

Поэтическое пространство Александра Блока

Поэтическое
пространство
Александра
Блока



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

**ПОЭТИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО
АЛЕКСАНДРА БЛОКА**

Сборник статей



Санкт-Петербург
2013

УДК 8(47)82.01
ББК 83.3(2)1я43

Составитель и ответственный редактор:
кандидат искусствоведения Д. Д. Кумукова

Рецензенты:
кандидат искусствоведения А. А. Кириллов,
М. Е. Корнакова

Поэтическое пространство Александра Блока: Сб. статей /
Российск. ин-т истории искусств; [отв. ред. Д. Д. Кумукова]. –
СПб., 2013. – 256 с.

«Поэтическое пространство» — формула, образующая название сборника, используется в романтическом понимании слова. Это поэтическое пространство охватывает самые разные стороны творчества Блока. Поэтической является его драматургия. И не только по форме. Драма в каждом своем осуществлении утверждает лирическое мироощущение.

Поэтическая природа лежит в основе любой сферы блоковского творчества: рисунков, зрительского восприятия театра, восприятия окружающего пространства, в частности, Петербурга с его мифологическим обликом.

Эти и другие лики поэтического мира Блока предстают в сборнике.

Художник В. А. Манацкова

delicious telecom
oyster

ISBN 978-5-86845-183-6

© РИИИ, 2013
© Д. Д. Кумукова, 2013
© Коллектив авторов, 2013

Содержание

Предисловие	5
Н. А. Таршиш. Александр Блок и музыка драматического спектакля в перспективе века	9
А. Л. Порфирьева. Тень оперы	14
Д. Н. Катъшева. Символико-музыкальное начало в структуре лирической драмы «Роза и крест» А. Блока	37
Д. Д. Кумукова. Символика «Розы и Креста»: попытка прочтения	54
В. И. Максимов. Эволюция трагической формы в русском символистском театре	64
А. А. Лопатин. А. А. Блок и «Старинный театр» (опыт прочтения стихотворения «Испанке»)	82
С. В. Иванова. Христос с флагом: Комментарий к образу поэмы А. Блока «Двенадцать»	94
Ю. Е. Галанина. Рисунки А. А. Блока	103
В. В. Виноградов. «С вечерним озером я разговор веду...» А. А. Блок и «петербургские урочища»	150
Из архива	
П. П. Громов Творчество Александра Блока в исторической перспективе	171
Сведения об авторах	252

*Памяти Изиля Заблудовского –
Артиста – Поэта – Гаэтана*



Владимир Рецетер–Бертран и Изиль Заблудовский–Гаэтан.
Спектакль «Роза и Крест», театр «Пушкинская школа», 2009 г.

ПРЕДИСЛОВИЕ

8 декабря 2010 года в Российском институте истории искусств состоялась научная конференция, посвященная 130-летию со дня рождения А. А. Блока. 15 декабря докладчики и слушатели увидели спектакль «Роза и Крест», поставленный Владимиром Рецептером в Театре-студии «Пушкинская школа». На следующий день, 16-го декабря 2010 года, не стало исполнителя роли Гаэтана, актера Изилия Заблудовского. Такой уход артиста — сам по себе великий знак. Уход Заблудовского подобен уходу Гаэтана, его растворению и слиянию со стихией блоковской мировой музыки. Так Поэзия оказывается действительным составом бытия, его сущностью.

Акт художественной/бытийной сплетенности — пример абсолютного мифотворчества. Гаэтан — дух, голос, зов, песня. Изиль Заблудовский здесь явил собой этот дух, мечту, поэтический голос. «Гаэтан <...> — художник, за его человеческим обликом сквозит все время нечто другое, он, так сказать, прозрачен, и даже внешность его — немного призрачна. Весь он — серо-синий, шатаемый ветром» — блоковская характеристика Гаэтана вполне соотносится с образом, созданным Заблудовским, впервые сыгравшим Гаэтана именно в БДТ, как хотел поэт (в 1980 году Владимир Рецептер поставил «Розу и Крест» на Малой сцене театра) «Гаэтан вышел у него легким, светящимся изнутри. Необыкновенно простым при всей необычности текста и поступков. Высокий, ломкий и в то же время негибачаемый, он боролся за Бертрана, как не стал бы бороться за себя», — писал о Заблудовском–Гаэтане Рецептер.

Изилю Заблудовскому, Актеру, Поэту, Певцу, Гаэтану — наше выражение глубочайшей признательности. И посвящение.

«Поэтическое пространство» — формула, образующая название сборника, используется в романтическом понимании слова, в его гаэтановском значении.

Это поэтическое, гаэтановское, пространство охватывает самые разные стороны творчества Блока. Поэтической является его драматургия. И не только по форме. Драма в каждом своем осуществлении утверждает лирическое мироощущение.

Поэтическая философия лежит в основе любой сферы блоковского творчества, не только драматургического: рисунков, зрительского восприятия театра, восприятия окружающего пространства, в частности Петербурга с его мифологическим обликом. Эти и другие лики поэтического мира Блока предстают в нашем сборнике.

Тематической основой предлагаемого материала является Театр, что закономерно уже для нашего искусствоведческого пространства. И для самого Блока, как известно, театр имел особое значение. В юности, отвечая на вопрос: «Мое любимое занятие», поэт назвал «театр», а на вопрос: «Чем я хотел бы быть» ответил: «артистом императорских театров».

Театр, возникающий здесь в различных своих ипостасях, в каждом случае постигается Музыкой. Этот музыкальный путь синонимичен, по сути, лирическому вектору блоковской философии, он впрямую согласуется с эстетическими взглядами поэта, его концепцией «духа музыки». Так, статья Н. А. Таршис «Александр Блок и музыка драматического спектакля в перспективе века», открывающая сборник, задает музыкальный тон как способ постижения блоковского театрального творчества — и как высокий критерий для драматической сцены, ее дальнейшего развития. Автор в соответствии с музыкальной философией Блока определяет поэта как «сущностного художника», сделавшего «музыку камертоном и критерием не только искусства, но и жизни».

С этой формулой Таршис сопрягается концепция А. Л. Порфирьевой, автора статьи «Тень оперы», в которой блоковская лирика, воплощающая музыкальные впечатления поэта, предстает в контексте русской «околооперной» поэзии. Порфирьева утверждает образную систему музы-

кальных переживаний Блока способом выявления мировой сути, ее материнского лона. При этом последняя категория, наряду со своей философской статусностью, в сочинении Порфирьевой неожиданно, но потрясающе убедительно обретает собственное значение.

