блок воспринимал мир в звуках и образах, имеющих по преимуществу зрительный характер. Он смотрел и слушал. На сочетании звуков и зрительных образов построена и «Незнакомка», и «Девушка пела в церковном хоре...», и «На поле Куликовом», и многие другие. *Звук и зрительный образ* — главное, из чего «сделаны» стихи Блока. Он или прислушивается к звукам, или сам их воспроизводит, или констатирует их наличие в мире. Они могут завораживать, а могут настораживать или даже отталкивать. В стихах Блока много «голосов», картина мира как бы озвучивается, причем часто именно благодаря звукам тот или иной образ переводится в индизказательный и расширительный план. Поэтому и в «Шагах Командора» пенье петуха — *звук* (своего рода сигнал), которого не слышит герой, противопоставивший себя историческому «року». Блок вопрошает, и вопрос его знаменателен, ибо следует сразу же за строкой о пенье петуха:

Что изменнику блажества звуки?
Миги жизни сочтены.

Отвернувшийся от будущего, изменивший ему, герой лишается слуха, он не придает значения звукам, пове-

ствующим о его приближении. Ведь в том, что пеньё петуха определяется Блоком как звук, имеется своя художественная нарочитость, вызванная тем, что звук для него — всегда символ, знак, высшее предопределение.

И затем, после обращения к Деве Света — «... сладко ль спать в могиле? Сладко ль видеть неземные сны?» — Блок, уже как бы от себя, воздвигая невидимую, но ощутимую стену между героем стихотворения и самим собой, восклицает:

Жизнь пуста, безумна и бездонна!
Выходи на битву, старый рок!
И в ответ — победно и влюбленно —
В снежной мгле поет рожок...

Так раскрывается сложная символика стихотворения, в котором Блок и его герой то меняются местами, то сливаются в один образ; Блок и выше своего героя, потому что «знает» больше, чем «знает» он, и слит с ним в один образ — образ человека, утратившего связи с временем, эпохой и заплатившего за это утратой «блаженства», т. е. будущего. Построенное как будто на воспроизведении средневековой легенды об искателе любовных приключений, осужденном на вечное неудовлетворение, стихотворение «Шаги Командора» оказывается на деле «рассказом» о человеке двадцатого столетия.

«Шаги Командора» как в фокусе объединяют в себе и многие мотивы творчества, которыми жил Блок в зрелые годы, и его представления о человеческой личности. Блок избегал открыто идейных (или идеологических) построений в стихах, как лирический поэт он прибегал к помощи иных средств выражения. Им была создана своя, особая философия личности. В центре блоковских размышлений лежит достаточно сложная система представлений о том, в каком направлении формируется человек в переходную эпоху вообще и в его время в частности, что он испытывает, попадая под воздействие мощных сверхличных исторических сил.

И очень важно, что в художественной системе Блока вопросы преобладают над ответами, восклицания — над спокойными размышлениями. Блок как будто все время ведёт разговор с окружающим миром, о чем-то спрашивает, допытывается, пытается что-то понять, услышать, уяснить. Внутренний, лирический мир поэта и большой

мир жизни никогда не сливаются у Блока, они существуют в сложном взаимодействии, в диалоге, из которого и рождается лирический образ героя блоковских стихов, рождается система представлений о человеке. В поэме «Возмездие» Блок спрашивает:

Что ж человек? — За ревом стали,
В огне, в пороховом дыму,
Какие огненные дали
Открылись взору твоему?

Тот же вопрос — в стихотворении «Рожденные в года глухие...»:

Испепеляющие годы!
Безумья ль в вас, надежды ль весть?

В «Шагах Командора»:

Дева Света! Где ты, допна Анна?

В стихотворении «Коршун»:

Доколе матери тужить?
Доколе коршуну кружить?

В стихотворении «Мой бедный, мой далекий друг!»:

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

Последнее стихотворение особенно важно для понимания блоковской философии личности. Личное счастье невозможно в эпоху всеобщих потрясений и катаклизмов, оно оказывается несбыточной мечтой, которая тускнеет на фоне общего, выдвинувшегося ныне вперед и заслонившего все остальное. «Порываний нам довольно» — вот что утверждает поэт своим вопросом.

В таком контексте программное значение приобретает стихотворение «И вновь — порывы юных лет...», написанное в том же 1912 г., когда были окончательно отделаны «Шаги Командора». Здесь, как и во всех важных случаях у Блока, два, условно говоря, смысловых центра — личное и сверхличное, частное и общее. Они и сопоставлены, и противопоставлены. Блок оперирует простыми, однозначными понятиями (счастье, несбыточные мечты, творческий восторг и т. д.), говорит здесь о лич-

ности и ее положении в мире, об отношении к этому миру, о ее возможностях, о назначении человека и поэта. Личный опыт, опыт судьбы, уже достаточно определившейся к этому времени, играет в этом важном стихотворении чрезвычайно большую роль. Блок, собственно, и пишет о себе, но он уже достиг такой высоты лирического обобщения, что за словами стихотворения видна не единичная только судьба, а судьба целого поколения, возвращенного предреволюционной эпохой. Вот первая часть:

И вновь — порывы юных лет,
И взрывы сил, и крайность мнений...
Но счастья не было — и нет.
Хоть в этом больше нет сомнений!

Пройди опасные года.
Тебя подстерегают всюду.
Но если выйдешь цел — тогда
Ты, наконец, поверишь чуду,

И, наконец, увидишь ты,
Что счастья и не надо было,
Что сей несбыточной мечты
И на полжизни не хватило...

И затем в следующей строфе Блок непосредственно выходит к иной теме, выводящей его за сферу личных переживаний. Причем это сверхличное, овладевающее сознанием «героя», оказывается настолько могучим и всеобъемлющим, что в нем тонет все прежнее. Перед взором поэта открылся большой мир, мир творчества (сопряженный, как всегда у Блока, с миром реальной действительности), и вот он-то становится главным в сознании и жизни поэта, хотя последний и понимает, что «заплатить» за открытие пришлось дорогой ценой:

Что через край перелилась
Восторга творческого чаша,
И всё уж не мое, а наше,
И с миром утвердилась связь, —

И только с нежною улыбкой
Порою будешь вспоминать
О детской той мечте, о зыбкой,
Что счастьем привыкли звать!

Творчество оказывается связующим звеном между поэтом и миром действительной жизни. Но к нему поэт

приходит только через утрату того, «что счастием при-
выкли звать», через отказ от «несбыточной мечты». Одно
зависит от другого, жизненный опыт, сколь бы пе-
чальным он ни был, невольно приводит к новым откры-
тиям.

Приведенное стихотворение — редкое у Блока по от-
сутствию трагической ноты. Оно написано летом 1912 г.,
когда поэт находился в тяжелом нравственном состоянии
(о чем свидетельствуют дневниковые записи), которое
он и преодолевал творчеством. Оно одновременно и вы-
водило его за пределы личных неурядиц, бытового не-
устройства, и давало возможность наладить связи
с большим миром. Эмпирическое восприятие жизни вы-
тесняется в сознании Блока восприятием историческим.
«И всё уж не мое, а наше» — утверждает поэт, и в этой
строке отчетливо проглядывает и новая эпоха, и новый
Блок. В возрастающем ощущении своей связи с большим
миром Блок находит выход из кризиса, из тупика, из той
личной безысходности, которая тяготила его в течение не-
скольких предшествующих лет.

В 1910-е годы Блок создает бóльшую часть стихотво-
рений, составивших два новых цикла — «Возмездие» и
«Ямбы». Оба они прочно связаны с поэмой «Возмездие»:
здесь одни и те же идеи, один круг размышлений. В цик-
лах собраны необычные для Блока, совершенно новые
для его творческой манеры стихи, в которых преобладает
мужественный взгляд на окружающее. Это гражданские
стихи, но это уже новая гражданственность по сравнению
с той, которую мы знаем по стихам Некрасова. Она на-
сквозь пропитана у Блока личным ощущением истори-
ческого времени, истории, подводившей страну вплотную
к «неслышанным переменам» и «невиданным мятежам».

Прошлое, с его надеждами и «несбыточными меч-
тами», с его отчаяньем и сознанием обреченности стано-
вится именно прошлым. Блок отыскивает следы муже-
ственности везде, где только можно; он считает именно
эту черту наиболее характерной для мирозерцания лю-
дей эпохи 1910-х годов. Блок тонко и чутко уловил
оживление общественной атмосферы, но воспроизвел его
в привычных формах лирического иносказания. Он вы-
ступает уже не только как поэт, но и как историк, как
выразитель общих закономерностей, непосредственно
воздействующих на становление человеческой лич-
ности.

В предисловии к поэме «Возмездие» Блок точно обозначает годы, ставшие рубежом: 1910—1911. Они, пишет он, были исполнены «глубокого внутреннего мужественного напряжения и трепета». «Я помню, — продолжает Блок, — ночные разговоры, из которых впервые выростало сознание нераздельности и неслиянности искусства, жизни и политики. . .

Именно мужественное веянье преобладало Ясно стал слышен северный жесткий голос Стриндберга, которому остался всего год жизни. Уже был ощутим запах гари, железа и крови» (III, 296).

Блок не случайно настаивает на мысли о «мужественном веянье», которое преобладало в жизни: для него это показатель эпохального значения. Вспомним, что о том же самом писал он Белому в письме от 6 июня 1911 г., где излагал идею своей «лирической трилогии», последний этап которой он обозначил как «рождение человека „общественного“, художника, мужественно глядящего в лицо миру», причем, подчеркнул он, право это покупается «ценою утраты части души». Образуется единая система размышлений, которая реализуется и в стихах, и в письмах, и в дневниковых записях. И «вочеловеченье», и «утрата части души» для Блока — единые этапы формирования личности. Он не отделяет одно от другого, он сравнивает, сопоставляет, выводит одно из другого. Художник покупает право мужественно смотреть «в лицо миру» ценою личной судьбы, отказа от счастья, от «уюта», от «покоя», от себя самого. Как бы комментируя стихи циклов «Возмездие» и «Ямбы», Блок пишет Белому 12 марта 1911 г.: «Уже „меня“ (того ненужного, докучного, вечно самому себе нравящегося или не нравящегося «меня») — мало осталось, почти нет; часто — вовсе нет; чаще и чаще. Но за плечами — все „мое“ и все „не мое“, равно великое: „священная любовь“, и 9-е января, и Цусима — и над всем единый большой, строгий, *милый, святой* крест. Настоящее — страшно важно, будущее — так огромно, что замирает сердце, — и *один*; бодрый, здоровый, *не „конченный“*, отдохнувший. Так долго длилось „вочеловеченье“» (VIII, 335).

Завершился длительный и тяжелый процесс, наступил новый период. В ноябре 1910 г. Блоку исполнилось 30 лет. Это не много для человека, но это много для художника, живущего напряженной и крайне интенсивной духовной жизнью. За плечами у Блока — более десяти

лет творчества, пристального и тревожного взгляды в окружающее и в самого себя. И вот теперь, на рубеже зрелой жизни, находясь в расцвете творческих сил, он подводит итоги, соотнося прошлое с настоящим и будущим. Человек должен пройти через страдания и самоотречение, чтобы выйти к самому себе, — эта идея Достоевского становится близкой и дорогой Блоку. Здесь и сказана, может быть, с наибольшей силой зависимость Блока от Достоевского и его нравственно-философской концепции личности. Пережитая любовная страсть так же важна для Блока и значительна, как 9 Января и русско-японская война. Это единые этапы — этапы «вочеловеченья», *этапы крестного пути*. В стихотворном цикле «Ямбы» идея пути, переплетаясь с идеей судьбы, получает такой вид:

Земное сердце стынет вновь,
Но стужу я встречаю грудью.
Храню я к людям на безлюдьи
Неразделенную любовь.

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

Блок отвечает здесь Пушкину, утверждающему, что «на свете счастья нет, но есть покой и воля». Мечты о покое и воле (вольном покое!) занимают в нравственной концепции Пушкина свое большое место. Отвечая Пушкину («Уюта — нет. Покоя — нет»), Блок излагает свою позицию, в которой отрицание возможности покоя следует параллельно отрицанию возможности счастья. В системе размышлений Блока эти понятия близки, в отличие от Пушкина, у которого они противопоставлены. Раз нет счастья, значит нет ни покоя, ни уюта, есть одно только движение времени, история, в стремительном своем порыве захватившая человека целиком в свою орбиту.

В приведенном стихотворении Блока выверено каждое слово. Причем из числа слов знаменательных здесь явно преобладают глаголы — действия или движения (стынет, встречаю, храню, зовут, забудь, вернись, сгинуть). Именно они несут на себе семантическую и лирическую нагрузку стихотворения. Преобладание глагольных форм, их особое положение, их смысловая значимость — характерная черта всей зрелой лирики Блока. В раннем его твор-

честве глагольные формы такой роли не играли, на что уже обратили внимание исследователи русского стиха. Там семантический строй стихотворения определяли по преимуществу номинативные слова — «вещи» назывались, но движение и действие носили еще скрытый, за- таенный характер; как формы существования, формы жизни они лишь предчувствовались, но полностью не проявлялись. Ныне, в зрелый период, категории движения и действия, занимая центральное место в художественном мышлении Блока, получают и соответствующую форму внешнего выражения, реализуя себя в глагольных формах.

Перемещение центра тяжести отчетливо ощущается уже в сборнике «Ночные часы», в котором картина мира имеет движущийся, стремительно изменяющийся характер. Различные временные отрезки (прошлое, настоящее, будущее) не имеют непроходимых перегородок, одно вливается в другое, подготавливая третье. Так, цикл «На поле Куликовом» воспринимается нами и как лирическая поэма о русской истории, и как выражение внутреннего мира человека XX века, ощутившего себя в круговращении своего времени:

И нет конца! Мелькают версты, кручи...
Останови!
Идут, идут испуганные тучи,
Закат в крови!

И далее:

... Из сердца кровь струится!
Плачь, сердце, плачь...
Покоя нет! Степная кобылица
Несется вскачь!

Мелькают, идут, струится, несется — вот главные слова, на которых держится произведение. В 1910-е годы, когда идея пути, переплетаясь с идеей судьбы и дополняясь ею, уже прочно овладела сознанием Блока, приобретая значение решающего фактора в самом процессе становления и формирования личности, глагольные формы окончательно выдвинулись вперед. В стихотворении «Дикий ветер...» его главный «герой» ветер «стекла гнет», «ставни с петель буйно рвет», «потрясает ворота», «в гости ходит». В «Шагах Командора» — «слуги спят», «поет рожок», «пролетает... мотор», «в дом вступает Ко-

мандор», «бьют часы». В стихотворении «И вновь — порывы юных лет...» — «пройди... года», «тебя подстерегают всюду», «выйдешь цел», «поверишь чуду», «увидишь ты», «через край перелилась», «утвердилась связь», «будешь вспоминать». В другом стихотворении 1914 г. — «Он занесен — сей жезл железный...» — глагольные формы движения уже прямо и непосредственно обозначают движение истории, нагнетание рока (выделяем курсивом):

Он занесен — сей жезл железный —
Над нашей головой. И мы
Летим, летим над грозной бездной
Среди сгущающейся тьмы.

Но чем полет неукротимей,
Чем ближе веянье конца,
Тем лучезарнее, тем зримей
Сиянье божьего лица.

И сквозь круженье вихревое,
Сынам отчаянья сквозя,
Ведет, уводит в голубое
Едва приметная стезя.⁴

«Жезл железный» — одновременно и образ Апокалипсиса, где он символ власти и наказания вероотступников, и, в более злободневной форме, символ только что разразившейся войны, которая сразу же вызвала у Блока обостренное внимание: он увидел здесь начало конца того исторического периода, порождением которого явился он сам и выражением которого стала его лирика. Отсюда и образ «грозной бездны», готовой поглотить сущее. Отсюда же и «стезя», уводящая «в голубое», как мысль о конечном торжестве добрых начал жизни.

2

И вот в этот момент, когда Блок целиком сформировался и как человеческая, и как поэтическая личность, когда он вступил в пору подведения итогов и уже подвел их, когда акт «вочеловеченья» совершился, — произошла встреча, которая оставила глубочайший след и в духовной организации, и в творчестве Блока. Она никак не

⁴ Стихотворение приводится в первой (журнальной) редакции.

повлияла на течение его судьбы, она не привела к появлению в его творчестве никаких особенно новых мотивов, но она по-своему осветила его фигуру, позволив выявить те черты личности, которые проступали ранее не с такой наглядной очевидностью. И, что самое главное, — она заставила его пересмотреть некоторые из его прежних выводов относительно соотношения поэзии и жизни, творчества и действительности.

Мы имеем в виду встречу Блока с артисткой театра Музыкальной драмы Любовью Александровной Андреевой-Дельмас, женой оперного певца П. З. Андреева и известной исполнительницей роли Кармен в опере Бизе. Увлечение Блока Любовью Александровной Дельмас было продолжительным, сильным и захватывающим. Как следствие — в творческом плане — явился известный стихотворный цикл «Кармен», созданный в марте 1914 г. и посвященный Блоком его вдохновительнице. За период с 4 по 31 марта им написано десять стихотворений цикла и впоследствии еще примерно столько же, вызванных тем же чувством. Связь Блока с Дельмас длилась с 1914 по 1916 г. Отношения сохранялись и далее, но уже прежней близости после 1916 г. и возвращения Блока из армии не было.