В статьях Д. Н. Катышевой «Символико-музыкальное начало в структуре лирической драмы “Роза и Крест” А. Блока» и Д. Д. Кумуковой «Символика “Розы и Креста”: попытка прочтения» музыка также встает как категория философская, определяющая и проблематику поэтических драм Блока, и их образную систему. Оба автора предлагают свои трактовки символики заявленной пьесы.

Статья В. И. Максимова «Эволюция трагической формы в русском символистском театре» выдвигает новую концепцию трагической формы в «лирических» пьесах поэта. Автор определяет «высшим уровнем земных реалий» театральность блоковской драмы и утверждает идею разрушения этой театральности ради вскрытия сущности.

Вторая половина сборника представляет различные грани поэтического пространства Блока. А. А. Лопатин в своей статье «А. А. Блок и “Старинный театр”» рассказывает о зрительском впечатлении поэта, претворенном в лирическом произведении; С. В. Иванова в работе «Христос с флагом: комментарий к образу поэмы А. Блока “Двенадцать”» прослеживает путь мифологического становления заявленного в названии образа и его преломления у Блока; Ю. Е. Галанина в обширном труде «Рисунки Александра Блока» открывает малоизученную страницу блоковского житнетворчества — рисунки поэта, отражающие его мировосприятие — мирочувствование. Статья В. В. Виноградова «“С вечерним озером я разговор веду...” А. А. Блок и “петербургские урочища”», завершающая раздел программных выступлений, знакомит с городской топографией блоковского пространства, также возведенной в поэзию.

В сборнике впервые публикуется статья П. П. Громова (1914–1982) «Творчество Александра Блока в исторической перспективе», написанная в 1980 году. Это итоговая работа

исследователя, на протяжении всей жизни обращавшегося к творчеству Блока. В статье дается фундаментальное обоснование давней концепции автора об историческом развитии и соотношении аналитического и синтетического начал в художественном творчестве. Речь идет ни много ни мало о движении художественного метода в искусстве. Мощная индивидуальность поэта предстает как узловая, ключевая фигура в этом процессе. Раскрытию столь существенной материи служат обращение к русской и зарубежной философской мысли, значимые экскурсы в историю отечественной науки о Блоке, и, конечно, глубокое знание и анализ творчества Александра Блока.

Выражаем благодарность Надежде Александровне Таршис за предоставленную возможность включения статьи П. П. Громова в состав нашего сборника и за подготовку ее к печати.

Д. Кумукова

**Александр Блок и музыка драматического
спектакля в перспективе века**

Название этой статьи сознательно корреспондирует с неопубликованной работой Павла Громова «Творчество Александра Блока в исторической перспективе». Фигура поэта не только невероятно значима для эпохи, в которой он жил и творил. Как никто иной расслышавший ход истории, Блок еще и предугадал многое в ее последующем развитии.

В самом деле, надо было быть Блоком, столь сущностным художником, чтобы услышать музыкальный напор эпохи и сделать музыку камертоном и критерием не только искусства, но и жизни.

В крошечном «Балаганчике» много музыки, предуказанной драматургом. Мне уже приходилось писать об этом высоко оцененном самим Блоком шедевре Всеволода Мейерхольда с музыкой Михаила Кузмина (1906). Коротко говоря, музыка здесь вдвигалась в действие, всякий раз обращая на себя внимание, конструктивно участвуя в драматургии спектакля. Ее элегическая шарманочность контрастировала с драматической сутью истории Пьеро, потерявшего свою невесту, — лирического героя, лишенного целостности. В самом конце спектакля Мейерхольд–Пьеро после своего монолога, как и предложено Блоком, играл простую мелодию на дудочке, сидя на авансцене и обращаясь словно к каждому в зале. При этом исполнение, свидетельствуют современники, было нарочито «топорным».

Это было значимое преобразование: в финале действия, где все без исключения персонажи терпели фиаско, на авансцену выходило, давалось крупным планом музыкальное начало. Простейшая дудочка не случайно была отдана Пьеро, безыскусность звучания означала здесь явление некоей пра-музыки, венчающей драму.

Нельзя не видеть развития этой глубочайшей связи музыкального и драматического начал в драме «Роза и Крест».

Каждый помнит одинокого рыцаря-поэта Гаэтана с его песней, которая томит героиню, графиню Изору. Но существенно, что впервые этот мотив, в прямом и переносном смыслах слова, звучит в начальной сцене: его «глухо напевает» суровый Бертран, рыцарь-слуга, рыцарь-Несчастье.

Этот момент акцентирует современный молодой автор, я приведу цитату, необходимую в нашем контексте. «При всей исторической достоверности пьесы, ее живописной образности, в центре внимания поэта и читателя идея неравнодушия, добродетель вещей тревоги Бертрана и Изоры.

Песня Бертрана — это и монолог средневекового святого, и трагическая мощь, полная предвестий катарсиса, сила, вдохновленная Дамой.

Никакая мистика, никакая эстетика невозможна без этики, и трувер Гаэтан отступает на второй план перед первоначальным совершенством истового Бертрана, все твердящего непостижимую песню с глухой суровостью прозревшего дали страстотерпца.

Бертран — у начал Бытия, оттого глух его голос, в каждом звуке которого — весь Путь, от пра-истоков до Обетованного берега»¹.

Смысл «Розы и Креста» в том, что «чистый зов» одинокого и неуследимого Гаэтана (он именно бесследно исчезает задолго до конца действия) и человечность верного Бертрана — начала, воплощенные в двух старых рыцарях, — взаимодополнительны. Тут существенна метафизика возраста, когда на первый план выходит сама экзистенция. Душа юной Изоры словно чистый лист, на котором пишут не столько жестокий граф и его подловатый паж (им нет дела до ее души), сколько именно Гаэтан и Бертран. «Мне жаль его. Все-таки он был хороший слуга» — заключающая пьесу реплика Изоры о Бертрane, истекшем кровью под ее окном. Это итог действия. «Радость — страданье одно» — вот сущностная проблема, вначале доносящаяся отголоском, затем звучащая в полную силу, и главное, —

¹ *Аксельрод Лев*. Прелюдии // *Крещатик*. 2011. № 54. С. 264.