Впервые Блок увидел Дельмас на сцене в роли Кармен в октябре 1913 г.⁵ Круг интересов его, поэтических тем и образов сложился к этому времени достаточно прочно. Определилась и символика его творчества, которая приобрела устойчивый характер. На таком фоне бросается в глаза одна черта, присущая большинству стихотворений, посвященных Дельмас, — в них не подводятся никакие итоги, в них нет ни темы пути, ни идеи судьбы (в привычном для Блока смысле), в них не делается никаких широких выводов относительно роли личности или судьбы художника в «страшном мире». Блок целиком захвачен стихийно возникшим чувством. Дельмас в его восприятии — олицетворение «кометы», которой чужды размеренные орбиты созвездий и светил. Стихийная страсть находит оправдание в себе самой, ей Блок отдается, о ней пишет.

⁵ История отношений Блока с Дельмас обстоятельно проанализирована Анат. Гореловым в его книге «Гроза над соловьиным садом. Александр Блок». Изд. 2-е. Л., 1973 (см. разделы «Кармен» и «Александр Блок и его Кармен»).

Поэтому цикл «Кармен» по своей лирической концепции — поэтический анахронизм в творчестве Блока, имеющий непосредственные аналогии в творчестве предшествующих лет (например, «Снежная маска»), но стоящий особняком среди произведений 1910-х годов. Ощущение любовной страсти как стихийной силы, выводящей человека за пределы «земных» забот, но в существе своем гибельной, роковой, было выявлено Блоком ранее. Любовь — сладостное проклятие, она вызывает неведомые человеку силы, в которых, однако, таится «роковая о гибели весть», — об этом Блок уже писал.

Правда, тут имеется своя эволюция, о которой следует сказать особо. В первом же письме к Дельмас (февраль, 1914 г.) Блок пишет: «Я — не мальчик, я знаю эту адскую музыку влюбленности, от которой стон стоит во всем существе и которой нет никакого исхода» (VIII, 433). Тот же мотив некогда испытанного, рокового чувства звучит и в следующих письмах: «Я — не мальчик, я много любил и много влюблялся. Не знаю, какой заколдованный цветок Вы бросили мне, не Вы бросили, но я поймал...

Я совершенно не знаю, что мне делать теперь, так же, как не знаю, что делать с тем, что во мне, помимо моей воли, растут давно забытые мной чувства».⁶

«Давно забытые мной чувства» — вот что тут главное. Дельмас возвращает Блока к его прошлому, дает ему возможность испытать то, что некогда было испытано, о чем он сохранил воспоминание как о миге блаженства. В период человеческой и поэтической зрелости поэт возвращается назад, к юности, он рождается заново, и этот акт нового рождения становится для него актом возрождения. Перед ним мелькнуло не новое, перед ним мелькнуло старое. И именно этим Дельмас и вызвавшие ею чувства были дороги и нужны Блоку.

Но далее дело усложняется, и вот здесь, в усложнении темы, намечается известная эволюция отношения Блока к любовной страсти. Перед Блоком как будто стала вырисовываться — *впервые в его любовной лирике* — проблема исхода, условно говоря, проблема «результата», который содержался бы в любовной страсти помимо нее самой. Возрождения как простого воспроизведения Блоку уже недостаточно. Он мучительно пы-

⁶ Звезда, 1970, № 11, с. 190.

тается понять, что нового теперь может принести ему столь же стихийно, как и ранее, возникшее чувство. Объективно это были поиски опоры — не в себе самом, не в любовной страсти самой по себе, а вовне, может быть — в будущем. Пытаясь разобраться в себе и в своих чувствах, он как будто приходит к мысли о жизнеутверждающем характере нынешнего любовного увлечения, о том, что в стихийной страсти может таиться не только гибель, но и возрождение. Этот поворот, который Блок пытается отыскать в развивающихся отношениях, и стал тем новым в истории его любви к Дельмас, что связывает посвященные ей стихи уже не с любовной лирикой предшествующих лет, а с кругом размышлений и чувств Блока 1910-х годов. В очень важном письме к Л. А. Дельмас от 20 июня 1914 г. Блок прямо пишет о «новой музыке», растущей в его душе, и поясняет это следующим образом: «Из бури музыки — тишина, — нет — не тишина; старинная женственность, — да, и она, но за ней — еще: какая-то глубина верности, лежащая в Вас; опять не знаю, то ли слово: „верность“? — Земля, природа, чистота, ЖИЗНЬ, ПРАВДИВОЕ лицо жизни, какое-то мне незнакомое; все это, все-таки, не определяет. ВОЗМОЖНОСТЬ СЧАСТЬЯ, что ли? Словом, что-то забытое людьми, и не мной одним, но всеми христианами, которые превыше всего ставят крестную муку; такое что-то простое, чего нельзя объяснить и разложить. Вот Ваша сила — в этой простоте».⁷

Новый и необычный для Блока стиль разговора, новый и необычный словарь. Он мучительно хочет найти в любви к Дельмас какую-то опору, но он идет ощупью в этой новой для себя ситуации, путается, повторяется. «Старинная женственность» и «простота», не «крестная мука» христианства, а что-то иное — земля, природа, чистота, жизнь, верность, *возможность счастья* — вот с чем теперь Блок пытается связать стихийно возникшую страсть, вот в чем он хочет найти исход. Любовное чувство остается для него прибежищем, но теперь совсем иного рода. В цитированном выше стихотворении «И вновь — порывы юных лет...» Блок прямо утверждал, «что счастья и не надо было», ибо «сей несбыточной мечты и на полжизни не хватило». В цикле «Кармен» — иная нота:

⁷ Там же, с. 197.

И слезы счастья душат грудь
Перед явленьем Карменситы.

Затем мотив возможного счастья звучит вновь:

Ты — как отзвук забытого гимна
В моей черной и дикой судьбе.

Он перерастает в мотив грезы, сказки, в мотив блаженства:

И проходишь ты в думах и грезах,
Как царица блаженных времен,
С головой, утопающей в розах,
Погруженная в сказочный сон.

Показательно: цикл стихотворений, созданный в марте, весь пронизан солнцем, светом, золотом («золото кудрей» исполнительницы роли Кармен слилось тут с южной, знойной обстановкой оперного действия). Это тоже не совсем обычно для Блока: «Снежная маска», с которой Блок сопоставлял цикл «Кармен» и которая также создавалась в зимнее время, вся наполнена зимой, вьюгой, метелями, снежной россыпью. В «Кармен» Блок уже хочет вырваться из привычного круга ассоциаций, изменить полностью «реквизит» любовного романа, сделать его светлым и жизнеутверждающим.

Однако, несмотря на все усилия, прежние мотивы творчества и прежние ассоциации дали о себе знать и в этом цикле с возможной силой. Образ «черной и дикой судьбы» продолжал тяготеть над Блоком, и он-то вызвал к жизни в светлых, солнечных стихах мотивы гибели и неизбежности рокового исхода. В конце концов именно они стали преобладающими. Ведь не случайно возникает здесь образ демона как провозвестника обреченности; правда, это «демон утра», а не ночи, он — «дымно-светел». Удивительная по красочности деталь (дымно-светлый демон, «золотокудрый и счастливый», — *счастливый демон!*), хотя сущность образа, его семантика остается прежней:

Но как ночью тьмой сквозит лазурь,
Так этот лик сквозит порой ужасным,
И золото кудрей — червошно-красным,
И голос — рокотом забытых бурь.

А голос поет: *«Ценою жизни ты мне заплатишь за любовь!»*. Блок выделяет слова курсивом, как бы наме-

кая на их особое значение. Он очень по-своему переосмысливает оперу Бизе, привнося в ее содержание ноты, которых там нет, но тем самым проясняя свою концепцию. В светлые тона начальных стихов цикла врываются трагические ноты. Причем они не всегда даже связаны с главной темой цикла — темой любовной страсти. В стихотворении «Сердитый взор бесцветных глаз...» передано ощущение страсти, возникшее при первом созерцании Дельмас в роли Кармен. Чувственное восприятие образа достигает здесь как будто своего предела, но вместе с тем образ Кармен отлагается в сознании поэта «как память об иной отчизне», что сразу переводит любовное стихотворение в сверхчувственный, «надмирный» план. Противопоставляются как бы две действительности — реальная, эмпирическая, и сверхреальная, внеземная. Любовная страсть выводит поэта за пределы бытовой эмпирики. Этот же момент усиливается и финалом стихотворения, в котором уже ничего нет о любви и страсти, а есть лишь мрачное предчувствие, которое реализуется в крайне субъективно истолкованных словах оперной партитуры:

*А там: Уйдем, уйдем от жизни,
Уйдем от этой грустной жизни!
Кричит погибший человек...*

Не «поет», а именно «кричит», хотя речь идет об оперном действии.

Возникает явное противоречие между солнечностью общего фона, желанием видеть в любовной страсти блаженство и счастье, преодоление «крестной муки» христианской этики и характерными для позднего Блока трагическими мотивами, которые явственно слышны во многих стихотворениях, посвященных Дельмас. Противоречие это остается, на наш взгляд, неразрешенным в цикле «Кармен». Поэт страстно хочет реализовать, проявить свою личность в новой для него сфере жизненного ощущения — в полноте и «блаженстве», но пережитое и перечувствованное ранее крепко держит его в своих руках. В результате создается впечатление как будто некоторой заданности в самой тональности, в общей эмоциональной «установке» стихотворений цикла «Кармен». Блок стремится вырваться из-под власти прошлого, из-под власти трагического мировосприятия, и не может этого сделать.

Золотокудрый и счастливый демон — в самом этом сочетании несочетаемых понятий уже обнаруживается главное противоречие цикла. Похоже, что Блок и сам чувствовал безвыходность лирической «ситуации», в которой он оказался. Мысль о невозможности, недоступности подлинного счастья в мире, исполненном катастроф, несмотря на полное внутреннее слияние, несмотря на чувство блаженства и гармонии, испытанное с Дельмас, все-таки оказывалась в цикле преобладающей.⁸

Чувствуя это скрытое противоречие цикла и желая, видимо, преодолеть его, Блок намеревался завершить цикл «Кармен» стихотворением «Перед судом». В июне 1916 г. он пометил в записной книжке: «Цикл „Кармен“ должен заканчиваться стихотворением „Что же ты потупилась“...» (IX, 309). Здесь говорится о судьбе героини, жизнь которой, несмотря на миги блаженства и просветления, сложилась трагически, здесь есть прошлое и настоящее, есть движение, развитие если не характера, то жизненной ситуации. Проблема пути и судьбы человека в жестоком мире вновь овладела сознанием поэта (стихотворение написано в 1915 г.). Любовная страсть названа «пагубной», путь героини — «мучительным»; мечта, которой они оба поддались, «лгала», она «обманула». О себе поэт говорит:

Я и сам ведь не такой — не прежний,
Недоступный, гордый, чистый, злой.
Я смотрю добрей и безнадежней
На простой и скучный путь земной.
Я не только не имею права,
Я тебя не в силах упрекнуть
За мучительный твой, за лукавый,
Многим женщинам сужденный путь...

Очень неожиданные для цикла «Кармен» интонации: нет ни солнца, ни упоения страстью; есть лишь горькие

⁸ Л. Д. Блок в неопубликованных воспоминаниях, на которые мы ссылались выше, прямо утверждала, что в любви к Дельмас поэт впервые в жизни нашел для себя сочетание духовного и земного, «обожествляемого» и «плотского». Дельмас объединила в себе (в сознании поэта) эти две враждовавшие до сего времени линии его отношения к женщине и любовной страсти. Именно поэтому Л. Д. Блок отнеслась к увлечению мужа спокойно и не ходила «объясняться», как это она сделала в 1907 г., когда пошла к Н. Волоховой и предложила ей взять на себя весь груз ответственности за судьбу Блока. Н. Волохова ответила, как известно, решительным отказом. В отношении к Дельмас ничего подобного уже не было.

раздумья об искалеченной судьбе. Но для Блока тут имелась своя связь. Скрытые мотивы цикла выходили паружу, становились явными. Оформлялся вывод, «результат», хотя по характеру содержания он оказывался прямо противоположным тому, на что поэт, как видно, рассчитывал. Цикл «Кармен» благодаря стихотворению «Перед судом» как бы включался в общий поток блоковского творчества 1910-х годов. Однако Блок передумал и не ввел стихотворение «Перед судом» в состав цикла. Оно осталось самостоятельным произведением, находящимся на главном направлении художественных исканий Блока десятых годов, в котором судьба личности рассматривается в ее прямой соотнесенности с временем, а не в плане изолированной любовной страсти и не в плане мечтаний о «счастье».

В специальной литературе идут споры о том, кому адресовано это стихотворение — Л. А. Дельмас или Л. Д. Блок.⁹ В автографе, который ныне утрачен, под заглавием стояло посвящение «К Л. Д.», которое можно расшифровать и как «К Любви Дмитриевне», и как «К Любви Дельмас». Однако хранился автограф в собрании Дельмас, и ее собственные записи и признания говорят о том, что стихотворение адресовано ей. Но вот содержание его (особенно если оно будет соотнесено со стихами цикла «Кармен» и другими, явно обращенными к Дельмас) говорит о том, что здесь адресатом скорее может быть Л. Д. Блок (именно так считает Вл. Орлов). Можно предположить, что в сознании Блока два этих женских образа переплелись, слились в один. Образ Л. Д. Блок мог натолкнуть поэта на мысль о пройденном пути, о прошлом — суровом и жестоком, к которому непосредственно причастен и сам поэт:

Но ведь я немного по-другому,
Чем иные, знаю жизнь твою,
Более, чем судьям, мне знакомо,
Как ты очутилась на краю.

Образ Л. Дельмас мог, с другой стороны, вызвать мысль о неизбежном финале ее судьбы, о пагубности стихийной страсти, об иллюзорности мечты о блаженстве и счастье:

⁹ Они рассмотрены в книге Апат. Горелова «Гроза над соловьиным садом», с. 582—585.

Вместе ведь по краю, было время,
Нас водила пагубная страсть,
Мы хотели вместе сбросить бремя
И лететь, чтобы потом упасть.

Ты всегда мечтала, что, сгорая,
Догорим мы вместе — ты и я,
Что дано, в объятьях умирая,
Увидать блаженные края...

И в таком случае «Перед судом» вполне могло бы послужить заключительным этапом лирического романа, посвященного Дельмас-Кармен. Так, очевидно, и думал Блок. Два женских образа, одинаково дорогих ему, слились в его поэтическом сознании, составив сложный сплав, в котором главное место заняла мысль о неизбежном драматизме человеческой судьбы в мире, где нет устойчивых ценностей, об отсутствии выхода и спасения — даже в поглотившей человека целиком стихийной любовной страсти.

«ДВЕНАДЦАТЬ»: ГЕРОЙ ПОЭМЫ И ПОЗИЦИЯ АВТОРА

1

Революцию Блок принял сразу и безоговорочно. К этому он был подготовлен всей логикой своего развития в предшествующие годы.

В первые же месяцы после Октября, находясь под непосредственным влиянием происшедшего, Блок создает ряд значительных произведений, в которых отразилось его возвышенное, романтическое восприятие революции: это поэма «Двенадцать», стихотворение «Скифы», статья «Интеллигенция и революция» и др.

Водоворот событий захватил его целиком. Важнейшие особенности его личности — и как художника, и как гражданина — выявили себя тут в полной мере. На его глазах история меняла свое русло, и он понял, что случайности или преднамеренности здесь быть не может. История не делается по воле отдельных лиц, утверждал он, в развитии событий, какими бы грозными они ни были, имеются свои закономерности. Эти закономерности, особенно на резких поворотах, имеют всеобъемлющий характер, ни противостоять им, ни просто не считаться с ними невозможно. То, что происходит с народом и страной, не может происходить случайно. Противостоять революции значило для Блока противостоять истории.

Блок оценивает революцию с эпохальной точки зрения: она — рубеж за которым начинается новая эпоха, новая историческая эра. В черновике письма к З. Н. Гиппиус, написанном в мае 1918 г., он в недоумении спрашивает: «Неужели Вы не знаете, что „России не будет“ так же, как не стало Рима — не в V веке после Рождества Христова, а в 1-й год I века? Также — не будет Англии, Германии, Франции. Что мир уже перестроился? Что „старый мир“ уже расплавился?» (VII, 336). Параллель с Римской империей, пережившей свое крушение с появлением христианства, становится наиболее устойчивой

в многочисленных рассуждениях Блока о том, что происходит в России на его глазах. Гибнет старый мир, уходит в прошлое большой исторический период. На смену ему приходит новый период, формируется новая человеческая порода. Блок не строит никаких догадок относительно будущего устройства общества и характера человеческих взаимоотношений в нем. Его эти вопросы сейчас не занимают. Они придут потом, причем тут же обнаружатся серьезные противоречия во взглядах Блока. Но к искусству, к творчеству это уже отношения иметь не будет, потому что после «Двенадцати» и «Скифов» Блок стихов почти не писал.

Он пережил в зимние месяцы 1917—1918 гг. подъем редкой силы и огромного значения. Вместе с тем Блок подошел к Октябрю 1917 г. зрелым человеком и сложившимся поэтом, со своим, особым отношением к действительности, с уже сформировавшимся представлением о России и образом ее, со сложным и противоречивым восприятием надвигающихся на Россию потрясений. Именно поэтому так ощутимы в «Двенадцати» — центральном его произведении этого периода — две смысловые линии: одна — конкретная, реальная, вытекающая из непосредственной сути изображенных в поэме событий (шествие красногвардейского дозора по улицам революционного города); другая — скрытая, условно-символическая, не явная, расширительная, вытекающая из общего восприятия революции как «мирового пожара». Взаимодействие и переплетение этих двух линий и составляет неповторимое своеобразие блоковской поэмы; оно-то и дает возможность поэту в несложных репликах и частушках, восклицаниях и лозунгах, в самом эпизоде случайной, казалось бы, погони увидеть и передать величие и мощь совершающегося.

Сразу же после февральского переворота 1917 г. Блок писал матери: «Произошло то, чего никто еще оценить не может, ибо таких масштабов история еще не знала. Не произойти не могло, случиться могло только в России» (VIII, 479).

Не произойти не могло — вот главный итог, к которому приходит Блок.

Он давно уже видел, что в стране назревает социальный взрыв огромной силы. Собственно, вся его лирика исполнена предчувствием и ожиданием потрясений мирового масштаба и значения. И если в начале творчества

эти предчувствия имели мистический характер и зашифрованное выражение, то с течением времени, начиная с 1905—1906 гг. дело коренным образом меняется. Уже в 1913 г., вспоминая события первой революции, Блок пророчески писал: «Не все можно предугадать и предусмотреть. Кровь и огонь могут заговорить, когда их никто не ждет. Есть Россия, которая, вырвавшись из одной революции, жадно смотрит в глаза другой <...>» (V, 486).

И еще раньше, в 1908 г., когда в стране воцарилась реакция, Блок, едва ли не единственный из поэтов того времени, почувствовал и уловил в этом безмолвии «подземные толчки». Движение необратимо, считал он, в том числе движение истории. Метафорически он выразил свои предчувствия в статье «Стихия и культура»; культура для него есть формирование новых, более совершенных форм жизни и искусства, формирование новой человеческой породы. Вехами же на этом пути являются социальные сдвиги, диктуемые и вызываемые к жизни действиями стихийных сил. В статье «Стихия и культура» он писал: «Мы еще не знаем в точности, каких нам ждать событий, но *в сердце нашем уже отклонилась стрелка сейсмографа*» (V, 359). Будущее и страшило его, и вселяло надежды. В этом и состояла непростая диалектика отношения Блока к революции. Она для него всегда была сродни стихийным природным явлениям — землетрясению, урагану, извержению вулкана. Это именно природное, то есть непреднамеренное естественное явление, свидетельствующее о том, что еще далеко не все в жизни человеческого общества устоялось, организовалось на разумной основе.

Революция в понимании Блока — *земная стихия*. Выплескиваясь наружу, она ломает, уничтожает все преграды. Противостоять ей невозможно, как невозможно противостоять землетрясению или извержению вулкана. Она есть проявление высшего, природного разума.

Блок не считал (в отличие от некоторых из его современников), что исторический процесс совершается по кругу, т. е. что история человечества представляет собой в конечном счете повторение одних и тех же (или близких) явлений и событий. Ему ближе была точка зрения, согласно которой движение во времени (в масштабе истории отдельного народа или человечества в целом) есть, по неизбежности, процесс совершенствования. (О такой

позиции Блока свидетельствует, например, предисловие к поэме «Возмездие»). Правда, Блок все же считал, что в русской истории имеются события, которым суждено как бы повториться, потому что, как писал он, «разгадка их еще впереди». К их числу он относил Куликовскую битву. Столкновение русских с монголо-татарами, в результате которого было покончено с чужеземным игом и Россия смогла выйти на путь самостоятельного национального развития, имело в сознании Блока огромное символическое значение. По его мысли, Россия и в начале XX в. разделена на два враждебных стана, на два лагеря, столкновение между которыми неизбежно. В 1908 г. Блок писал в статье «Народ и интеллигенция»: «Над городами стоит гул, в котором не разобраться и опытному слуху; такой гул, какой стоял над татарским станом в ночь перед Куликовской битвой, как говорит сказание» (V, 323).

Уподобление предреволюционной России той России, которая вышла на Куликово поле, чтобы в битве с войском золотоордынского хана Мамайя отстоять свою национальную независимость, было, конечно, произвольным. Для Блока же эта параллель была очень важной; она помогла ему создать оригинальную художественную концепцию России, раздираемой внутренними противоречиями. Он призывает интеллигенцию повернуться лицом к народу, проникнуться его нуждами и стремлениями, преодолеть изолированность, насытить свою культуру соками народной жизни и народного сознания.

7 ноября, откликаясь на призыв новой власти, он пришел в Смольный, где участвовал в совещании представителей литературно-художественной интеллигенции, выразивших готовность сотрудничать с Советской властью. На совещании присутствовали также Маяковский и Мейерхольд.

Январь 1918 года, когда была создана поэма «Двенадцать», новое по стилистике и неожиданное по характеру действующих лиц произведение для Блока, открывает заключительный этап как творческой, так и личной биографии поэта. Шаг навстречу Октябрю был продиктован логикой скрытого развития Блока, и именно поэтому он так ошеломил современников. Эта внутренняя логика блоковского развития угадывалась далеко не всеми, но она имела место, она была и именно она-то, как выяснилось, играла в сознании Блока (а отчасти и в подсозна-

нии его) решающую роль. Блок испытал в январские дни 1918 г. творческий подъем невиданной силы.

Он уже перестал писать к этому времени стихи. Последний его стихотворный цикл — «Кармен» был создан в марте 1914 г. Через год написана поэма «Соловьиный сад». Правда, в 1914 и 1916 гг. Блок усиленно работает над «Возмездием», но это был старый замысел, в котором проблема смены исторических эпох получила традиционную эпически-описательную разработку.

Но вот что важно. В последних произведениях Блока, в том числе и в «Возмездии», явственно дает о себе знать тяготение к широкой, всеобъемлющей символике, к обобщениям эпохального масштаба. Его лирическое «я» («лирический герой») открыто приобретает черты характера исторического, со всеми признаками времени. Здесь, в этой сфере и намечается поворот Блока в сторону той новой стилистики и новой поэтики, которая открыто выявила себя в поэме «Двенадцать» и стихотворении «Скифы». Создается как бы условная символически-знаковая система, устойчивая и продуманная, и именно она теперь выражает отношение поэта к происходящему в мире.

Вместе с тем эта «система» была одновременно и подвижной, в ней имелось свое внутреннее напряжение, свой скрытый динамизм, готовый разорвать всякие сцепления и кажущиеся затвердевшими опосредования, поставить ставшие устойчивыми знаки—символы в новые и невиданные отношения друг к другу. Диалектика отношения Блока к тому, что происходило в мире, не была ни простой, ни однозначной. Устраняясь внешним образом от роли рассказчика, повествователя, Блок, как автор поэмы, незримо присутствует, прочерчивая своей рукой путь, проделываемый героями «Двенадцати». В этом, в первую очередь, и состояла новизна не только стилистической структуры поэмы, но и ее идейного содержания.

В течение двух месяцев — ноября и декабря 1917 г. — он напряженно обдумывал происшедшее. Он вел эти два месяца уединенный образ жизни, мало бывал на людях, не делал никаких записей в дневнике, мало с кем встречался. Но много и подолгу ходил по городу — следил за тем, как разворачивались события, вслушивался в разговоры, прислушивался к выстрелам. Побывавший в гостях у Блока в это время поэт В. Зоргенфрей впоследствии писал: «Помню первые месяцы после октябрьского перево-

рота, темную по вечерам Офицерскую,¹ звуки выстрелов под окнами квартиры А. А. и отрывочные его объяснения, что это — каждый день, что тут близко громят погребя. Помню холодное зимнее утро, когда, придя к нему, услышал, что он „прочувствовал до конца“ и что все совершившееся надо „принять“.²

В сознании Блока, в его художественном мышлении произошел поворот, который сильно повлиял и на изменения стилистической манеры. Поэтому мы и узнаём, и не узнаём Блока в статьях послереволюционного периода, в поэме «Двенадцать» и стихотворении «Скифы». Под влиянием октябрьских событий произошло как бы рождение нового поэта; все, написанное Блоком в пореволюционные годы, стоит особняком на фоне его прежнего творчества. Блок здесь не просто утверждает одно и отрицает другое, не просто разъясняет свою точку зрения — он вырабатывает, обосновывает новую позицию, как бы самому себе доказывая безошибочность сделанного выбора, правильность избранного пути.

В день открытия Учредительного собрания в дневнике Блока появляется запись, в которой выражено резко отрицательное отношение к нему (еще до его отпуска). Здесь и народно-презрительное слово «учредилка», и мысль о подкупах, и жестокие слова о «немузыкальности» буржуазной интеллигенции, которая не слышит «музыку революции» (см. VII, 315—316). Блок даже не был убежден в том, что в условиях нарастающего «революционного циклона» собрание сможет открыться.

А 6 января, в день роспуска Учредительного собрания, получает свое заглавие статья «Интеллигенция и революция», над которой Блок начал работать 4 января. Заглавие определило пафос статьи — призыв к интеллигенции пойти навстречу революции. Через день, 8 января, — первое упоминание о «Двенадцати» (видимо, в этот день Блок и начал писать поэму); к 28 января, после трехнедельной напряженной работы, поэма вчерне закончена. Через два дня, 30 января, написано стихотворение «Скифы», сложная концепция которого вызревала в сознании поэта именно в момент работы над «Двенадцатью». 12 марта написана статья «Искусство и револю-

¹ Улица, на которой жил Блок (ныне улица Декабристов).

² Записки мечтателей, 1922, № 6, с. 141—142.

ция». 22 апреля начата статья «Катилина», помогающая многое понять в восприятии Блоком Октябрьской революции.

Интенсивность и насыщенность восприятия происходящего вокруг — в Петрограде, в России, в мире — вот главное, что характеризует мироощущение Блока первых месяцев 1918 г. Мир пришел в движение, а с ним вместе вернулся к активной жизни поэт. В марте—апреле 1919 г. он пишет: «... весь человек пришел в движение, он проснулся от векового сна цивилизации; дух, душа и тело захвачены вихревым движением; в вихре революций духовных, политических, социальных, имеющих космические соответствия, производится новый отбор, формируется новый человек...» (VI, 114). Движение, в которое пришел мир, не бесцельно. Оно имеет своей скрытой задачей и своим нравственным стимулом создание новой человеческой породы, новой личности.

Мотив движения, находящий свое выражение в интенсивном нагнетании смысла (в конечном счете мотив преобразования), — главный мотив и ритмико-интонационной, и содержательной структуры «Двенадцати». Носителями его и становятся герои поэмы, выступающие одновременно и как революционный дозор (красногвардейцы), и как апостолы нового мира (двенадцать человек). Само их появление (как в поэме, так и в творчестве Блока вообще) уже есть свидетельство того, что все в мире изменилось, иным стало соотношение сил, иным стал «герой» эпохи, потому что иной стала эпоха.

Именно улица становится теперь ареной борьбы, местом действия, сценической площадкой. На улицу выводит Блок всех персонажей поэмы. В первой главке — это плакатные представители старого мира.

В последующих главах — это подлинные герои поэмы, апостолы революции, главная сила истории, и они — представители низов общества. Они вышли на улицу, и теперь именно они — хозяева положения.

Воспринимая происходящее в масштабах всемирной истории, Блок отливает его в своем сознании в крайне специфические, очень личные формы. Но какими бы личными эти формы ни были, художественная концепция Блока выходила непосредственно в действительность, смыкалась с нею. Блок прекрасно это чувствовал и понимал. Поэтому он и говорил впоследствии, что «Двенадцать», какими бы они ни были, это «лучшее», что им

написано, потому что в момент создания поэмы он «жил современностью». Революция захватила Блока своей неудержимостью, тем открытым максимализмом, который был ему свойствен. Развязывая узлы противоречий, революция создает совершенно новые условия существования. Л. Д. Блок свидетельствует в своих воспоминаниях: «Жить рядом с Блоком и не понять пафоса революции, не умалиться перед ней со своими индивидуалистическими претензиями — для этого надо было бы быть вовсе закоренелой в костности и вовсе ограничить свои умственные горизонты».³

Но если подойти к «Двенадцати» не со стороны политической и гражданской, а со стороны художественной, обнаружится одна важная особенность, которая позволит нам по-новому увидеть и оценить позицию Блока как автора этой необычной поэмы.

Вот ее первая глава, экспозиция, введение в повествование, в которой уже намечены главные мотивы произведения. Связующим звеном здесь служат заключительные реплики:

Хлеба!
Что впереди?
Проходи!
Черное, черное небо.
Злоба, грустная злоба
Кипит в груди...
Черная злоба, святая злоба...
Товарищ! Гляди
В оба!

И странно: мы испытаем немалые затруднения, если захотим ответить на вопрос, кому эти реплики принадлежат. Кто просит: «Хлеба!»? Кто гонит бродягу: «Проходи!»? Чья злоба «кипит в груди»? Кто призывает: «Товарищ! Гляди в оба!»? Кто, наконец, задает вопрос: «Что впереди?», крайне важный для понимания и смысла поэмы, и позиции Блока — ведь от этого вопроса тянется незримая нить к последней строфе и даже к последней строке поэмы («Впереди — Исус Христос»).

Кто, наконец, вообще ведет повествование, располагая образы, реплики, возгласы именно в такой последовательности?

³ Блок Л. Д. И быль и небылицы о Блоке и о себе. ЦГАЛИ, ф. 55, оп. 1, ед. хр. 520.

Мы сталкиваемся здесь едва ли не с главной проблемой поэмы, без решения которой многое в ней нам останется непонятным, — проблемой *авторского голоса*, проблемой голосов поэмы вообще. От ее решения зависит и решение более широкого вопроса о смысловой природе этого произведения. Но не только это: от ее решения зависит и наше отношение к сюжету поэмы, в основу которого очень неожиданно, на первый взгляд, положено описание убийства Катьки — простой девки, изменившей одному из двенадцати и ушедшей с его противником, «буржуем» Ванькой. Взятое само по себе, вне контекста и сопутствующих смыслов, оно есть, как верно замечают исследователи, не более чем достояние уголовной хроники. Не нужно доказывать, что не как таковое оно введено Блоком в поэму, поставлено в центре ее и образует главное звено сюжета. Собственно, погоня за Ванькой и убийство Катьки — единственное действие, совершаемое героями «Двенадцати». Никакими иными актами их шествие по улицам революционного Петрограда не сопровождается. Но кто нам обо всем этом рассказывает? Кто повествует:

Снег крутит, лихач кричит,
Ванька с Катькою летит —
Електрический фонарик
На оглобелях...

Речь ли это героев или стилизация?

Кто призывает (а призыв следует сразу же за описанием убийства):

Революционный держите шаг!
Неугомонный не дремлет враг!

Почему в авторской, казалось бы, речи встречаются такие явно нарочитые неправильности:

Он головку вскидывáет...

Где вообще в поэме автор? Какими следует пользоваться критериями, чтобы отсלוить его речь от речи героев, от уличных реплик, а также от фраз, не принадлежащих ни героям, ни улице? Существуют ли эти критерии? В литературе о Блоке бытует мнение, что многое из того, что изображено и сказано в поэме, исходит не столько от автора, сколько непосредственно от жизни, от

эпохи, в отношении которой поэт выступает не как повествователь, а скорее как свидетель, воспроизводящий услышанное и увиденное им в формах, адекватных самой действительности.

В этом наблюдении есть свой смысл, хотя остается неясным, из чего же тогда складывается авторская позиция в поэме, которая — мы это чувствуем, даже если нам не удастся вскрыть и истолковать ее исчерпывающим образом, — заявлена в «Двенадцати» с той силой и властью, на которые право имеет только гений.

Как бы то ни было, проблема соотношения и взаимодействия авторского голоса с иными голосами поэмы (т. е. проблема авторской позиции), особенностей самого авторского голоса в обширной литературе о «Двенадцати» не решена и даже по-настоящему до сих пор не поставлена.

И вопрос этот — о соотношении авторского голоса с иными голосами поэмы — не праздный. Революция, по мысли Блока, выплеснула на авансцену истории массу, как носительницу стихийных сил, в глубине которых заключено и огромное созидательное начало, и вот эти носители новых исторических сил становятся ныне подлинными героями дня. Торжественной, трагедийно-контрастной строфой открывается поэма:

Черный вечер.
Белый снег.
Ветер, ветер!
На ногах не стоит человек.
Ветер, ветер —
На всем божьем свете!