из дальнего, чистого зова, песни таинственного трувера, становящаяся драматически добытой истиной.

Это все по сравнению с последующим периодом представляет собой грандиозную философему, некий неисполнимый завет будущему. Не кто иной, как Блок, услышал иссякание музыки в мире. Реквиемное благородство оды «Пушкинскому Дому» — на том берегу Стикса, живой вибрации музыки уже нет.

Мейерхольд сам услышал обвал музыки, исход ее как трагическую дисгармонию. Спектакли дышат ею. Он добивался композиции своих опусов как музыки большого стиля, хотя музыкальный материал сам по себе мог быть порой на уровне популярных в свое время «Кирпичиков», как в «Лесе» 1924 года. Захлебывающаяся в финальной фантазмагорической массовке «Ревизора» (1926) музыкальная строчка Марьи Антоновны («Мне минуло шестнадцать лет, а сердце было в воле») — часть симфонического построения целого, но это и значимая арка с упомянутой дудочкой Пьеро, который имел еще возможность остаться один на обанкротившейся сцене («балаганчик», выстроенный Николаем Сапуновым, взмывал вверх) и впрямую обращаться к зрителям.

А далее — скажем, в «Горе уму» — Мейерхольд с Асафьевым оговаривают для этого спектакля 1928 года огромные массивы музыкального материала, наподобие схода снежных лавин в горах. Это именно *исход* музыки.

И Чацкий, никому не нужный со своей одухотворенностью, припадает к роялю и музицирует напропалую, акцентированно, неправдоподобно долго для драматического спектакля.

Проскочим длительный томительный период, когда театр онемел просто фактически. Я бы упомянула сейчас таганковские «Зори» 1971 года («А зори здесь тихие» по повести Бориса Васильева). Тут, в партитуре Юрия Любимова и композитора Юрия Буцко, есть завещанное Блоком сопряжение «состояния мира» и «состояния человека»: трагически дышащих кулис, с оркестровыми выкриками, —

и человеческих мотивов; и так же песни составляют основу фундаментальной трагедийной композиции.

Совсем иное, но существенное в смысле соотношения музыкального и драматического начал мы видели и слышали у Анатолия Васильева в «Школе драматического искусства». Этот режиссер может позволить себе двадцать минут чистого звучания музыки внутри спектакля (ансамбль Татьяны Гринденко с «Реквиемом» Владимира Мартынова). Но как это уже далеко от иступленно музицирующего Чацкого! У Васильева отчетливая деперсонализация музыки. Мир звучит без человека, он если и духовен, то бездушен.

Персонажи демонстрируют некий музыкальный атлетизм — как в «Каменном госте» (1999), становясь мощными рупорами надличностной музыки (так начинает звучать здесь Даргомыжский). Это производит сильное впечатление. Это трагизм с улыбкой на лице, по давнему, символистского периода, выражению Всеволода Мейерхольда. Старый лозунг обрел актуальность. Персонажи есть, но они уже не испытывают боли.

Анатолий Васильев поставил в 2000 году спектакль «Моцарт и Сальери. Реквием», где звучала упомянутая двадцатиминутная партитура Мартынова. Этот пушкинский миф был не случайно востребован театром. Эймунтас Някрошюс, Геннадий Тростянецкий, Михаил Левитин, Руслан Кудашев и многие другие словно не могут пройти мимо этого искусства. У Михаила Левитина были совмещены «Пир во время чумы» и «Моцарт и Сальери», и вот над сценой зритель видел висящий вверх тормашками страдальчески растерзанный рояль, к нему припадал Моцарт, и музыка возникала *несмотря ни на что*. В этом контексте естествен был выход на сцену «просто человека» со стихами Введенского, возникала нота трагического стоицизма.

Существует, и недавно опубликована, фотография, на которой сто лет назад, в декабре 1913 года, Матюшин, Крученых, Филонов, Школьник и Малевич предстают на фоне перевернутого и словно висящего в воздухе рояля. Экстравагантные экзерсисы российских авангардистов

имеют мощную энергию провидения, часто трагического... Вот в «Иванах», гоголевском спектакле Андрея Могучего (2008), с верхотуры валится на сцену несчастное пианино, разваливаясь на куски. Мир катится в тартарары, тяжба Иванов не имеет конца во времени и пространстве, о чем выразительно говорит и катастрофическая светопись Глеба Фильштинского, и сценография Александра Шишкина. Уже спета Светланой Смирновой эпическая баллада о братьях, чья вражда не кончается и в аду...

Музыка, сама музыка разбивается вдребезги. Это производит впечатление еще и потому, что спектакль насквозь музыкален, действие на равных с персонажами ведет вокальный ансамбль «Элион» Александра Маноцкова.

Я хочу закончить всю эту параболу о максималистских взаимоотношениях драмы и музыки, завещанных Блоком, спектаклем «Изотов» того же Андрея Могучего (2009). Там в центре герой, который то ли есть, то ли его уже нет, и он сам хочет это понять. Он попадает в место своего детства. Есть подсюжет про его дядю-композитора, неуступчивого гения.

Композитор спектакля — Олег Каравайчук, не появляющийся на сцене прототип этого самого мифического персонажа. Музыка спектакля основывается на простой гамме, от первой ученической версии до грубой настоятельности. И вот в финале параллельно тому, как герой продирается к самому себе, со сцены сдираются дивные покровы художника Шишкина, и остается голая сцена: это образ раздетого рояля. Можно сказать так, что сама сцена уподоблена деке инструмента, состояние мира и человека резонирует с ней.

Культура едина, это система взаимопроникновений, не обязательно осознаваемых в каждый отдельный момент. Мощный импульс, посланный Александром Блоком, конечно же, восходит еще к античной высокой норме сущностной связи музыки и драмы. Но суть в том, что блоковское ощущение высокого драматизма этих связей оказывается и сегодня остросовременным и художественно неисчерпаемым.

А. Л. Порфирьева

Тень оперы

И лицо его точный слепок с голоса, который произносит
эти слова.

Звук еще звенит, хотя причина звука исчезла.

О. Э. Мандельштам

В начале 1980-х годов автор этой статьи занимался ва-
янием совершенно невообразимой по тем временам моно-
графии под названием «Мифологический театр Вагнера
и русская культура начала XX века». Невообразимость ее
вытекала из того обстоятельства, что в мифологическом об-
ществе развитого социализма занятия мифологией как нау-
кой, и особенно психическими механизмами мифологизации
и мифоритуального воздействия на личность, естественно,
воспринимались Предержащими как наглое посягательство
на их *Тайну* (вспомним триаду Достоевского: Чудо — Тай-
на — Авторитет). Занятия философией и поэтикой рус-
ского символизма не поощрялись по сходным причинам;
окультизные науки, структурализм, Юнг, — в сущности,
за пределами жирно проведенной черты, отделявшей наше
девственное сознание от *Нечистых*, лежало почти всё, по-
могающее сейчас понимать, что именно говорил Вячеслав
Иванов и думал/записывал Блок, когда под его пером по-
являлись слова:

«Старый символизм — окончился. Мы переходим в син-
тетический период символизма.

Желательный символизм.

Символ должен стать динамическим — обратиться
в *миф*. Переход от символизации к символикке. *Теургиче-
ское искусство — закономерно и не во имя свое, а во имя
святое — строящее мир*. Планомерно — а *realibus ad re-
aliora*. Миф — синтетическое суждение, где подлежащее —
символ, а сказуемое — глагол (или что-либо интуитивно
новое).

Символизм есть воспоминание поэзии о ее первоначальных целях и задачах <...> а именно — ПРАКТИЧЕСКИХ. Искусство — *практическая цель*»¹.

Между тем и Вагнер на излете XX века требовал не школярского истолкования (все, кому пришлось «сдавать» его «оперную реформу», могут без труда вспомнить, какую дикую чушь навязывали тогда передовые консерваторские учебники), поскольку без тени сомнения объявил, что смыслом музыкальной драмы является *Чудо*. Поэтому чтобы хоть как-то уяснить, каким путем пришел он к подобному убеждению, следовало серьезно изучить не только мифологию как отрасль гуманитарной науки, пришлось погрузиться также в различные мистические учения, направлявшие развитие мыслеобразов и поэзии немецкого романтизма, и русского символизма. На сегодня названия книг «В. И. Иванов-мистик» или «Оккультные мотивы в...» или просто «Теургия» стали привычными, переведено и написано несметное количество исследований по мифологии, по философии символизма. Тема, обреченная в 1970–1980-е годы на подпольное существование, стала вполне академической и даже скучноватой. То ли дело какие-нибудь «симулякры». Тем не менее, мне кажется, она еще не исчерпала свои познавательные потенции ни в применении к музыке, ни при обращении к поэзии Серебряного века. Тогда, в 1980-е, я поставила себе целью показать, какую роль играла *музыка* Вагнера в мироощущении Блока, какие реминисценции *вагнеровских образов* можно найти в его поэзии, а также попыталась утвердить положение о том, что *блоковские символические философы «мирового оркестра» и «мирового цикла»*, лежащие в основе «Возмездия», а также откровенно музыкальные способы организации структуры этой поэмы, «Снежной маски» и других программных поэтических высказываний

¹ Блок А. А. Записные книжки. 1901–1920. М., 1965. С. 168–169. 26 марта 1910. Все выделения принадлежат Блоку. Далее в ссылках: ЗК.

восходят непосредственно к впечатлениям, обретенным в пространстве *вагнеровского оперного мифа*.

Глава упомянутой монографии под названием «Блок и Вагнер» спустя 10 лет была опубликована², так что если мне и придется повторить некоторые стихи, служащие в ней иллюстрацией мощного поля притяжения, каким для поэта был музыкальный театр Вагнера, то лишь потому, что они уж очень хороши и очень наглядны. В основном же речь пойдет о другом. Существует целая отрасль поэзии, излагающей впечатления от оперных представлений. Жанровый диапазон и качество этих «высказываний по поводу» очень разнообразны: от дифирамбов, мадригалов и стансов артистам — до эмоциональных выплесков переживания музыкально-драматического события, от газетно-альбомных «слав» и шаловливых пародий — до глубоких размышлений в шеллингианском духе. Место Блока в этой околооперной русской поэтической антологии — вот проблема, которую постараюсь представить по возможности отчетливо. Трудности, возникающие на этом пути, обусловлены сложностью исходных понятий: «миф», «символ», «впечатление», «событие», наконец, сложностью самой оперы, про которую еще никто окончательно не сказал, чем она на самом деле является и почему влечет к себе со столь магической силой.

Стояли холода и шел «Тристан».
В оркестре пело раненное море,
Зеленый край за паром голубым...
М. А. Кузмин

Далее в «Первом ударе» поэмы «Форель разбивает лед» Кузмин описывает взявшуюся ниоткуда брюлловскую красавицу в ложе, которая «внимательно и скромно / Следила

² *Порфирьева А. Л.* Блок и Вагнер // Россия — Европа. Контакты музыкальных культур. *Problemata musicologica* 7. Санкт-Петербург, 1994. С. 186–220.

за смертельной любовью... Не замечая, что за ней упорно / Следят в театре многие бинокли... Я не был с ней знаком, но всё смотрел / На полумрак пустой, казалось, ложи». Рефреном этого поэтического рондо становится строка: «Зеленый край за паром голубым», таинственность которой в середине стихотворения «разъясняется»: «...Голубоватый леденящий свет / Луна как будто с севера светила: / Исландия, Гренландия и Тулэ...» Так «раненное море» Вагнера сливается с алхимико-розенкрейцерскими духовидческими мотивами «Ангела западного окна» Густава Майринка. «Красавица, как полотно Брюллова» выходит из аванложи в образе юноши «..Лет двадцати с зелеными глазами» и принимает поэта «будто за другого»: «Пожал мне руку и сказал “Покурим!” / Как сильно рыба двинула хвостом!» Метаморфозы времени и пространства (то театр, то спиритический сеанс), мужского и женского знаменуют полное погружение в особое состояние, в котором и наступает озарение: «Безволие — преддверье высшей воли!» — «Остановившееся дико сердце». Его повод, и фон, и трагическое предчувствие — море «Тристана».