Кто-то «надмирный», вознесшийся высоко над происходящим, наблюдает за ним, давая ему свою оценку. Он призывает взглянуть на то, что творится ныне в мире, но при этом сохраняет свою позицию, свое эмоционально-лирическое отношение. Он то поднимается до высокого пафоса, как в приведенной выше строфе, то снижается до иронии и сарказма:

Старушка, как курица,
Кой-как перемотнулась через сугроб.
— Ох, Матушка-Заступница!
— Ох, большевики загонят в гроб!

Или:

А вон и долгополый —
Сторонкой — за сугроб...

И еще:

Вон барыня в каракуле
К другой подвернулась:
— Ужь мы плакали, плакали...

Создается впечатление, что мы присутствуем при каком-то необычном действе, взглянуть на которое нас кто-то призывает. Призывает или зазывает, при этом твердо рассчитывая на то, что оценка, даваемая «персонажам» первой главки, как и сами эмоциональные оценки будут поняты и разделены читателем (или зрителем — здесь возможны оба варианта).

Голос этот звучит одновременно и как пророчески-надмирный, и как уличный, бытовой, произносимый в двух шагах от зрителя. Мы не понимаем, что же происходит в первой главке — то ли балаган, то ли пророческий призыв к великому свершению. Но вот что важно: балаганные фигуры — все, сплошь — вышли из старого мира, они — его олицетворение. Высокий, надмирно-пророческий призыв целиком обращен в будущее:

Товарищ! Гляди
В оба!

И прошлое, и будущее на миг смешались в этом снежном вихре. И уже вслед за этим смешением начинает постепенно вырисовываться величественное здание поэмы, герои которой — и красногвардейский дозор, и апостолы революции, то есть апостолы нового мира, совершающие свой путь «по выюжным улицам города» и одновременно символизирующие «движение революции в истории», как отметил Д. Е. Максимов.¹ Совершается великая мистерия преобразования мира, в которой автор — отнюдь не нейтральное и не постороннее «действующее лицо».

Считается, что наиболее безупречные с грамматической, художественной и идейной точек зрения строки и строфы принадлежат самому Блоку. Остальной текст (хотя границы здесь зыбки и неотчетливы) неуверенно делится на две части: на то, что может принадлежать героям, и на то, что героям непосредственно не принадлежит (не ими сказано), но что и по смыслу, и стилистически располагается в близкой сфере.

¹ Максимов Д. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1975, с. 140.

Однако не будем особенно надеяться: никаких достоверных разграничений установить здесь практически невозможно. Тем-то и поражает нас поэма Блока прежде всего, что в ней на очень небольшом художественном «пространстве» переплелось несколько стилистических линий, в основе каждой из которых лежит особое, не похожее на другие восприятие того, что происходит ныне в России (следовательно, и восприятие нынешних героев эпохи). Блок не описывает и не повествует. «Двенадцать» — это не рассказ о том, что увидел поэт на петроградских улицах зимой 1917/18 г. Это передача, воспроизведение того, что увидели, какими представили себе героев нынешнего дня зрители этого странного и необычного шествия — представители разных социальных групп, разных сословий, различной общественной ориентации. Из этих восприятий Блок и «лепит» свою поэму, вкрапывая в нее возгласы, реплики, песни, частушки самих героев, но также не в прямой их передаче, а как бы сквозь призму того или иного восприятия. И ужас, и радость; и беспросветное отчаяние, и великую веру; и разгул, и сознание своего высокого долга — вот что вычитываем мы в этой поэме и что следует рассматривать как почти адекватное выражение того отношения к революции, которое действительно дало о себе знать со стороны самых разных социальных групп.

Вот знаменитое начало второй главки — появление героев на страницах поэмы:

Гуляет ветер, порхает снег.
Идут двенадцать человек...

В зубах — цыгарка, примят картуз,
На спину б надо бубновый туз!

Но кому принадлежат эти, очень ответственные, слова? Характеристика героев как возможных каторжников (бубновый туз!) требует от нас — если это авторская характеристика — особого внимания; игнорировать ее мы не имеем права. А если это не авторская характеристика, то чья же?

Сомнения неудержимо нарастают по мере дальнейшего знакомства с текстом поэмы. Следующее двустипшие — уже явно не авторское:

Свобода, свобода,
Эх, эх, без креста!

Блок не только не разделяет стилистически и идейно разные части текста, но, напротив, всячески стремится срастить их, уничтожая при этом какие бы то ни было взаимопереходы. Создается невероятный, немислимый ни в какую другую эпоху, кроме революционной, стилистический «сплав», в котором одновременно звучат многие голоса.

По такому принципу построена и вся поэма. Блок не формирует стилистические линии, сферы, пласты, а всячески стремится разрушить их. Он вводит все новые и новые восприятия, благодаря чему небольшое стихотворное произведение, в котором имеется одно только действие (погоня за Ванькой и убийство Катьки), вырастает до грандиозного символического обозначения перелома двух исторических эпох. Описания, реплики, возгласы, призывы многозначны, многосмысленны, неокончательны. Для одного восприятия герои поэмы — каторжники, для другого — рабочий народ. Они и голытьба («Отмыкайте погреба — Гуляет нынче голытьба!»), и апостолы новой веры одновременно. И анархическая вольница, и верные стражи революции, шествующие «вдаль» «державным шагом». Единой, последовательной и окончательной авторской характеристики героев в поэме нет, Блок сознательно и открыто избегает ее.

Он настолько проникается жизнью улицы, так глубоко впитывает в себя многоголосие эпохи, что не считает необходимым выделять свое авторское отношение к изображаемому в особую сферу. Он вливает его в общее многоголосие улицы, растворяет в нем. Безусловно, авторское отношение заявлено в поэме, оно есть, но проявляет оно себя в иной плоскости.

Полифоническое строение «Двенадцати» есть тот признак, который принципиально отличает эту поэму от всего, что было написано Блоком до января 1918 г. Произошел слом стилистической манеры Блока, в результате чего возник совершенно новый вид большого стихотворного произведения, имеющего, безусловно, аналогии с циклом стихотворений,⁴ но и резко отличающегося от него (прежде всего, наличием нелирического сюжета и развитием действия).

⁴ Как на стихотворный цикл смотрел на «Двенадцать» и сам поэт («ряд стихотворений под общим заглавием „Двенадцать“», — так определял он свою поэму).

Правда, для этого имелись свои основания. Слом стилистической манеры произошел не беспричинно. Позиция Блока как поэтической личности задолго до «Двенадцати» обрисовалась в его лирике (а отчасти и в «Возмездии», и в драме, в частности, в «Песне Судьбы») как позиция человека, ведущего нескончаемый диалог с миром, с окружающей действительностью. На такой — *диалогический* — характер блоковской лирики мы указывали выше, когда подчеркивали наличие в ней большого количества вопросительных и восклицательных интонаций. Но там они имели субъективно-лирический характер, поскольку представляли один только авторский голос.

В «Двенадцати» же Блок оперирует объективированными голосами, за которыми стоят носители этих голосов — персонажи, имеющие художественно объективное бытие. Разговоры, реплики, споры, вопросы, возгласы, призывы — вот что имеем мы в этой поэме. Сам же Блок как бы устраняется от участия в этом столкновении голосов, давая возможность героям самим вступать в отношения и с улицей, и друг с другом; с другой стороны, давая возможность «улице» комментировать действия героев, выносить суждение и подавать реплики.

В этом смысле строение «Двенадцати» отдаленно напоминает строение романов Достоевского. В одной из своих статей М. Волошин, предвосхищая известные идеи М. Бахтина, так характеризовал художественный мир Достоевского: «Войдите в мир Достоевского, — призывал он, — вся ночная душа России вопит через его уста множеством голосов. Ничего не видно: ни лиц, ни фигур, ни обстановки, ни пейзажа — одни голоса, спорящие, торопливые, несхожие, резко индивидуальные, каждый со своим тембром, каждый, выявляющий сущность своей души до конца».⁵

Сказанное Волошиным с известными коррективами может быть отнесено к «Двенадцати» Блока.

Но, как и у Достоевского, в поэме Блока над голосами (и, следовательно, сознаниями) персонажей господствует, их организует, ими управляет авторское сознание. «В поэзии, — писал Достоевский, — нужна страсть, нужна *ваша идея* и непременно указующий перст, страстно поднятый. Безразличное же и реальное воспроизведение

⁵ Волошин М. Русская трагедия возникнет из Достоевского. — Русская молва, 1913, 15 марта, № 93.

действительности ровно ничего не стоит, а главное — ничего и не значит. Такая художественность нелепа...».⁶ Речь идет в данном случае о позиции писателя не только как художника, но и как личности, во всем многообразии ее отношений с окружающим миром.

Так же и в «Двенадцати». Автор произносит в поэме свое последнее слово, но делает это непрямо. Позиция автора проявляет себя в «Двенадцати» не в отдельных репликах, лозунгах или призывах, а в «построении» общей «судьбы» двенадцати, в характере и внутреннем смысле того пути, который проделывают они на страницах поэмы. Их движение к финалу, из старого мира, из которого они вышли, к новому, к которому они уже подошли вплотную, хотя еще не открыли его для себя, и есть, во всей совокупности «прямых» и «переносных» смыслов, формирование их как героев нового времени. Именно *формирование*, — ибо важна прежде всего эволюция, преобразование. Движение двенадцати по улицам революционного Петрограда есть прохождение их сквозь время и выход к какой-то неведомой, но грандиозной правде. Окончательной и единой характеристики герои поэмы потому и не имеют, что в центре внимания Блока — прежде всего процесс становления их как новых героев новой эпохи. Вместе с ними проходит сквозь время, обретая новое знание о действительности и также выходя к неведомой, но грандиозной правде, и сам поэт. Для самого Блока путь героев по улицам города так же важен и так же поучителен, как и для героев его поэмы.

Но, мысленно совершая с героями их путь, Блок вышшеается над ними; устанавливая вехи, он обозначает направление движения, которое дало бы возможность с максимальной полнотой выявить смысл совершаемой эволюции. Она — идейный стержень произведения.

2

Предвестием двенадцати героев в поэме являются заключительные строки первой главки. И вот, с первых строк второй главки, возникает слитный образ:

⁶ Неизданный Достоевский. — Литературное наследство, т. 83. М., 1971, с. 610.

Гуляет ветер, порхает снег,
Идут двенадцать человек.

Вся вторая главка целиком посвящена двенадцати. Герои вошли в поэму и начали жить в ней своею жизнью. Началось их движение по улицам революционного Петрограда, которое одновременно становится движением в истории и движением самой истории. Отделить один план от другого невозможно, да и вряд ли есть необходимость это делать. Они проникают один в другой, и здесь-то, в самой этой взаимосвязанности, только и может быть раскрыто и понято сложное содержание поэмы. Бытовой план ее прочно сопряжен с планом мировым, вселенским, космическим.

Здесь и сказался со всей силой опыт Блока как автора цикла «Кармен» с тем этическим максимализмом, который проявил себя в желании выйти за пределы стихийной страсти, отыскать некий исход. Стихийная страсть (независимо от того, имеет ли она исключительно личный или общественный характер) становится теперь в глазах Блока силой роковой, требующей выхода, преодоления. В «Кармен» этот вопрос был только поставлен, но выхода найдено не было. Революция, странным образом сопрягаясь в сознании Блока с любовной страстью (сопряжение в стихийности), естественно была более действенным стимулом в его попытках отыскать исход, отыскать «результат», к которому может привести стихийная страсть.

В сознании Блока продолжает формироваться новое отношение к стихии, как в ее индивидуальном проявлении (любовная страсть), так и в проявлении социальном, широком. «Поставить разрушению... преграды», «организовать буйную волю», предусмотреть возможные новые «вспышки буйства» и целенаправленно использовать их — вот о чем думает он сейчас. Отсюда и отношение Блока к героям поэмы: не забывая о том, что они — дети стихии, ее порождение, он уже стремится наделить их собственной диалектикой отношения к тому «хаосу», из которого они вышли, выводит их за его сферу, возвышает над ним. Поэтому-то стихия в ее «чистом», природном проявлении оказывается враждебной им в заключительных частях поэмы. Пройдя через кульминацию сюжета (в основу которого очень неожиданно для революционной поэмы Блок кладет любовную интригу, завершающуюся убийством ни в чем не повинной простой

девки Катьки) и оставшись «без имени святого», герои поэмы оказываются перед необходимостью обретения нового качества.

В десятой главе поэмы имеется диалог, возникший по случайному, казалось бы, поводу, в котором, однако, содержится бесспорно авторское понимание убийства Катьки. Красногвардейцы движутся в снежной мгле. Петруха, в прошлом возлюбленный Катьки, а ныне ее невольный убийца, посетовал: «Ох, пурга какая, Спасе!». Не содержащее никакого подтекста упоминание Спаса (просторечное наименование Христа — Спаситель, Спас) тут же вызывает неожиданно бурную реакцию со стороны соратников:

— Петька! Эй, не завирайся!
От чего тебя упас
Золотой иконостас?

Разговор пока движется в сфере бытовой христианской символики (Спас, иконостас), служащей обозначением традиционной и тоже бытовой, официальной церковности, хотя вопрос «От чего тебя упас?» уже усложняет тему, намекая на возможность более широкого истолкования традиционных символов. И в следующих за вопросом словах явственно и открыто этот новый и широкий план врывается в содержание поэмы:

Бессознательный ты, право,
Рассуди, подумай здраво —
Али руки не в крови
Из-за Катькиной любви?

Любовь — стихийное чувство — обернулось смертью, убийством, кровью. Принимая и оправдывая стихию как факт истории и возмездия, Блок и отталкивается от нее, потому что хочет видеть в ней и в действиях ее носителей больше, чем одно только разрушение и уничтожение. Это «большее», в его понимании, не должно быть и неким отвлеченным «строительством» нового: как художник Блок имеет дело с человеком, на него он возлагает надежды, за его перерождением в огне революции следит.

И вот тут перед Блоком возникает проблема исхода, результата, а отчасти и цели того движения, в которое пришла ныне стихия. Эта проблема, едва ли не главная для всей русской литературы начала века, оказывается важнейшей и для поэмы «Двенадцать». Уже в первой

главке, воспроизводя многоголосие улицы. Блок в числе других реплик и возгласов помещает и такой вопрос: «Что впереди?». В финале поэмы, в заключительной ее строфе, Блок дает ответ на этот вопрос:

Впереди — с кровавым флагом,
И за вьюгой невидим,
И от пули невредим,
Нежной поступью надвьюжной,
Снежной россыпью жемчужной,
В белом венчике из роз —
Впереди — Исус Христос.

«Хаос» побежден, приведен к внутреннему единству. Из «первобытного стихийного безначалия», о котором говорит Блок в речи «О назначении поэта» (1921) и которое непосредственно ассоциируется с началом «Двенадцати» («Ветер, ветер — на всем божьем свете»), родилась гармония. Из стихийного нагромождения звуков выделилась мелодия, полностью подчинившая себе «мировой оркестр». «Хаос» породил «космос», «стихия» породила «культуру». Тема финала, как видим, задана заранее, поставлена задолго до того, как заключительный образ появился в тексте поэмы. Финал поэмы составляет с нею одно целое — об этом говорил сам Блок. Корней Чуковский, тесно общавшийся с ним в те годы, записал слова Блока о «Двенадцати»: «Мне тоже не нравится конец „Двенадцати“. Я хотел бы, чтобы этот конец был иной. Когда я кончил, я сам удивился: почему Христос? Но чем больше я вглядывался, тем яснее я видел Христа. И я тогда же записал у себя: „К сожалению, Христос...“». ⁷ А такой пронизательный критик, как Юрий Тынянов, еще в 1921 г. заметил по поводу заключительного образа поэмы: «...последняя строфа высоким лирическим строем замыкает частушечные, намеренно площадные формы. В ней не только высший пункт стихотворения — в ней весь эмоциональный план его, и, таким образом, самое произведение является как бы вариациями, колебаниями, уклонениями от темы конца». ⁸

⁷ Чуковский К. Александр Блок как человек и поэт. Пг., 1924, с. 27—28.

⁸ Тынянов Ю. Блок. — В кн.: Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. Статьи. М., 1965, с. 258. Следует попутно заметить, что в сознании Блока идея революции и ранее причудливо и не совсем понятно соотносилась с идеей Христа. Один из самых близких Блоку людей Е. П. Иванов еще в ок-

Гармоническая цельность и самого образа, венчающего поэму, и стихов финальной строфы неподражаема. Причем рукопись «Двенадцати» свидетельствует о том, что ответ на поставленный в первой главке вопрос был готов у Блока: никаких вариантов, мучительных поисков мы тут не обнаруживаем.