Здесь можно было бы остановиться и запеть традиционную музыковедческую песню о лейтмотивах, о явных следах музыкальной формы, в которой строки сцеплены таким образом, что намечают «Hauptstimme» и «Nebestimme» полифонических построений, оставляя простор для рекомбинаций и «инверсий» в тесном — музыкально-полифоническом смысле, — что и демонстрирует последняя цитата, соединившая сорок вторую строку с четвертой. Можно и, следуя за Леви-Стросом, сказать, что перед нами символично-мифологическая «партитура», задающая «тон» поэме, чей «скрытый смысл» обусловлен соразмерностью вертикальных и горизонтальных связей. Но по отношению к Блоку нам важнее уяснить другое, а именно: намеренную игру с «музыкальным»³ как спо-

³ Не будем забывать, что Кузмин был хорошо обученным и достаточно амбициозным композитором, писавшим для музыкального театра не только песенки и музыку к интермедиям, но и оперы.

собом мышления, с музыкальной «тайной», которая не может быть окончательно прояснена, а лишь воспринимается как некое индивидуальное «физиогномическое» (по выражению Кассирера) целое стихотворения или поэмы.

Теперь обратимся к Блоку. В седьмом стихотворении из цикла «Через двенадцать лет», посвященного К. М. Садовской, поэт погружен в ровно ту же ситуацию трагической оперы, любви, останавливающегося сердца. Однако «способ» погружения и его описания у Блока качественно иной. Если топос Кузмина просвечивает и мрет, а неопределенно *поёт* «раненное море» оркестра, то в стихотворении Блока описана совершенно конкретная сцена, хотя только музыкант-филолог понимает, что речь идет о представлении «Валькирии» в Бад-Наугейме и, еще точнее, о том моменте первого акта, когда тучи рассеиваются, сцену освещает луна, вызванная, как дух, знаменитым пассажем двух арф в оркестре, и на их фоне Вельзунг (тенор) поет Зиглинде: «Doch einer kam: siehe, der Lenz lacht in der Saal!» («некто вошёл: смотри, весна смеется в зале!») и продолжает чудесной арией в ритме баркаролы: «Winterstürme wichen dem Wonnemond» («Зимние бури освятили блаженную луну»).

Итак, Блок:

Уже померкла ясность взора,
И скрипка под смычок легла,
И злая воля дирижера
По арфам ветер пронесла...

Твой очерк страстный, очерк дымный
Сквозь сумрак ложи плыл ко мне.
И тенор пел на сцене гимны
Безумным скрипкам и весне...

Когда внезапно вздох недальний,
Домчавшись, кровь оледенил,
И кто-то бедный и печальный
Мне к сердцу руку прислонил...

Когда в гаданьи, еле зримый,
Встал предо мной, как редкий дым,

Тот призрак, тот непобедимый...
И арфы спели: *улетим*.

*Март 1910*⁴

Комментарием к этому стихотворению может служить заключение цикла: «Синий призрак умершей любовницы / Над кадиллом мечтаний сквозит». И так, в том же самом зале, где когда-то началась *влюбленность* в её особом, блоковском смысле, под аккомпанемент гимна весне, является незабвенная тень, слышатся «гортанные слова» (особый, лишь *ей* принадлежавший *голос*), долетает «недальный вздох», а в «*девичьем лесу*» [в другом стихотворении этого цикла, курс. Блока] поэт — следуя за Зигфридом — различает в *птичьем пении слова* страстного заклинания: «верь, верь, зови, стучись...» И, может быть, улетишь...

Эта устремленность в запредельное еще яснее прочитывается в хронологически близком и ассоциативно связанном с предыдущим стихотворением «Голоса скрипок», посвященном Евгению Иванову:

Из длинных трав встает луна
Щитом краснеющим героя,
И буйной музыки волна
Плеснула в море зарево.

Зачем же в ясный час торжеств
Ты злишься, мой смычок визгливый,
Врываясь в мировой оркестр
Отдельной песней торопливой?

⁴ По справедливости стоит отметить в «вагнеровских» топосах Кузмина и Блока не только различное, но и сходное: у Кузмина явлен внезапный переход из оперного зала в освещенную луной комнату, где происходит «спиритический сеанс» (тоже представляющий собой точную реминисценцию из Майринка), у Блока ложа овеивается «недальным вздохом» возлюбленной, переносящим лирического героя в пространство «гадания». Иначе говоря, у обоих поэтов оперная ситуация превращается в ситуацию вызывания призраков и духов.

Учись вниманью длинных трав,
Разлейся в море зорь бесцельных,
Протяжный голос свой послав
В отчизну скрипок запредельных.
Февраль 1910

В этих строках, прибегая к привычным вагнеровским идиомам (о том, что у Блока был обширный репертуар переименованных и включенных в иные контексты вагнеровских образов, я уже писала), поэт, как и в стихах к Садовской, очень внятно формулирует суть «своего» символизма. Он предельно «звучен» и «воздушен», не только потому, что насыщен звуковыми волнами, но также потому, что образы его амбивалентны, прозрачны, просвечивают разными, подчас противоположными значениями, оставаясь при этом предельно конкретными. Их тайна в выдохе, их «форма» — *голос*, слитый или неслитый с мировой стихией, но безусловно ей одноприродный.

Волна музыки, торжество восхода, заревое море длинных трав (так и видится колышущая длинными нитями водяная поросль в прозрачном течении узенькой речки, переходящая в волны степных ковылей), герой со щитом — весь репертуар символов вроде бы напоминает о торжественных звуках начала «Тангейзера», но это впечатление возникнет, если мы исключим «краснеющую луну», — а она здесь в ударной позиции. Красная луна — расхожая этикетка тревоги, страха, злодейства, космического пожара, она придает «часу торжеств» неуловимый оттенок, которым отмечен финал «Тетралогии», «живописующий» одновременно и разгорающееся пламя, и нахлынувшие волны времён, и послегрозное благорастворение воздухóв, полных озона и славы. Именно в подобном, неопишемом словами музыкальном состоянии, находит аналогию прозрачно-туманная, воздушная природа блоковского символа, отличающая его и от В. И. Иванова, и от З. Н. Гиппиус, и от «Форели» М. А. Кузмина, вообще-то не считавшего себя символистом, но усвоившего и приспособившего к своей манере поэтического высказывания способ существования символических образов.

Мне кажется, научившись «вниманью длинных трав», мы воспримем пророческий голос Блока *непосредственно*, вне рациональной казуистики толкований. Блок безусловно слышал гул запредельного, откуда у Мандельштама явилась

«Она» — та, что —
«ещё не родилась,
Она и музыка и слово,
И потому всего живого
Ненарушаемая связь».
1910 [не упустим из вида
совпадение во времени].