Комментарий к заключительной строфе, помогающий понять нетрадиционный характер этого традиционного символа и вместе с тем проникнуть в скрытый смысл ее чисто стихотворного, зрительного изящества, мы находим в докладе Блока «Крушение гуманизма» (1919). В заключительной части доклада Блок пишет: «Я утверждаю, наконец, что исход борьбы решен и что движение гуманной цивилизации сменилось новым движением, которое также родилось из духа музыки... однако в этом движении уже намечается новая роль личности, новая человеческая порода: цель движения — уже не этический, не политический, не гуманный человек, а человек — артист; он, и только он, будет способен жадно жить и действовать в открывшейся эпохе вихрей и бурь, в которую неудержимо устремилось человечество» (VI, 115).

Блок мыслит широкими художественными категориями, которые поглощают и растворяют политическую злободневность. Такой же характер имеет и видение Христа, внезапно открывшееся ему в одну из вьюжных петроградских ночей (рассказ, записанный с его слов С. Алянским: «светлое пятно» впереди, которое «быстро растет, становится огромным и вдруг приобретает неопределенную форму»). Как и «артистизм», который увидел Блок в человеке будущего, это воплощение гармонии, «космоса», рождающегося из «хаоса» революционных будней, рождающегося сейчас, «в открывшейся эпохе вихрей и бурь».

Возможность возрождения «старинной женственности» и «простоты», возможность счастья, т. е. гармонии, идеала простоты увидел Блок в своих отношениях с Л. А. Дельмас; ему привиделось нечто, забытое им, и не им одним, а «всеми христианами», ставящими «пре-

тябре 1906 г., т. е. в разгар событий первой революции, сделал в дневнике такую запись: «Приходил А. Блок. Говорили о революции и о Христе» (Блоковский сборник. Тарту, 1964, с. 396). И революции, и Христос имеют в истории человечества эпохальное значение, — может быть, здесь следует искать разгадку этого странного соотнесения.

выше всего» «крестную муку». И вот сейчас он как будто нашел то, что искал, — и не только для себя, но и для всех людей, для всего человечества. Это было уже совершенно новое, невиданное «христианство» — без жертвы и страдания, без «крестной муки». Обратим внимание: не традиционный терновый венец увидел Блок на челе своего Христа, а неожиданный белый венчик из роз — знак очищения, воскрешения, незапятнанности. Это и есть, очевидно, то самое «простое, чего нельзя объяснить и разложить», как писал он в письме к Л. А. Дельмас. В революции, по мысли Блока, происходит аналогичное: стихийно возникшее движение порождает «бури» в общественной жизни, и, как результат, — «в вихре революций духовных, политических, социальных, имеющих космические соответствия, производится новый отбор, формируется новый человек...» (VI, 114).

Но не только венчающий поэму образ свидетельствует о новизне блоковской позиции. Об этом говорит также тот сложный процесс видоизменения, преобразования, который претерпевают герои этой поэмы. Именно со второй части поэмы, после погони за «буржуем» Ванькой и убийства Катьки, образ двенадцати снова (и уже окончательно) становится слитным образом, единым символом движения. Выявивший себя в середине поэмы как самостоятельный характер, Петруха вновь вливается в красногвардейский дозор и ничем больше о себе не заявляет. Во второй части уже господствует не типическое, но символическое обобщение — здесь все укрупнено, все имеет откровенно условный характер. Это и слитный образ двенадцати, и возникающий вновь образ буржуя, и образ пса, и, наконец, венчающий поэму образ Христа. Здесь нет имен, а все реплики также состоят из самых общих слов или риторических вопросов. Частности, бытовая достоверность изгнаны, отодвинуты в сторону.

Преображение начинается с седьмой главки:

И опять идут двенадцать,
За плечами — ружьеца.

В одиннадцатой главке к характеристике двенадцати добавляется черта, вытекающая из того, что *теперь* представляют собой герои поэмы:

... И идут без имени святого
Все двенадцать — вдаль.

Без имени святого — вот что тут основное. Выйдя из старого мира, пройдя через стихию страсти и убийство, герои остаются без бога — прежнего, официально-церковного, который не «упас» их ни от чего, поскольку, как сказано в черновом варианте десятой главки, «поп брюхатый» славил не бога, а черта — «добро» оказалось на поверку «злом».

Теперь это уже шествие целиком «внутри» историй — приметы городского пейзажа в заключительных главках незначительны, условны. «Вдаль идут державным шагом» — утверждает поэт в двенадцатой главке, и мы ясно чувствуем, что понятие дали имеет здесь более временной, нежели пространственный характер. Пространства здесь фактически нет — это даль истории, сопрягаемая, как и всегда у Блока, с мировыми, космическими просторами. Обе заключительные главки посвящены исключительно движению — ни о чем другом здесь не говорится, нет ни событий, ни диалогов. И только в конце поэмы внезапно возникает образ Христа, который открывается читателю как загадочное видение, остающееся, однако, незримым для героев поэмы. Трижды в двух последних главках употреблен глагол «идут» («идут без имени святого», «Вдаль идут державным шагом...», «Так идут державным шагом»). Подобных повторов в поэме много. Они могут быть явными, могут быть скрытыми. Причем, как правило, повторяясь, та или иная деталь сопровождается уточняющим мотивом, который как бы разъясняет то, что было уже сказано. Например, в десятой главке: «Разыгралась чтой-то вьюга...» и в двенадцатой: «Это — ветер с красным флагом Разыгрался впереди...». Или: «Винтовок черные ремни. .» (гл. 2) и «Их винтовочки стальные На незримо врага...» (гл. 11). Такие повторы на очень небольшом «пространстве» поэмы могли бы показаться нерациональными, если бы мы имели дело с традиционной описательной поэмой. Но Блок не описывает. Его поэма — эмоциональный и смысловой сгусток, в котором внутренняя взаимосвязь, смысловая сопряженность имеет универсальный характер.

Происходит усложнение и обогащение и темы двенадцати, и темы революции. Это хорошо прослеживается на таком образе поэмы, как ветер. Если в первой части поэмы, до эпизода погони и последующего убийства, присутствует именно ветер:

Завивает ветер
Белый снежок.

Ветер хлесткий!
Не отстает и мороз!

Гуляет ветер, порхает снег... —

то во второй части уже не ветер, а снежная вьюга, метель, пурга:

Разыгралась чтой-то вьюга,
Ой, вьюга, ой вьюга!

И вьюга пылит им в очи...

В переулочки глухие,
Где одна пылит пурга...

Только вьюга долгим смехом
Заливается в снегах...

Разграничение проводится Блоком наглядно. Он сознательно и планомерно нагнетает и сгущает тему, все более усиливает экспрессивную сторону образа, усложняет его внутреннюю структуру.

В этой новой «ситуации» и выступают теперь герои поэмы.

Заключительные главки (особенно девятая—двенадцатая) дают нам совершенно иную эмоциональную атмосферу по сравнению с той, которая определяла развитие действия в первой части «Двенадцати». Строгим и сдержанным стал ритм движения, исчезли разгульные интонации. Их всплеск в седьмой и восьмой главках, после убийства Катюшки, оказался и их закатом. Мотив скуки, внезапно ворвавшийся в стихийный разгул, похоронил его. «Победное шествие» двенадцати осуществляется теперь на совершенно иной основе. Уже не реплики типа «Запирайте этажи, Нынче будут грабежи!» определяют ритмический строй поэмы; его скорее определяет фраза: «Вдаль идут державным шагом...». Деталь вырастает до предельного обобщения. Написав строку «И вьюга пылит им в очи», Блок тут же ставит две других, которые и переводят разговор в план широчайшего символического иносказания: «Дни и ночи Напролет...». Процесс пересоздания мира и преобразования личности приобретает черты бесконечно творимой мистерии.

И еще один момент обращает на себя внимание. Во всех трех заключительных главках поэмы подчеркнуто

общее враждебное отношение природной стихии к двенадцати. Природа не союзник им тут, она им враг, что настойчиво проводится Блоком до самого конца поэмы. Движение героев теперь есть преодоление сопротивления природной стихии:

Разыгралась чтой-то вьюга,
Ой, вьюга́, ой, вьюга́!
Не видать совсем друг друга
За четыре за шага!

Только что обagrивший руки невинной кровью, в отчаянии восклицает Петруха;

— Ох, пурга, какая, Спасе!

Это десятая главка. В одиннадцатой враждебное отношение природной стихии к героям поэмы подчеркивается снова: «И вьюга́ пылит им в очи...». В двенадцатой — то же самое: «Впереди — сугроб холодный...». Здесь же — многозначительная реплика: «Приглядись-ка, эка тьма!» (вспомним начало поэмы — появление героев на ее страницах: «Кругом — огни, огни, огни...»). Свет сменяется тьмой, а не наоборот, как, казалось бы, должно быть по логике произведения. И вот тут-то возникает мотив вьюги, которая «долгим смехом заливается в снегах...».

Герои Блока оказываются окруженными плотным кольцом вражды. Они движутся теперь как бы сквозь строй, позади «скалит зубы» «волк голодный», впереди «вьюга́ пылит им в очи». Наглядно такое их положение выражено в двенадцатой главке:

Впереди сугроб холодный,
— Кто в сугробе — выходи!..
Только нищий пес голодный
Ковыляет позади... .

Смысловое построение строфы таково, что внешней связи между первым и вторым двустипиями нет никакой. Ограничительное наречие *только* здесь выполняет своеобразную функцию: ограничивается не то, о чем говорится в первом двустипии, а то, о чем говорится во втором. Но связь здесь есть — скрытая, смысловая, индизказательная. Кольцо вражды обнаруживает себя как бы двояко: со стороны социальной (обобщенно-социальной,

поскольку имеется в виду старый мир вообще) и со стороны природной, стихийной. Стихия природы («сугроб холодный» — впереди) так же теперь враждебна двенадцати, как и старый мир. Их поджидают

... переулочки глухие,
Где одна пылит пурга,

их окружают

... сугробы пуховые —
Не утянешь сапога...

А на их выстрелы вьюга отвечает «долгим смехом».

Ответ на вопрос, в чем смысл подобной метаморфозы, очевидно, только один: стихия исчерпала себя, она вылилась, но и захлебнулась в убийстве Катки и последующих разгульных интонациях, завершившихся неожиданным мотивом «скуки скучной, смертной». В стихии не оказалось начала положительного, созидательного, преобразующего. А Блоку, как мы помним по письму к Л. А. Дельмас, нужно теперь именно это. Поэтому-то природная стихия (остающаяся стихией при любых обстоятельствах) и не отвечает новым стремлениям двенадцати красногвардейцев. Преобразование облика двенадцати происходит теперь не в «согласии со стихией». Она — враждебное им начало; она «слепит им очи», оборачивается «холодным» сугробом, заливаается смехом. Преодолевая ее, они преодолевают и самих себя. Открывается как бы третья линия, третья сфера «движения» в поэме — *внутреннее преобразование облика двенадцати*, теперь уже единого, слитного, которое и совершается в преодолении препятствий, т. е. в преодолении стихийных, неконтролируемых сил.

И вот здесь-то по логике формирования блоковской концепции революции и отношения к стихии (т. е. в конечном счете по логике формирования Блока как художественной личности) действительно заявляет о себе необходимость в заключительном образе. Недаром — и вряд ли случайно — Христос выступает в поэме поступью *надвьюжной*. Он — над стихией, поверх нее; и он — за нею («за вьюгой невидим»). Он — следующая, максимальная и максималистская «ступень» на пути приобщения героев к «космосу», к гармонии. И он же — залог совершающегося преобразования, внутреннего перерождения человека, выхода из стихии и «хаоса». Так и движется эта странная

«кавалькада»: впереди — незримый Христос, затем двенадцать красногвардейцев-апостолов, позади — «голодный пес». Это уже не движение по улицам революционного Петрограда; это движение внутри истории, символически — на просторах Вселенной.

Но внутри самого этого шествия намечается и свое скрытое движение, такое же символическое и такое же многозначное: преодоление героями «стихий», т. е. преодоление самих себя, и «выход» к конечной гармонии. Этого выхода пока нет, цель еще не достигнута (вьюга еще «пылит им в очи» — и будет пылить долго, «дни и ночи напролет»), но она будет достигнута, — убежден Блок. Действие поэмы в заключительных главках застаёт героев в самый напряженный и ответственный момент их судьбы, их биографии — в двух шагах от светлого финала, но отделенного пока от них плотной снежной завесой.

С момента своего появления на страницах поэмы и до заключительных частей герои проходят путь, равный огромному временному («историческому») отрезку. Они выходят из одной эпохи (прошлое), проходят сквозь историческое время (настоящее), вплотную подходя к совершенно другой эпохе, возможно — к будущему. Все три временных измерения совмещает Блок в этом произведении. И подходят они к финалу другими людьми, с новым «жизненным» опытом и совершенно иным отношением к окружающему. От былой беззаботности («Гуляет ветер, порхает снег, Идут двенадцать человек») не осталось и следа. Ее сменил совершенно иной «стиль» поведения: он проявляет себя в нарастающем беспокойстве, повторяющихся окриках и угрозах, в той невиданной эмоциональной насыщенности, которой характеризуются заключительные главки поэмы. Особенность «Двенадцати» как художественного произведения и заключается в том, что здесь речь идет не только о красногвардейском дозоре и даже не только о революции. Это поэма о судьбе России, оказавшейся на историческом переломе, о ее прошлом, настоящем и будущем.

Кульминационный момент поэмы и ее главное «сюжетное» звено — убийство Катьки — обозначили грань, за которой стали изменять свой облик двенадцать «апостолов». Эпический характер образа двенадцати именно здесь, в заключительных главках, проявляет себя в полной мере. Причем диалектика их внутреннего развития находится

в непосредственном и прямом соприкосновении с диалектической действительности.

Именно поэтому проблема пути, движения, в итоге проблема судьбы — и личности, и государства, и мира — оказывается центральной и для «Двенадцати». Поэт выступает здесь как начало, которое реализует себя уже не только в интенсивности переживаемого чувства, но и в каких-то более сложных идеологических и понятийных категориях. Он берет на себя смелость «провести» своих героев через три основные временные сферы, показать в реальных картинах, что было, что есть и что, по его мнению, должно быть.

Особенно наглядно эта черта идейной структуры поэмы выявила себя в издании «Двенадцати» 1918 года, издании, в котором текст сопровождался иллюстрациями Юрия Анненкова. Иллюстрации здесь не просто «иллюстрируют» текст, они его проясняют и как бы проявляют. Без особого труда мы узнаем в иллюстрациях Анненкова элементы городского «пейзажа» вполне определенного района — Петербургской стороны, хорошо знакомой и Блоку, и художнику, и издателю С. Алянскому. При незначительном допущении можно даже проследить путь героев поэмы, который проходит с окраины города к его центру. Точно указан на одной из иллюстраций даже «адрес» центрального эпизода поэмы — убийства Катьки: Рыбацкая, 12.

Никаких возражений со стороны поэта столь конкретный адрес не вызвал. Мы же можем теперь представить себе, где именно произошло все то, о чем рассказано Блоком, — появление двенадцати, внезапное появление лихача с Ванькой и Катькой, убийство Катьки и т. д. Это Петербургская сторона, тогда почти окраина города, с глухими переулками и сырыми домами. В двух шагах от Рыбацкой, на Лахтинской улице в доме № 3, жил в 1906—1907 годах сам Блок, очень любивший Петербургскую сторону и хорошо ее знавший. Здесь же, на Большом проспекте (недалеко от Рыбацкой) находилась Введенская гимназия, в которой он учился. Круг жизненной судьбы Блока замыкается мысленным возвращением в прошлое, туда, где он впервые столкнулся с жизнью «низов» общества, с простыми людьми.

Блок высоко оценил иллюстрации к поэме, выполненные Юрием Анненковым. Свидетельство тому — письмо к художнику от 12 августа 1918 года, переданное через

издателя поэмы С. М. Алянского⁹. И вот что важно: больше всего Блок говорит здесь о Катьке (даже восстанавливая черты ее возможного душевного склада и внешнего облика), затем о Петрухе и Христе. О Христе Блок хотел сказать многое, но писать не стал, а передал через С. М. Алянского свой рассказ о том, как он «увидел» этот образ на вьюжных улицах Петрограда. В своих воспоминаниях Алянский привел подробно записанный им рассказ Блока. И в сознании Блока, и в письме Анненкову эти три персонажа поэмы — убитая в пылу погони за «буржуем» Ванькой Катька, ее невольный убийца Петруха и венчающий поэму Христос нерасторжимо объединились.

Причем важно и то, что с каждым из этих образов у Блока связаны достаточно конкретные жизненные впечатления и представления, имеющие либо возвышенно-духовный (в случае с Христом), либо бытовой, эмпирический, но по-своему показательный (в случае с Катькой и Петрухой) характер. О Христе Блок сказал, что это «светлое пятно» впереди, которое «маячит и неудержимо тянет к себе»; оно «быстро растет, становится огромным», приобретая «неопределенную форму, превращаясь в силуэт чего-то идущего или плывущего в воздухе».¹⁰ При помощи обычного зрения такого Христа увидеть невозможно; это *внутреннее зрение*, тот *духовный взор*, который играл такую большую роль в развитии поэтической интуиции Блока. Но, вместе с тем, образ увиден в определенной форме *светлого* пятна. Определенны представления Блока о Петрухе и Катьке. О Петрухе Блок сказал: хорошо, что у него в руке «кухонный нож», но плохо, что «рот... старый». И больше всего внимания поэт уделил Катьке. Она — «здоровая, толстомордая, страстная, курносая русская девка; свежая, простая, добрая — здорово ругается, проливает слезы над романами, отчаянно целуется»; рот у нее «свежий», «чувственный», «масса зубов». Он возразил против изображения Катьки с папироской в руках, добавив в скобках: «может быть, она не курит» (VIII, 514). Ни одна из этих черт в поэме не выявлена и на «содержание» ее не повлияла. Блоку же

⁹ О том, как готовилось и выпускалось в свет первое отдельное издание поэмы с иллюстрациями Анненкова, С. М. Алянский рассказал в своей книге «Встречи с Александром Блоком» (М., «Детская литература», 1969).

¹⁰ Алянский С. Встречи с Александром Блоком, с. 86.

они были крайне важны: он хотел зрительно, наглядно представить себе, увидеть, что за люди — герои его поэмы, как они выглядят, из каких черт складывается их внутренний мир. Он следует здесь приемам реалистического письма, но «реалистическим» оказывается одно лишь восприятие окружающего, которое в процессе творческого переосмысления трансформируется в соответствии с законами романтического, расширительно-иносказательного искусства.

Имеется еще один персонаж поэмы, в облике которого также выделены конкретные человеческие черты. Это «буржуй» Ванька. Вот он внезапно врывается в поэму в четвертой главке на лихаче в паре с Катькой:

Он в шинелишке солдатской
С физиономией дурацкой
Крутит, крутит черный ус,
Да покручивает,
Да пошучивает...

Вот так Ванька — он плечист!
Вот так Ванька — он речист!
Катьку-дуру обнимает,
Заговаривает...

Яркая и впечатляющая картина, которая завершается столь же ярко и наглядно:

Запрокинулась лицом,
Зубки блещут жемчугом...
Ах ты, Катя, моя Катя,
Толстоморденькая...

Эти прекрасные стихи написаны и введены в поэму вовсе не для того, чтобы воспроизвести пошлый эпизод соблазнения. Они несут гораздо более емкую смысловую нагрузку.

Создается как будто знакомая коллизия. Возникает любовный треугольник (Ванька — Катька — Петруха), вызывающий в памяти традиционную ситуацию, неоднократно использованную и самим Блоком в его пьесах — от «Балаганчика» (Арлекин — Коломбина — Пьеро) до «Розы и Креста» (Алискан — Изора — Бертран). Опыт блоковской драматургии безусловно проявил себя в «Двенадцати», хотя, как нам кажется, не в такой степени, чтобы безоговорочно возводить главное сюжетное действие поэмы к драматургической традиции. Ведь этот лю-

бовный треугольник сразу же распадается: Ванька скрылся, героиня (Катька) убита. Петруха остается один вовсе не потому, что восторжествовал «недостойный» соперник, как это было и в «Балаганчике», и в «Розе и Кресте». Здесь никто не торжествует и никто не остается в безутешном горе, что как раз и было характерно для «комедии масок». Блок явно избегает повторения знакомой ситуации. Ему нужно, в соответствии с общим замыслом поэмы, а не только в границах любовного конфликта, чтобы Катька была убита и чтобы была убита именно Катька (а не Ванька). Ее гибель сразу же переводит действие поэмы в иной план (вернее, в несколько планов одновременно); к такому повороту и стремился, как видно, Блок.

В том же письме к Ю. Анненкову Блок специально выделяет рисунок, на котором изображена убитая Катька. Он даже хочет, чтобы рисунок этот попал на обложку книги. Но тут же высказывает такое пожелание: «Если бы из левого верхнего угла „убийства Катьки“ дохнуло густым снегом и сквозь него — Христом, — это была бы *исчерпывающая обложка*» (VIII, 514). Ни о каком любовном треугольнике говорить больше не приходится. Символ Христа — центральный символ поэмы — прочно и многозначно связался в сознании Блока с убитой Катькой, и все в поэме осветилось иным светом.

Никак и ничем не проявившая себя в поэме Катька становится символом жертвы, которую потребовала выплеснувшаяся на петроградские улицы стихия. Казалось бы, естественней принести в жертву Ваньку: он «буржуй», он изменил революционному долгу, переметнувшись в стан врагов. Но для Блока такая реализация замысла поэмы была бы слишком простой. Собственно, никакой проблемы бы не было — была бы несложная иллюстрация, и только. Принося в жертву ни в чем не повинную Катьку, да еще соотнося ее с Христом, Блок неизмеримо углубляет тему.

Любовная страсть Петрухи переходит в ненависть, а ненависть завершается убийством. Таким образом, стихийные чувства, обнаруживая свой глубокий положительный смысл (именно они дают возможность герою поэмы выявить черты личности), на следующем этапе обнаруживают уже и свой губительный (в конечном итоге) характер. Вряд ли можно признать случайностью тот факт, что все наиболее разгульные реплики и интонации поэмы

сосредоточены в главках, в которых фигурирует Катька. Это, главным образом, пятая главка (предвестие драмы), затем седьмая (обсуждение убийства) и восьмая, в чем-то перекликающаяся с пятой (скрытый смысловой итог происшедшего). Уже в центральной, шестой главке, в которой говорится о погоне за Ванькой и убийстве Катьки, главке, разламывающей поэму надвое, после элегически скорбного двустипхия:

А Катька где? — Мертва, мертва!
Простреленная голова! —

следует грубый окрик, сразу же переводящий повествование в иной план, где господствует ненависть:

Что, Катька, рада? — Ни гу-гу...
Лежи ты, падаль, на снегу!

Но завершается все это боевым призывом, создающим ощущение еще одного плана поэмы, в котором уже господствует сознание высокого долга:

Революционный держите шаг!
Неугомонный не дремлет враг!

К столетнему юбилею со дня рождения Блока автору настоящих строк довелось готовить факсимильное переиздание этого издания поэмы, к которому была приложена отдельная брошюра со статьей, где я, используя свидетельства Анненкова и личную переписку с С. Алянским, предпринял попытку топографически представить путь, которым двигались героини поэмы. Именно благодаря достоверности иллюстраций, нераздельно слитых с текстом поэмы, небольшое, казалось бы, произведение воочию превращается в эпическое повествование о событии, имеющем эпохальное значение. Можно не знать содержания поэмы во всем его смысловом многообразии, но и беглого взгляда на эту книгу достаточно, чтобы прийти к неукоснительному выводу: перед нами из ряда вон выходящее, грандиозное произведение, в котором движение героев по заснеженным улицам города, раскрывающее их «судьбу», получает почти что реалистическую достоверность и зримую наглядность. Блок не просто изображал революцию в том специфическом аспекте, в котором он ее воспринимал, он «видел» своих героев, «видел» их движение, их поступки, «слышал» распеваемые ими частушки. «Хорошо знакомые», как выразился в письме

ко мне С. М. Алянский, места Петербургской стороны, изображенные в «Двенадцати», невольно всплыли в сознании Блока, а также и иллюстратора, составили единый творческий «комплекс». Произведение, в котором затрагиваются проблемы эпохального значения, получает реальную основу, которая в еще большей степени усиливает его художественную истинность.

В результате небольшое произведение, начисто, казалось бы, лишенное эпически повествовательных элементов, в сочетании с иллюстрациями Анненкова вырастает до размеров эпической поэмы, петербургской по существу, наподобие «Медного всадника» Пушкина, со своей, однако, специфически блоковской философией истории.¹¹

¹¹ См. подробнее об этой стороне поэмы в нашей статье «Двенадцать» А. Блока в издании «Алконоста», — в общей папке факсимильного переиздания поэмы (изд. «Книга», М., 1980).

БЛОК В ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ ЖИЗНИ

Поэма «Двенадцать» и стихотворение «Скифы» оказались последними поэтическими произведениями Блока. Стихов он после этого практически не писал, если не считать небольшого стихотворения «Пушкинскому Дому» и попыток продолжить поэму «Возмездие», которые ничем не завершились. Кончилась эпоха, кончилось и поэтическое творчество. Блок прожил после революции еще три с половиной года. Это были самые трудные в жизни поэта годы. Он пишет статьи и рецензии, много переводит, выступает с докладами, участвует в заседаниях, в работе редакционной коллегии организованного Горьким издательства «Всемирная литература». Кстати, именно в это время происходит личное сближение Блока и Горького, причем относятся они друг к другу с нескрываемой симпатией. Сближается Блок и с другими участниками работы во «Всемирной литературе». Много времени проводит с молодым издателем С. М. Алянским, выпустившим в 1918 г. «Двенадцать» первым отдельным изданием с иллюстрациями Ю. Анненкова.

Блок стал к этому времени уже явлением истории, а его творчество — явлением истории литературы. Это понимали окружающие, понимал и он сам, что вселяло уверенность в неслучайности прожитой жизни, пройденного пути, в значительности и важности сделанного, но в то же время порождало горькие мысли о том, что все главное, жизнь в ее наиболее значительных проявлениях, осталось позади. Он обозначил своим именем один из самых драматических периодов русской истории, он отдал людям, России все, что имел, чем одарила его природа — свой поэтический гений, свою судьбу. И стал самым трагическим русским поэтом — ни у кого из них накал трагизма, сознание собственной, личной причастности к историческому движению не достигали такой силы, как у Блока. Он верил в значительность совершающегося, но знал также, что, обладая как поэт обостренной чувствительностью, тем глубинным видением, которое редко

выпадает на долю смертного, он должен заплатить за это жизнью.

В 1921 г. он написал К. Чуковскому письмо, в котором есть такие страшные слова: «Итак, „здравствуем и посе́йчас“ сказать уже нельзя: слопала-таки поганая, гугнивая родимая матушка Россия, как чушка своего поросенка» (VIII, 537). Написано это за два с половиной месяца до смерти. А за полгода до того он пометил на письме одной своей корреспондентки, начинающей поэтессы, стихи которой произвели на него удручающее впечатление отсутствием значительности: «...интеллигентское настроение сегодняшнего дня. Маловерие, растерянность, Христос без Креста».¹ Блок повторил здесь собственные слова из поэмы «Двенадцать»:

Свобода, свобода,
Эх, эх, без креста!
Тра-та-та!

Слова эти произносятся в момент появления героев на страницах поэмы (и соответственно на улицах Петрограда) еще до того, как ими был пройден «крестный» путь. У них еще все впереди — и разгул, и убийство Катьки, и испепеляющая страсть, и великая горечь, и выход к светлому финалу. Они еще ничем не заплатили за ту правду, которая открывается им в финале, не прошли сквозь горнило преступления, страдания и очищения. Поэтому и «без креста»; крест здесь — символ страдания, очищения и жертвы. «Христос без Креста» — это еще не судьба, не жизнь, не полная плата за свое призвание, свою миссию и свое предназначение. «Голгофа» еще впереди.

Блок все это уже прошел. Он вышел к чему-то очень значительному, к великой правде, принял ее в свое сердце, но для этого ему потребовалось прожить жизнь, и прожить ее только так, как он ее прожил.

Он по-прежнему живет на Офицерской улице (дом 57), где поселился с Любовью Дмитриевной в 1912 г. В январе 1920 г. скончался отчим Блока Франц Феликсович Кублицкий-Пиоттух. Он умер так же незаметно, как и жил. Блок сам уложил его в гроб и отвез на кладбище. После смерти отчима поэт с женой переселился в квар-

¹ Встречи с прошлым, вып. 3. М., 1978, с. 84.

тиру матери — в том же доме, только этажом ниже. Здесь Блок и провел последние полтора года своей жизни.

Это было нелегкое существование. Постоянное недоедание, утомительные заседания, необходимость проделывать пешком большие расстояния, наконец, семейные неурядицы (мать Блока и его жена уже с трудом выносили друг друга) болезненно воспринимались поэтом, который как раз в эти годы делал для себя какие-то крайне важные выводы о вещах, далеких от быта, — о революции и революциях вообще, об их влиянии на ход мировой истории и на формирование личности, о культуре и цивилизации, о христианском гуманизме прошлых веков и его кризисе в настоящее время. Именно в эти годы Блоком были написаны наиболее значительные его статьи, хотя атмосфера в семье мало способствовала такой напряженной жизни.

Об этой обстановке мать Блока много писала своей сестре, Марии Андреевне, которая на лето обычно уезжала на дачу в Лугу. Вот характерный пример — письмо от 2 ноября 1920 г., документ, который нельзя читать спокойно: «... в твоём письме мне странно, как ты нас хвалишь троих. Любить — это я понимаю — можно всяких. Но хвалить-то нас не за что. Тяжелые мы все трое и все обидчики. Да и мало ли чего еще дурного и темного в нас троих. Ты издали идеализируешь нас, а вот пожила бы с нами — не поздоровилось бы. Теперь расстроились очень нервы у Саши. Да и у меня по правде. Люба сегодня задала нам скандал. Ненависть ко мне ее безвыходно душила месяцы. И вот сейчас придралась и на мое противоречие — рев; чуть меня не ударила, потом понеслась в маленькую комнату и там начала голосить с ревом. Потом ушла на репетицию. Саша сломал стол... Теперь она мне этого никогда не простит и будет попрекать меня в том, что еще за меня он ее выругал...»²

Дело не в том, кто тут именно виноват — Александра Андреевна, Любовь Дмитриевна или Александр Александрович. Испытание бытом оказалось не под силу ни Блоку, ни Л. Д. Блок. А это ведь самое страшное из всех испытаний. Окажись они на расстоянии друг от друга, конфликта могло бы и не быть. Но он захотел соединить с нею жизнь, сделать Прекрасную Даму женой. И ничего из этого не вышло.

² РО ИРЛИ, ф. 654, оп. 7, ед. хр. 18.

Когда любовь по-тютчевски рассматривают как «поединок роковой», — в этом есть свой смысл. Блок пережил много таких «поединков». Из одних он выходил победителем, в других терпел поражение. Но с Любовью Дмитриевной было иное. Здесь была жажда гармонии и страстная надежда, что она может осуществиться и в быту: не только во времени, но и в пространстве.

Люди, знавшие Любовь Дмитриевну, говорили автору настоящих строк, что она менее всего напоминала им Прекрасную Даму. Но это также не имеет значения. Важно только то, что увидел в ней Блок, то, к чему он неосознанно стремился, та ноша, которую он взвалил себе на плечи.

И в свете этих рассуждений семейная драма Блока вырастает до размеров трагедии, имеющей огромный смысл. Вспомним Данте и Беатриче, Петрарку и Лауру. Там не было ничего подобного, потому что там не было и не могло быть быта. Было чистое поклонение. Блок захотел разрушить эту черту, хотя, как видно, сам не очень сознавал, какие задачи он перед собой ставит.

Но именно в эти годы Блок был окружен вниманием и заботой людей, с которыми был связан по работе и общественной деятельности. К нему тепло относятся М. Горький, А. Луначарский, В. Лебедев-Полянский, актеры Большого драматического театра, в состав управления которого он входит и на организацию которого он положил много труда. Постоянным посетителем в доме Блока становится руководитель издательства «Алконост» С. М. Алянский. Блок избирается председателем Петроградского отделения Всероссийского союза поэтов. Все эти обязанности отвлекали от повседневности, от трудностей военного времени.

В эти же годы в сознании Блока окончательно складывается концепция революции как очистительной грозы, следствием которой будет возникновение новой «человеческой породы», новой личности. Обновляется все в мире, все становится другим. В таких значительных статьях, как «Интеллигенция и революция», «Катилина», «Крушение гуманизма», «Владимир Соловьев и наши дни», «О романтизме», «О назначении поэта», Блок развивает и обосновывает свое понимание революции, к которой, по его мнению, Россия шла все последние годы. В 1919 г.

Блок пишет интереснейшие воспоминания о Леониде Андрееве — едва ли не самое проникновенное из всего, что было написано об этом странном писателе. В этих воспоминаниях Блок утверждал: «...что везде неблагоприятно, что катастрофа близка, что ужас при дверях, — это я знал очень давно, знал еще перед первой революцией...» (VI, 131).

Известно, что Блок с сочувствием, но очень настороженно отнесся к февральскому перевороту 1917 г., понимая, что главные события впереди. Временное правительство не смогло решить задач, поставленных перед страной ходом исторического развития. Разочарование в политике Временного правительства приводит Блока к сочувствию большевикам. Он видел, что силы народа еще не развязаны, еще не выплеснулись наружу.

И когда Октябрьская революция совершилась, Блок круто меняет свое отношение к происходящему. В статье «Интеллигенция и революция» он утверждает: «Описал еще то, о чем я говорю, Толстой: а кто обносил решеточкой могилу этого чудака? Кто теперь голосит о том, как бы над этой могилой не „надругались“? А почему вы знаете, может быть, рад был бы Лев Николаевич, если бы на его могиле поплевали и побросали окурков? Плевки — божьи, а решеточка — не особенно» (VI, 15). «Плевки — божьи», ибо стихия не принадлежит себе, она — орудие истории, орудие возмездия.