Блок понял сущность *живого* как *нераздельно-неслиянного* и старался ее выразить одновременно и в ее плотной, плотской, тяжелой и в едва уловимой, веющей неземным дыханием ипостасях⁵. Мифологическое погружение в «море зорь бесцельных»⁶, растворение в музыке, которая «дышит где хочет»⁷, стали лицом *блоковского символизма*, предстающим как «точный слепок голоса». Не секрет ведь, что многим, существенно умудренным, поэзия Блока кажется

⁵ Замечательно в этой связи его размышление: «Искусство — радий (очень малые количества). Оно способно радиоактивировать все — самое тяжелое, самое грубое, самое натуральное: мысли, тенденции, “переживания”, чувства, быт. Радиоактивированию поддается именно *живое*, следовательно — грубое, мертвого просветить нельзя». ЗК, 6 марта 1914. С. 214. (Курсив Блока).

⁶ Не могу здесь избавиться от прямой общаемости этой строки с в общем-то страшной пушкинской формулой: «И равнодушная природа...» Кстати, о новой близости Пушкина Блок заметил: «...может быть, Пушкин бесконечно более одинок и “убийственен” (Мережковский), чем Тютчев. Перед Пушкиным открыта вся душа — начало и конец душевного движения. Все до ужаса ясно, как линии на руке под микроскопом. Не таинственно как будто, а может быть, зато по-другому, по-“самоубийственному” таинственно». ЗК. 10 декабря, <1913>. С. 198.

⁷ «Ритм (мировой оркестр), музыка дышит, где хочет: в страсти, и в творчестве, в народном мятеже и в научном труде, [в революции]». ЗК. Февраль 1909. С. 132.

наивно-романтической, *романсовой*. И действительно: о чём поёт ветер?

Поет, поет...
Поет и ходит возле дома...
И грусть, и нежность, и истома,
Как прежде, за сердце берет...

...

Так древни мы,
Так древен мира
Бег,
И лира
Поет нам снег
Седой зимы,
Поет нам снег седой зимы...
19 октября 1913

Трудно в этих простых — простейших — словах⁸ узреть философическую мифологему, наглядно явленную не оско-

⁸ Здесь снова напрашивается «вагнерическое» разъяснение. В *pendant* блоковским «простейшим словам» Вагнер использовал «простейшие формы движения», своего рода мелодические «Уг-формы». О «простейших мотивах» и об их значении для понимания сути «линейного энергетического процесса ... выходящего далеко за пределы музыкальной техники», Эрнст Курт писал следующее: «...с психологической точки зрения они представляют выдающийся интерес и дают возможность наиболее непосредственно познать колеблющиеся очертания и внутреннюю текучесть, характеризующие линейную символику в целом.

Недифференцированный, обобщенный характер мелодической линии мы встречаем в мотивах, которые связаны с исходным процессом становления, то есть в таких мотивах, которые по своему смыслу близки к значению первоначальнейших побуждений и глубинного содержания. Чем ближе содержание к глубинам, тем больше упрощаются символы, приближаясь к первейшим и типичным основным формам. С безграничным расширением возможностей своего значения они разрастаются до мифических и фантастически призрачных явлений <...> Поэтому эти формы более значительны, чем феномен лейтмотивности». (*Курт Э. Романтическая гармония и её кризис в «Тристане» Вагнера. М.: Музыка. 1975. С. 430.*)

пленному чистым рассудком восприятию. Блок часто раздумывал о *таинственном* собственных стихов, о том, как оно рождается и происходит. В 1906 году, конспектируя «Рождение трагедии», он останавливается на описанном Шиллером состоянии, предшествующем акту творчества: «не ряд проходящих образов и мыслей, а *музыкальное настроение* [курсив *Блока*. — *А. П.*]. Когда проходит известное музыкальное настроение духа, является уже поэтическая идея <...> Тождество лирического поэта с музыкантом»⁹. Чуть позже фиксируется новый, собственный образ: «Всякое стихотворение — покрывало, растянутое на остриях нескольких слов. Эти слова светятся, как звезды. Из-за них существует стихотворение. Тем оно темнее, чем отдаленнее эти слова от текста. В самом темном стихотворении не блещут отдельные слова, оно питается не ими, а темной музыкой пропитано и пресыщено»¹⁰.

Блок вполне мог бы подписаться под определениями Рёскина, которые летом 1909 году переписал в свою записную книжку: «Перед нами три разряда людей: те, которые имеют верные восприятия, потому что лишены чувства; для них маргаритка — действительно маргаритка, потому что они не любят ее. Ко второму разряду принадлежат люди, имеющие впечатления неверные, вследствие избытка чувства (перед этим Рёскин говорит о пафосе, о неправде его, о помрачении им чувства); для них маргаритка — все, кроме маргаритки: звезда, солнце, щит феи или покинутая девушка. У людей третьего разряда чувство не мешает верности впечатлений; для них маргаритка никогда не перестанет быть сама собой... Люди первой категории — не поэты, второй — поэты второстепенные, третьей — первоклассные.

Но как бы велик ни был человек, существуют и для него предметы, которые неизбежно лишают его самообладания; предметы эти превышают слабые способности человеческого мышления и производят неясность восприятия. Таким об-

⁹ ЗК. *Декабрь 1906*. С. 79.

¹⁰ Там же. С. 84.

разом, самое высшее вдохновение в выражении своем отрывочно и темно, полно диких метафор... Таково обыкновенно условие пророческого вдохновения.

...Благотворное действие искусства обусловлено <...> его даром сокрытия неведомой истины <...>; истина эта запрятана и заперта нарочно для того, чтобы вы не могли достать ее, пока не скуете, предварительно, подходящий ключ в своем горниле»¹¹.

Твоя гроза меня умчала
И опрокинула меня.
И надо мною тихо встала
Синь умирающего дня.

Я на земле, грозою смятый
И опрокинутый лежу.
И слышу дальние раскаты,
И вижу радуги между.

Взойду по ней, по семицветной
И незапятнанной стезе —
С улыбкой тихой и приветной
Смотреть в глаза твоей грозе.

А. Блок. Ноябрь 1906

А кто у нас шествует по радуге? Правильно, боги Валгаллы в конце «Золота Рейна». Поэтический ассонанс вроде бы явный, но пейзаж «опрокинутый» в синь, такой «настоящий», а «театральная иллюзия» такая картонная... После премьеры «Кольца», которой было отдано четверть века — большая часть сознательной жизни, — Вагнер с горечью сказал: «я сотворил невидимый оркестр, если бы я мог сотворить невидимый театр!» Итак, если что вагнеровское и проявляется в стихотворении Блока, то это роскошное сияние партитуры и сценически невыполнимая ремарка из либретто. Осталь-

¹¹ ЗК. Август 1909. С. 156–157.

ное — из Шахматово — из летней светотени, в которой возникает таинственный персонаж: всевластный небесный «Ты».

Для коллекции присовокуплю еще один — восхитительнейший — шахматовский «вагнеризм» из стихотворения «Старость мертвая бродит вокруг»:

Всё закатное небо — в дремё,
Удлиняются дальние тени,
И на розовой гаснет корме
Уплывающий кормщик весенний...

Вот, мы с ним уплываем во тьму,
И корабль исчезает летучий...
Вот и кормщик — звездой падучей —
До свиданья!.. летит за корму...

Июль 1905

Речь, как помнят любители блоковского первого тома, всего лишь о выпиливании слухового окошка, описанном очень «плотно»: сосновые доски, капли смолы, визг пилы, опилки. Но вот «летит в неизвестность» последняя дощечка, и вздымается волна морских образов, растворяющихся в темнеющем океане небес (Вагнер тоже отождествлял эти стихии). В упомянутой статье «Блок и Вагнер» мне удалось показать, что кормщик — это вариация Тристана, неподвижно стоящего у руля на протяжении двух третей первого акта. И в то же время: что в этих стихах? пейзаж? свет? музыкальное настроение? варьирование образов из опер Вагнера? Всё это и многое другое вместе?

Пытаясь хоть что-нибудь ответить, я начала «статистически» рассматривать тексты околооперной и околмузыкальной поэтической продукции (русской), надеясь уловить некие устойчивые символы или, скорее «мифемы», которыми передаются музыкальные впечатления. И оказалось, что такие *бессознательные ассоциации* есть (как тут не уверовать в юнговские архетипы).

Во-первых, это море и океан, символы *живого бесконечного* — во всех нюансах бурного или едва колышущегося, растворяющего без остатка и в то же время *равнодушного* внечеловеческого всеединства. Водная стихия, как уже от-

мечено, легко, путем мифологического переворота — *инверсии пространства* или *обмена*, — обращается в небесную, в коей мы созерцаем то ли театр творения, то ли его божественные силы. Симптоматично в этом плане стихотворение И. И. Дмитриева (1760–1837) под названием «Стихи на игру господина Геслера, славного органиста»¹². Оно, как водится, воспаряет к иным мирам:

Сокройся от меня, терзательна картина,
Юдоль печалей, мук, о бедствующий мир!
Но чей я внемлю глас, сладчайший лебедина,
Нежнейший томных арф, стройнейший громких лир?
О коль величествен! Я с оным возвышаюсь!
Восторжен! к тверди восхищаюсь,
Уже над тучами парю!
Что чувствую, и что я зрю?
Я солнца зрю незаходимы;
Зрю солнцев горний храм;
Там светодарны херувимы
Бряцают по золотым струнам,
В восторге распростерши крылы,
И движут стройные светилы.
О непостижность! Что со мной?
Где смертного несовершенства?
Я в *море плаваю* блаженства!
Я вне себя! — Стой, Геслер, стой!..
Лишаюсь сил, изнемогаю,
И лиру пред тобой бросаю.

1795

¹² Имеется в виду Иоганн Вильгельм Гесслер (Hässler), немецкий органист, клавирист-виртуоз, композитор и педагог. С 1792 года поселился в России, сначала в Петербурге (получил должность придворного пианиста вел. кн. Александра Павловича, выступал в публичных концертах), с конца 1794 или с начала 1795 года — в Москве.

Все тексты, кроме стихотворений Блока, Мандельштама, Пастернака и Бродского, цитируются по антологии «Музыка в зеркале поэзии», составленной и комментированной Б. А. Кацем: Л.: Советский композитор. 1985.

Строки Дмитриева, как ни странно, почти буквально предваряют «мириады огневых солнц» Вячеслава Иванова и другие *теургические* образы символизма. Но главное здесь, конечно, — безбрежность и колыхание морской стихии, являющей себя не только в весьма тривиальном «море блаженства», но и в замечательных ритмических приливах и отливах.

Через почти полстолетия князь П. А. Вяземский пишет Листу:

Когда в груди твоей — созвучий
Забьет таинственный родник
И на чело твоё из тучи
Снисходит огненный язык;
Когда, исполнясь вдохновенья,
Поэт и выпренный посол
Теснишь души своей виденья
Ты в гармонический глагол, —
Молниеносными перстами
Ты отверзаешь новый мир,
И громкозвучными волнами
Кипит, как море, твой клавир;
И в этих звуках скоротечных,
На землю брошенных тобой,
Души бессмертной, таинств вечных
Есть отголосок неземной.

1842

Здесь к морским *символам* добавляется грозовая туча и молнии, заодно намекающие о нисхождении Духа Святого на апостолов. Это мифологическое «олицетворение» музицирования тоже оказалось очень устойчивым. Буквально на соседней странице находим стихок Е. П. Растопчиной, тоже обращенный к Листу, и в нем читаем:

Незримо огненный язык
На голову *его* слетает...
Но взгляд мой таинство проник,
Но вещей луч над мной мерцает.

Мне ведомо — *он* озарен
Знакомым свыше наваждением!..