В ноябре 1917 г. была разграблена и затем сожжена усадьба в Шахматове. Для Блока, очень любившего шахматовский дом, мечтавшего в тяжелые годы реакции переселиться туда навсегда, это был тяжелый удар. Получив впоследствии уцелевшие листки шахматовского архива, он записал в дневнике: «На некоторых — грязь и следы человеческих копыт (с подковами). И все» (VII, 389). Но и тут он находит веские основания для оправдания происшедшего: «Несчастный Федот изгадил, опоганил мои духовные ценности, о которых я демонически же плачу по ночам... Для Федота — двугривенный и керенка то, что для меня — источник не оцениваемого никак вдохновения, восторга, слез.

Так, значит, я — сильнее и до сих пор, и эту силу я приобрел тем, что у кого-то (у предков) были досуг, деньги и независимость, рождались гордые и независимые (хотя в другом и вырожденные) дети, дети воспитывались, их научили (учила кровь, помогала учить изоли-

рованность от добывания хлеба в поте лица) тому, как создавать бесценное из ничего, „превращать в бриллианты крапиву“, потом — писать книги и... жить этими книгами в ту пору, когда не научившиеся их писать умирают с голоду...

Все это *знала* беднота. Знала она это лучше еще, чем я, сознательный. Знала, что барин — молодой, конь статный, улыбка приятная, что у него невеста хороша и что оба — господа. А господам, — приятные они или нет, — постой, погоди, ужотка покажем.

И показали.

И показывают. И если даже руками грязнее моих (и того не ведаю и о том, господи, не сужу) выкидывают из станка книжки даже несколько „заслуженного“ перед революцией писателя, как А. Блок, то *не смею я судить*. Не эти руки выкидывают, да, может быть не эти только, а те далекие, неизвестные миллионы бедных рук; и глядят на это миллионы тех же не знающих, в чем дело, но голодных, исстрадавшихся глаз, которые видели, как гарцевал статный и кормленный барин... И посмеиваются глаза — как же, мол, гарцевал барин, гулял барин, а теперь барин — за нас? Ой, за нас ли барин?

Демон — барин.

Барин — выкрутится. И барином останется. А мы — „хоть час, да наш“.

Так-то вот» (VII, 353—354).

Смысл этой записи не только в том, что в ней с трагическим величием передано понимание обреченности старого уклада жизни, но и в том, что за народом признается право на уничтожение этого уклада. Столкновение народа и интеллигенции должно было, как считал Блок, послужить заключительной фазой буржуазно-дворянского исторического периода, за которым начнется новая эпоха. Если интеллигенция хочет избежать гибели, она должна пойти навстречу революции, принять новый миропорядок. Но, с другой стороны, сам процесс становления нового миропорядка носит глобальный характер. В докладе «Крушение гуманизма» Блок говорит о своем времени: «Во всем мире звучит колокол антигуманизма; мир омывается, сбрасывая старые одежды; человек становится ближе к стихии; и потому — человек становится музыкальнее» (VI, 114).

Но во главе этого движения идет Россия — молодая страна, которая совсем недавно вступила в европейский

период истории. И именно поэтому ей «суждено сыграть великую роль» в судьбах человечества. «Мы слушали пока не Петрарку и не Гуттена, а ветер, носившийся по нашей равнине...», — утверждает он здесь же. Ныне все изменилось. Россия первой оказалась во власти стихийного революционного циклона, которому суждено преобразовать в стране все. Блок явно перекликается здесь с Герценом (на что обратил внимание еще Бунин).³ С новой силой мысль об особой роли России в мировой истории дала о себе знать в стихотворении «Скифы», написанном в одно время с «Двенадцатью». Нынешняя Европа и русский «старый мир» для Блока тождественны, на них надвигается сила, которой еще нет имени. Ведь для Блока Россия — страна, в которой страсть и необузданность восточного уклада и восточной психики прочно объединялись с высотой мысли, интеллектуализмом и культурой Европы. Собственно, для него русская культура прошлого была не чем иным, как попыткой постичь родную «азиатчину» с высоты европейской культуры и европейского сознания. Единственное спасение — признать права этой силы, принять ее, пойти на союз с нею. Ею движет история, столкновение с нею грозит Европе гибелью. Именно об этом предупреждает, призывая к союзу и братству, лира Блока, которую он демонстративно именуется «варварской», потому что говорит от имени стихии — «варварской массы», оказавшейся ныне, в момент полного крушения индивидуалистической цивилизации, хранительницей «духа музыки», потенциальным «космосом», возникающим из воцарившегося «хаоса». В «Скифах» ораторские интонации, и ранее прорывавшиеся у Блока, имеющиеся также и в «Двенадцати», достигают высшего обострения и предельного напряжения.

Блок не задумывается ни о будущем государственном устройстве общества, ни о своем месте в нем. Похоже, что проблема личности и государства, крайне важная, скажем, для Пушкина («Медный всадник»), для Герцена, перед ним не стоит. Она его не занимает. Он ближе тут не к Пушкину, а к Достоевскому, для которого нацио-

³ Крайне враждебно встретивший революцию Бунин, находясь в эмиграции, записал в дневнике (апрель 1920 г.): «Герцен все повторял, что Россия еще не жила и потому у нее все в будущем и от нее свет миру. Отсюда и все эти Блоки!».

нальное своеобразие есть вопрос национальной «почвы»; он даже ближе к славянофилам — недаром же в числе «демонических» фигур в русской культуре Блок называл, как мы помним, Чаадаева, Грибоедова, Чацкого. Именно стихия «таит в себе семена культуры», утверждает Блок.

Россия вообще не была для него ни государством, ни нацией. Это был сложный синтез черт и национальных, и социальных, и психических, и этнографических, и даже географических. Ее роль и ее историческое предназначение состояли для него не в том, что она станет (или должна стать) могучим государственным организмом, а в том, что она первой выявила, выплеснула наружу те подспудные стихийные силы, которым от века суждено взламывать устаревшие формы, быть великим обновляющим стимулом. Этому, в частности, способствовало и срединное положение ее «меж двух враждебных рас» — «монголов и Европы».

Блок вторгается в «Скифах» в проблему огромного значения и большой давности. Можно полагать, что исходным моментом здесь для него служит переписка Пушкина с Чаадаевым по поводу «Философического письма». «Особое предназначение» России Пушкин, оспаривая Чаадаева, видит в том, что она должна была сдерживать нашествие монгольских орд и тем спасти европейскую цивилизацию. «Это Россия, это ее необъятные пространства поглотили монгольское нашествие. Татары не посмели перейти наши западные границы и оставить нас в тылу. Они отошли к своим пустыням, и христианская цивилизация была спасена».⁴

Ныне, считает Блок, времена изменились. Иная эпоха диктует и иное расположение сил. Россия больше «не щит», она «не вступит» в бой, защищая Европу. У нее теперь другие задачи и другое предназначение.

Такое ее положение накладывает специфические обязанности на художника — современника нынешних событий. Недаром Блок вспоминает в эти годы Тютчева:

Блажен, кто посетил сей мир
В его минуты роковые...

В эпоху революции, когда «события, имеющие всемирный смысл», заявили о себе в полную меру, Блок увидел на-

⁴ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. 10. Л., 1979, с. 688.

значение художника в приобщении к революционной (музыкальной) стихии, в слиянии с нею. В докладе «О романтизме», прочитанном в Петрограде в октябре 1919 г., Блок и развивает свои взгляды на романтизм как на искусство революционной эпохи. В общей системе эстетических воззрений Блока доклад «О романтизме» является своеобразным продолжением доклада «О современном состоянии русского символизма», поскольку именно здесь дается ответ на поставленный в 1910 г. вопрос о том, каким должно быть ныне искусство.

Блок излагает в докладе свое понимание романтизма, в котором он видит не столько литературное течение, сколько «новую форму чувствования, новый способ переживания жизни», т. е. в конечном счете ту новую форму *общественного поведения человека*, которую принесла с собой революция. Как и всегда у Блока, эстетика пересекается с этикой, искусство расценивается как сила, приобщающая человека к действительности. «Подлинный романтизм, — утверждает Блок, — не был отрешением от жизни; он был, наоборот, преисполнен жадным стремлением к жизни, которая открылась ему в свете нового и глубокого чувства...» (VI, 363—364). Блок расширяет понятие романтизма, в его интерпретации романтизм есть выражение мятежной стороны человеческой души; это «новый способ жить с удесятеренной энергией» в эпоху, когда историческая жизнь определяется действиями «пятой стихии» — стихии «народного мятежа». Блок опирается здесь на события Великой французской революции, когда, собственно, и появилось само слово «романтизм». Оно, по его мнению, явилось «ответом» европейской культуры на действия народной стихии. «Романтизм, — пишет Блок далее, — условное обозначение шестого чувства», рождающегося из стремления «организовать человека, носителя культуры, на новую связь со стихией». Интенсивность внутреннего переживания, при котором внешние события переплавляются в особый строй души, находящий в искусстве выражение в повышено эмоциональных формах и образах, в особом — заинтересованном — характере авторской позиции, — вот что такое для Блока романтизм.

Укрепление Блока на позициях романтического искусства, хотя и в специфическом понимании этого слова, дало ему опору для выявления не только своей эстетической позиции, но и позиции гражданской. Главным кри-

терием при оценке того или иного произведения искусства для него продолжают оставаться мятежность и эмоциональная насыщенность, наличие сильных страстей и сильных характеров.

Но теперь Блок, прошедший напряженный и насыщенный путь исканий, сделавший для себя какие-то важные выводы, касающиеся положения художника в мире и обществе, привыкший жить в состоянии подъема и напряжения и тускневший, когда интенсивность внутренней жизни спадала, не всегда находит нужные точки приложения своих творческих способностей. Его угнетают многочасовые заседания, хотя, как человек обязательный и внутренне дисциплинированный, Блок ответственно относится к выполнению своих обязанностей.

Кроме того, ему начинает казаться, что он перестал слышать музыку революции — «оглох», как говорил он. «Мировой оркестр» замолкал временами для него, а до слуха доносились ничтожные звуки, бытовые, пошлые. Эту «утрату слуха» Блок переживал тяжело и болезненно.

Положение усугубилось, когда в стране стала проходить подготовка «новой экономической политики» и затем официально был введен нэп. Оживление частной инициативы, появление многочисленных кафе, стремление нажиться на трудностях, переживаемых страной, появление людей, открыто стремившихся зажить прежней обеспеченной жизнью, — все это произвело на Блока удручающее впечатление. Ему начинает казаться, что революция идет на убыль, стихийный порыв масс затухает, возвращается прежняя пошлость. Преувеличивая значение нэпа и общего оживления частной инициативы, он даже склонен думать, что действия властей как раз направлены на приглушение достижений революционных месяцев.

Блок не отказывается ни от чего из того, что было создано им ранее. Ни на секунду не сомневается он и в справедливости и закономерности революционного «возмездия». Но, давая неверную оценку мерам, которые предпринимались Советской властью (введение нэпа, закрытие буржуазных органов печати и частных издательств, меры по отношению к эсеровской партии и др.), он объективно оказывался во власти противоречивых чувств и мыслей, из которых не видел исхода. Противоречия эти губительно сказывались и на его взглядах, и

на его психике. Трагическим поэтом вошел Блок в историю литературы, трагедией окрашены и его последние годы.

«Когда Блок появлялся, становилось почти жутко: так похож он был на самого себя. Какой-то юнга с северного корабля — гибкий и вместе с тем немного неловкий, немного угловатый в своих движениях юноша, порывистый и странно спокойный, с улыбкой почти детской и вместе с тем загадочной, с голосом грудным, но глухим и монотонным, с глазами слишком прозрачными, в которых точно отсвечивались бледные волны северных морей, с лицом юношески-нежным, но как будто обожженным лучами полярного сияния. Мы издали смотрели на него — и не решались говорить о жизни, — хоть был он прост со всеми и как будто вопросов ждал»,⁵ — таким запомнил Блока Б. М. Эйхенбаум.

Блок понимал, что он обречен, что все вокруг становится другим, что войти ему в этот новый мир с иными критериями, оценками, вещами, людьми, с иным характером отношений между людьми — не суждено. Он был из тех, кто знал о себе все.

Он следит за развитием литературы, за появлением новых имен. Не все тут нравится Блоку. Он сделал для себя какие-то твердые выводы, выработал принципы, которые явились для него итогом его жизненного и творческого пути. С этой точки зрения он и оценивает современное искусство.

Его привлекают футуристы, он присматривается к ним не только с любопытством, но и со вниманием. Он выделяет из них Маяковского, к которому относится с явной симпатией, он отметил противоречие между поэтической манерой Анны Ахматовой («болезненной, женской и самоуглубленной») и акмеистическим требованием «расцвета физических и духовных сил», но дальше в этом направлении не пошел. Стихи поэтов акмеизма для него, «за малыми исключениями», «не блещут особыми достоинствами». Он рассматривает их в одном ряду с декларациями, не делая особых различий.

Блок не воспринял, не понял во всей полноте того нового, что принесли в поэзию и Ахматова, и Мандельштам, и Цветаева, и Маяковский, и Пастернак, и

⁵ Эйхенбаум Б. Судьба Блока. — В кн.: Эйхенбаум Б. Сквозь литературу. Л., 1924, с. 219.

Есенин. Он хотел видеть в них (в частности, в поэтах акмеизма) то, чем жил, чем болел он сам и чем, по его мнению, должна жить и болеть русская поэзия. А они все уже жили другим, они создавали новую поэтическую систему, которая оказалась вне поля зрения Блока. Он доброжелательно отнесся к большинству из названных поэтов, но никакой новой поэтической системы, «нового художественного зрения», как говорил Ю. Тынянов, он тут не увидел. Выступая против акмеистов в статье «Без божества, без вдохновенья», он не делает никаких различий между их теоретическими положениями, действительно наивными и малосодержательными, и их поэтической практикой, которая, как показало ближайшее будущее, выходила далеко за рамки их деклараций. Несколько теплых слов сказал Блок об Ахматовой, да и то для того, чтобы выделить ее из числа акмеистов.

Акмеизм (как и сопутствующий ему футуризм) возник в 1910-е годы как реакция на символизм, находившийся в состоянии кризиса. В этом заключалась объективная причина появления акмеизма как нового литературного течения, которая, однако, осложнялась субъективными литературными намерениями главных его основателей. В опубликованных ими в 1913 г. статьях, ставших манифестами акмеизма, не содержалось ни сколько-нибудь серьезного анализа общего состояния русской литературы, ни какой-нибудь значительной концепции искусства, которая соотносилась бы с характером исторического времени. Статьи эти были поверхностны, они носили больше характер эпатажа, чем служили изложением литературной позиции. Но получилось так, что в рядах акмеистов оказались поэты, чье творчество сыграло важную роль в последующем развитии всей русской и советской поэзии, а не одного только акмеизма, — Ахматова, Мандельштам, Городецкий; как переводчики получили известность М. Лозинский и М. Зенкевич.

Блок справедливо порицает акмеистов за их претензии на выражение духовного и физического здоровья, за их «адамизм» и высокомерно-покровительственное отношение к предшественникам. Но тут же пишет, не раскрывая никак своей мысли, о «синтетизме» русской культуры прошлого, о связи в ней поэзии и прозы, музыки и живописи, архитектуры и музыки. Блок имеет в виду, как можно догадаться, общественную злободневность русского искусства в целом, которая находила выражение

в актуальности, насущности проблем и образов, о чем он писал в статье «Вопросы, вопросы и вопросы» (1908). Но иллюстрирует он свою мысль мало о чем говорящими примерами личного общения Пушкина и Глинки, Гоголя и Иванова, Фета и Л. Толстого и т. д.

В этом и состоял просчет Блока. Русская поэзия (и литература в целом) вступала в 1910-е гг. в новый период развития, появление же поэтов с новой системой творчества, сгруппировавшихся преимущественно вокруг центральных поэтических течений этого времени — акмеизма и футуризма, не стало для него явлением литературной жизни. Он увидел здесь только распад единого некогда потока русской литературы и культуры.

Можно полагать, что если бы Блок не отождествил теоретических положений поэтов школы акмеизма с творчеством наиболее значительных из них, ему удалось бы избежать и того тона, и тех нелогичностей, которые содержатся в статье «Без божества, без вдохновенья».

Он стремится к какому-то единому, предельно синтезированному и математически выверенному выражению того понимания роли и назначения поэта, которое складывалось у него в течение всей его жизни, было пронесено им через испытания суровых лет реакции, через революционный взлет и мучительные раздумья пореволюционных лет. Он хочет создать единую и универсальную формулу, которая была бы верна во все времена, содержала бы в себе «последнюю правду» о том положении, на которое искони обречен художник в мире.

Такой итоговый характер имела для Блока речь «О назначении поэта», произнесенная им в Петрограде в 84-ю годовщину со дня смерти Пушкина. Это и итог, и завещание Блока. Он говорит о Пушкине не как историк или теоретик литературы, а как поэт, испытывающий к Пушкину по своему поэтическому призванию родственные чувства.

Блок непосредственно перекликается здесь с Достоевским, с его «Речью о Пушкине», произнесенной на юбилейных торжествах в 1880 г. Правда, внутреннее содержание этих двух выступлений различно. В отличие от Достоевского Блок стремится к большей универсальности в определении роли и назначения поэта, Пушкин для него — образец мирового значения, эталон поэта, пример того, каким должно быть служение художника своему искусству и своему призванию.

В речи Блока звучит усталость. Но еще больше в ней чувствуется то роковое противоречие жизненной позиции, во власти которого оказался Блок и о котором говорилось выше. Он уже не ощущал себя своим в этой новой обстановке, он видел, что идет к смерти, и не хотел отворачивать ее от себя. Положение усугублялось и физическими недугами, с которыми надо было бороться. Человек, проживший сорок лет в таком невиданном напряжении душевной и духовной жизни, да еще в таком катастрофическом семейном неблагополучии, рассчитывать на спокойный исход, естественно, не мог. Блок и это понимал.

В речи Блока о Пушкине поражает другое — его страстное желание подняться над всем, что его окружало и окружает, над эпохой, над средой, над историей. Это уже чистый дух, который парит в почти что безвоздушном пространстве. Он уже не хочет на землю, к людям, потому что чувствует, что может задохнуться и там. Он стремится проникнуть в сокровенную суть того дела, ради которого поэт призывается в мир. И он отбрасывает все незначительное, побочное, второстепенное, он говорит о самом, с его точки зрения, главном. Его личный опыт играет тут решающую роль. Ему нужен именно эталон, который дал бы ему возможность вместить в ограниченное число четко сформулированных положений все богатство и многообразие связей художника с миром, выделить то главное, что лежит, по его мнению, в основе самой миссии поэта. И он избирает Пушкина, классический, по его мнению, пример поэта, художника, в завершенной форме выразившего то «дело», которое поручено художнику свыше. Блок утверждает: «Поэт — величина неизменная. Могут устареть его язык, его приемы; но сущность его дела не устареет». Эта мысль — главное в докладе. Пушкин нужен и важен Блоку как явление художника, в идеальном виде давшего людям пример выполнения своей миссии, единой и обязательной для любой эпохи.

Революция обострила в сознании Блока вопрос о значении поэта, потому что возникли совершенно новые условия, в которых протекала теперь творческая работа. Кроме того, Блок понимает, что в XX в. жизнь личная, интимная сама по себе перестала быть для поэта источником сильных страстей, стала частью единого отношения к окружающему. Ни о какой изолированности уже не может быть и речи. Но как тогда совместить *службе-*

ние, т. е. то, чем, по словам Блока, «только и может быть литература», с идеалами *красоты* и *гармонии*? Блок снова — в который раз! — ставит этот вопрос и дает на него ответ (уже в последний раз), предельно обобщенный, но и предельно четкий.

Прямо и открыто Блок оправдывает своеволие поэта, его право на «тайную свободу», право «быть самим собой».⁶ Поэт никому и ничему не подвластен, он — вне земных зависимостей, но не потому, конечно, что искусство существует для искусства, а потому, что он находится во власти более высоких зависимостей, перед ним обязательства гораздо более значительного свойства, чем элементарное служение злобе дня. Главная среди этих зависимостей — зависимость от «распорядка» мировой жизни. Ощутить ее дает возможность художнику его гений. Главным же среди обязательств, стоящих перед поэтом, является внесение в мир «гармонии», т. е. «похищенных у стихии» и приведенных в идеальную форму звуков. Блок не случайно говорит здесь о гармонии — для него это ныне самый главный вопрос. «Испытание сердец гармонией» и есть, согласно Блоку, то «дело», та «польза», которую приносит поэт людям. Блок суммирует здесь разные стороны своей эстетической «программы», стремясь привести их к единству.

Так складывается судьба поэта, роль художника, и принадлежащего, и не принадлежащего себе, «сына гармонии», и свободного, и несвободного одновременно, делающего титаническую работу (внесение в мир гармонии), но вынужденного преодолевать сопротивление «черни» — светской и чиновничьей элиты, стремящейся прежде всего сохранить неизменным порядок земной жизни и прекрасно понимающей, что «испытание сердец гармонией» таит в себе разрушительную силу.

В речи «О назначении поэта» Блок стремится решить вековой спор о назначении художника, о роли творчества в жизни людей и общества. Поэтому доклад этот имеет не частное значение, он — важнейшая веха в истории русской эстетической мысли и тот итог, к которому приходит Блок в результате двадцатилетних размышлений на эту тему. «Испытание сердец гармонией» — вот конечная задача искусства, в которой, по мнению Блока,

⁶ «Искусство есть радость быть самим собой», — излагает он Рихарда Вагнера в статье 1918 г. «Искусство и революция» (VI, 21).

сходятся, сливаются, утрачивая всю свою песочность, и антиномии Пушкина («поэт» и «толпа»), и антиномии Некрасова («поэт» и «гражданин»), и антиномии Вл. Соловьева («святыня муз» — «шумящий балаган»), в которой искусство и действительность уравниваются в своих правах, а вопрос о соотношении «пользы» и «красоты» полностью утрачивает свое значение. «Нельзя сопротивляться могуществу гармонии, внесенной в мир поэтом, — пишет Блок, — борьба с нею превышает и личные, и соединенные человеческие силы. . . От знака, которым поэзия отмечает на лету, от имени, которое она дает, когда это нужно, — никто не может уклониться, так же, как от смерти» (VI, 160—168).

«Покой нам только снится» — утверждал некогда Блок. Покоя не было в мире, не было его и в душе поэта. Не было, и не должно быть, — так думал Блок двенадцать лет назад, в пору молодости. Сейчас, пройдя сложный, трагический путь, путь поэта переходной эпохи, он приходит к иному выводу. Внесение в мир гармонии — вот, согласно нынешнему мнению Блока, главная задача поэта. Гармония есть космос, противостоящий «хаосу» действительной жизни, — об этой точке зрения Блока говорилось выше. И тут требуются иные средства. Блок говорит о них: «*Покой и воля*. Они необходимы поэту для освобождения гармонии. Но покой и волю тоже отнимают. Не внешний покой, а творческий. . . И поэт умирает, потому что дышать ему уже нечем; жизнь потеряла смысл».

И, как вывод из всего, сказанного о Пушкине в этой предсмертной речи, звучат слова Блока: «. . . Пушкина. . . убила вовсе не пуля Дантеса. Его убило отсутствие воздуха. С ним умирала его культура» (VI, 167).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

7 августа 1921 года Блок умер. Ему не исполнилось и сорока одного года. В тридцать семь лет он создал наиболее глубокие свои произведения — поэму «Двенадцать» и стихотворение «Скифы». Но за семнадцать-восемнадцать лет сознательного творчества он прошел сложный и насыщенный путь — и как великий поэт, и как человек. И при всей противоречивости этого пути, при всей его сложности и личных, и общественных отношений здесь имела своя твердая последовательность, свое внутреннее единство, которое шаг за шагом выявляло себя все с большей глубиной и основательностью.

Именно в творчестве Блока нашла свое наиболее глубокое воплощение эстетика символизма, какой складывалась она в начале века, именно в творчестве Блока нашел свое наиболее глубокое воплощение и кризис символистских канонов — освобождение поэзии от оков индивидуализма, изменение самого характера поэтического творчества (объективирование внутреннего мира личности и выход поэзии в историю). Таким образом, именно Блок оказывается поэтом, в творческой судьбе которого с наибольшей рельефностью и глубиной отразились особенности символизма как одного из наиболее важных и показательных течений в литературе начала века. По личному складу своей натуры он никогда не был ортодоксальным сторонником какого-либо направления (в частности, того же символизма), но в его творчестве символистская поэзия и обрела свои наивысшие достижения, и исчерпала себя. Поэтому творческий путь Блока имеет объективный характер также и с точки зрения общей эволюции русской поэзии рубежа XIX—XX веков.

Блок осуществил себя — и как поэт, и как неповторимая личность. Он выразил себя с такой полнотой, что, как говорилось выше, стал не только явлением литературной жизни, но и эпохи в целом.

Блок входил в поэзию со своим особым, ярко выраженным лирическим «я», которое вскоре приобрело черты индивидуальности — черты «лирического героя». И лирическое «я», и «лирический герой» выражали *лирическую тему* Блока — и как поэта, и как личности: его отношение к окружающему миру и восприятие этого мира. Он сказал однажды в письме к начинающему литератору: «Без человека (когда в авторе нет «человека») стихи — один пар» (VII, 417). Мир блоковских чувств и переживаний всегда находился в соотношении с временем, которое он напряженно и мучительно стремился понять. А понять для него значило выработать свою особую, не только художественную, но и «человеческую», широкую точку зрения на происходящее, на события.

Блок знал, что живет в переходную кризисную эпоху. Ценности, которыми жил XIX век, подвергались пересмотру, продлению во времени. Великая историческая миссия Блока и заключалась в том, чтобы привести культуру прошлого (преимущественно русскую и преимущественно девятнадцатого века) в соприкосновение с тяжестью и беспокойством своего времени, в итоге — в соприкосновение с революцией. Он завершил в своем творчестве то, чем жил девятнадцатый век, он продлил его во времени, довел до естественного разрешения те главные вопросы и проблемы, которыми жили его великие предшественники. Блок страстно хотел увидеть, осознать, что же идет на смену прошлому. Смена «человеческих пород» — вот что было в его глазах показателем исторического развития, движения времени.

Роль отдельной личности в истории Блок оценивал не очень высоко. Проблема личности решалась им не столько в плане соотношения человека и того или иного государственного устройства, сколько в плане более широко — соотношении личности и социальной среды, личности и общества, личности и исторического процесса. Исторический процесс сам в себе таит семена возрождения, поскольку главной действующей силой тут оказывается народ — «бессознательный носитель духа музыки», хранитель «культуры». Эти категории — «дух музыки», «культура» — имели в глазах Блока самодовлеющее значение. То, что они обозначают, не поддается логическому определению, но для Блока как раз эта их черта и была решающей. Ему важно как можно шире охватить историю человечества, увидеть в ней единый процесс миро-

вых видоизменений и перевоплощений. Как справедливо указывает в одной из своих работ Э. Г. Минц, понятие «народ» было для Блока не столько социальным, сколько духовным понятием. Внешние же формы его существования есть цивилизация, которая имеет или прогрессивный, или реакционный характер, в зависимости от того, на какой стадии существования она находится. Она порождается «духом» истории, но затем становится тормозом. И вот тогда наступает эпоха кризиса: «отзвучавшая и обескрылевшая» цивилизация становится «врагом» культуры — *новой культуры*, зарождающейся в недрах массы.

В такие кризисные эпохи от человека требуется много мужества и прозорливости, чтобы не впасть в отчаяние, с одной стороны, и не раствориться, не утратить себя как личность — с другой. Напряженное вглядыванье в окружающее, та «пристальность взгляда», о которой Блок писал в «Возмездии», получает тем самым социальное объяснение. Ведь именно человек, его этическая и нравственная система является свидетельством того, что происходит (или не происходит) наступление новой исторической эпохи. На этой же почве происходит и возрождение в творчестве Блока романтической символики, которое прослеживается с самых ранних его литературных опытов. Сама контрастность образной системы Блока в сложном, художественно преобразованном виде служила той же цели — постичь время как кризисный, переходный период истории. Ведь главное ныне, согласно Блоку, — это появление нового типа личности и умирание старого. И вот в этой бесконечной череде «умираний» и «рождений» проявляет себя историческая закономерность.

Блок воспринимал окружающее (мир природы и мир людей, родину, искусство, историю) в виде организма, живущего самостоятельной единой жизнью. Задача художника — уловить биение пульса, даже если скрыто оно за прочной оболочкой. И поэтому для Блока история — всегда явление, в котором все части связаны между собой, а решающими оказываются силы, свойственные любому организму. Смена эпох — это смена людей, смена поколений, смена «пород», т. е. в конечном счете смена психологических «показателей» и человеческих судеб. Он пристально следит за судьбами близких ему людей, он вглядывается в собственную судьбу, в то, что происходит у него дома. В речи «О назначении поэта» он говорил: «Порядок мира тревожен, он родное дитя беспорядка...»

Мы знаем одно: что порода, идущая на смену другой, нова; та, которую она сменяет, стара; мы наблюдаем в мире вечные перемены; мы сами принимаем участие в сменах пород... и сами способствуем образованию новых пород» (VI, 161—162).

Поэтому именно для Блока такое значение приобрела проблема личности — ее становления и формирования, ее единичной судьбы. И потому же именно в творчестве Блока оформляется — с гораздо большей наглядностью, нежели в творчестве кого-либо из его современников, — образ лирического героя не только как выражение личности и судьбы поэта, но и как психологическое выражение времени, как воплощение эпохи в совокупности ее воздействий на эмоциональную и интеллектуальную жизнь индивидуума.

Мы знаем, что единого и всеобъемлющего показателя времени нет и не может быть. «Лицо эпохи» складывается из многих черт, многих судеб, многих художественных произведений. Блок в своей личности и своем творчестве выразил чрезвычайно важную сторону своего времени как времени кризисного, в котором прошлое уже пересеклось с будущим. Он ощутил себя на этом пересечении, на «перекрестке» эпох. С глубочайшей искренностью он поведал о неблагополучии, воцарившемся в мире, он вывел в своих стихах личность, ощутившую себя на перепутье исторических дорог, под гнетом противоречий действительной жизни, которые становились противоречиями ее собственного сознания.

Сознание и самосознание «героя» блоковских стихов, его положение в мире, каким он его себе представлял, имели реальные соответствия в самом характере действительной жизни конца XIX—начала XX в. Сравнительно небольшой отрезок времени — всего каких-нибудь двадцать лет, который нашел отражение в стихах Блока, вырос в его творчестве в период огромного масштаба и эпохального значения. Блок относился к прошлому трезво (хотя очень лично), он видел, что оно сходит с исторической сцены; он напряженно и тревожно вглядывался в будущее. Его позиция была нравственной и эстетической. Но он видел также, что нити от прошлого тянутся к настоящему, он считал, что кризис личности, переживаемый в начале XX в., был подготовлен эволюцией человеческой «породы» в XIX столетии. И Блок с возможной лирической полнотой и большим эмоциональным па-

калом, с потрясающей глубиной и экспрессией выразил кризис человеческой личности. В этом и состоит непреходящее значение его творчества и его самого как неповторимой поэтической и человеческой индивидуальности.

Поэтому, может быть, не так уж была неправа Анна Ахматова, когда она записала на листке бумаги: «Блока я считаю не только величайшим поэтом первой четверти XX века, но и человеком-эпохой, то есть самым характерным представителем своего времени...».¹

Блок полностью отдал себя «своему времени». Он сжег себя «дотла» — выполнил требование, предъявлявшееся им самим художнику. Он пожертвовал своему искусству, своей миссии всем, что только имел, — и в этом одном уже его величие и его правота.

В десятую годовщину смерти Блока Алексей Ремизов, находясь в эмиграции, в далеком и чужом Париже, вдруг увидел его, как бы во сне и вместе наяву: «В окне стоит луна и такая огромная, какой виделась мне в детстве, и белый свет широкой полосой от окна к печке. И в этой белой лунной полосе вдруг я увидел Блока. Как и в жизни, улыбаясь, он протянул мне руку. И мне показалось по его одежде, что он прошел большой — бесконечный путь, и этот путь вел его через жестокую зиму, и нет у него крова, и странствие — его доля, и одиночество и молчание — его удел, и что за десять прошедших лет в первый раз он видит человека. Но он только смотрел на меня, и по его кроткой улыбке я догадался, что больше не мучается — не мучает его мороз в его бесприютном бесконечном пути и не знает он больше утомления: все его чувства сожжены. И я подумал: „Вот лицо человека, сгоревшие чувства которого обнажили душу!“ И еще подумал: „Я не ошибся, душа его была беспокойная — беспокоящаяся, всегда тревожная, и вот без чувств он успокоенный — какая кротость и ясность!“».²

1975—1979
Ленинград

¹ Приведено в статье В. Жирмунского «О творчестве Анны Ахматовой» (Новый мир, 1969, № 6, с. 243).

² Ремизов А. Избранное. М., 1978, с. 419—420.

	Стр.
От автора	3
Введение	6
Глава I. Детство и отрочество. Первая любовь и первые стихи	19
Глава II. Начало творчества. «Стихи о Прекрасной Даме» и «Балаганчик»	37
Глава III. В годы революции и в годы реакции	61
Глава IV. В 1910-е годы. Лирический герой Блока. «Ночные часы» и «Возмездие»	97
Глава V. Эстетика Блока	138
Глава VI. Перед революцией. «Шаги Командора» и «Кармен»	159
Глава VII. «Двенадцать»: герои поэмы и позиция автора	181
Глава VIII. Блок в последние годы жизни	204
Заключение	220

45 коп.



·НАУНА·
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