1842

У Растопчиной, конечно, все звучит пожиже, чем у Вяземского, но и поромантичнее: «тайнство — вещей луч — озарение — наваждение» могут быть трактованы как мистические ступени, *расходящиеся круги* явленного чуда незримого духовного пламени (опять водная рябь или зыбь). Сама же по себе «молнийность», воплощающая нисхождение небесного огня, как и вообще образ грозы, очень почитаются пиитами, превозносящими музыкантов. В сжатом, почти формульном виде находим их в тексте И. И. Козлова (1779–1840), обращенном к пианисту Леопольду Мейеру:

Когда задумал, друг мой милый,
Заботясь нежностью живой,
Развеселить мой дух унылый
Твоей волшебною игрой,
И ты внезапным вдохновеньем
В фантазиях дивных запылал
И романтизма упоеньем
Тревожил сердце и пленял, —
*Казалось мне, что слышу пенье
Небесных дев — эдемских роз —
Иль моря бурного волненье
И треск и свист шумящих гроз...*

1837

В последнем четверостишии, выделенном мною курсивом, у поэта сошлись вместе и неземные голоса, и миры иные, и бурные волны, и грозы, — почти все поэтические архетипы музыкального. Заметим по ходу рассматривания новых и новых примеров, что *голос* как *образ музыки* возникает во всех контекстах, вопреки тому, что речь везде пока шла об игре на клавишных инструментах, наиболее далеких от пения. Рискну предположить, что это — бессознательная вербализация механизма восприятия высоты музыкальных звуков. Люди с развитым музыкальным слухом, в том числе так называемым «абсолютным», различают на-

много больше высотных и тембровых нюансов (так же, как художники различают намного больше цветов и фактур). В этом процессе участвуют не только уши, но и голосовые связки, причем очень активно. Определенная высота звука запоминается как позиция его извлечения собственным горлом. В свою очередь чтение стихов глазами тоже молча артикулируется как звучащая речь: стиховой ритм рождается из производимого горлом неслышимого распева. Поэтический «внутренний слух», похоже, во многом сродни музыкальному, отсюда и *голос* как наиболее «простой мотив» (Курт), глубинное воплощение *единой стихии* — материнского лона *словомузыки*, еще не родившейся как *напев* и артикулированная *речь*.

Поэту более других очевидно, что пение, особенно пение драматическое, в определенном смысле есть предел выражения человеческого. В его словозвучии равно значимы самые общие аффекты и самые индивидуальные нюансы, игра и подлинная экспрессия, действие и воля, управление временем и пространством. Отсюда мифологизация оперного искусства во всех видах и на всех уровнях, отсюда же оттенки его восприятия, выражающего себя в образах первозданных стихий, магии, чуда, озарения и откровения.

В качестве «оперного» примера приведу отрывок из стихотворения автора совершенно неожиданного в мистико-романтическом контексте, Петра Павловича Ершова, автора сказки «Конёк-горбунок». Оно возникло в период всеобщего увлечения оперой Дж. Мейербера «Роберт-Дьявол».

Как небо южного восхода,
Волшебный храм горит в огнях;
Бегут, спешат толпы народа.
«Роберт! Роберт!» — у всех в устах.
Вхожу. Разлив и тьмы и света.
В каком-то дыме золотом
Богини неевского паркета
Роскошным зыблются венком.
Вот подан знак. *Как моря волны,*
Как голос мрака гробовой,

Звук Мейербера тайны полный,
Прошел над внемлющей толпой.
Все — в слух. Могильное молчанье,
Как гений, над толпой парит;
В каком-то мрачном ожиданье
Душа томится и кипит.
*И ткется звуков сеть густая,
И тяжким облаком свилась;
По ней, прерывисто сверкая,
Трель огневая пронеслась:*
Не так ли в мраке непогоды,
Огонь по ребрам туч лия,
Скользит зубчатый меч природы,
Молниеносная струя!

1840

Но как ночью тьмой сквозит лазурь,
Так этот лик сквозит порой ужасным...

А. Блок. 24 марта 1914

А что же Блок? Оказывается и он коснулся архетипически-первоначального:

*Как океан меняет цвет,
Когда в нагроможденной туче
Вдруг полыхнет мигнувший свет,
Так сердце под грозой певучей
Меняет строй, боясь вздохнуть,
И кровь бросается в ланиты,
И слезы счастья душат грудь
Перед явленьем Карменситы.*

4 марта 1914

Океан, туча, молния, гроза... Все символы «оперного» соединились в программном стихотворении цикла «Кармен», выделенном курсивом уже при первой публикации. Семантика уподобления: «как» — «так», «цвет» — «строй», сценическое пение — надо понимать: «певучая гроза», — не сказать, чтоб уж очень индивидуальна, слезы счастья — любовно-музыкального — душат *перед* явленьем

Карменситы — вот это, пожалуй, единственный авторский психологический штрих *блоковской влюбленности*. «Кармен» очень интересно читать параллельно с «Записными книжками» за 1914 года. Жизненные подробности — мартовские мокрые метели или встреча в темном партере 2 марта («Сердитый взор бесцветных глаз»). В тот же вечер после спектакля: «Иду по Торговой, боюсь и надеюсь догнать»¹³, а 4 марта («Как океан меняет цвет»), оказывается, ходил в музыкальный магазин на Морской за каким-то либретто (м. б., «Кармен»?): «— “Есть у вас карточки Андреевой-Дельмас?” — “Нет. Она сама только что была у нас, покупала ноты”. На секунду теряюсь»¹⁴. И так далее. Самостоятельно проделать этот экскурс читателю будет гораздо интереснее. В процессе мы узнаем, что герои не все время пропадали в опере и на концертах. Напротив: цирк, кинушка, Аста Нильсен, аттракционы Луна-парка, авиация, поездки на Елагин, длинные прогулки, рестораны — вот каким был основной фон общения. Самое интересное относительно собственно стихов состоит в том, что цикл был в основном написан в период сильного волнения и нерешительности («Я боюсь знакомиться с ней», 22 марта)¹⁵, тянувшийся со 2 по 27 марта, когда состоялся первый разговор Блока и Дельмас по телефону. А 31 марта появилась среди других пометка «*Важные стихи*»¹⁶, ею свидетельствуется рождение заключительного стихотворения цикла «Нет, никогда моей, и ты ничьей не будешь». Двумя неделями ранее, 18 марта, поэт записал: «Опять мокрый снег. Да, я напишу цикл стихов и буду просить принять от меня посвящение»¹⁷. Даты стихов по порядку в цикле: 4, 24, 24, 18, 26, 25, 30, 28, 28, 31 марта. То есть бóльшая их часть появилась до того, как поэт решил заговорить с реальной женщиной. И вместе

¹³ ЗП. С. 212.

¹⁴ Там же. С. 213.

¹⁵ Там же. С. 220.

¹⁶ Там же. С. 221. (Курсив Блока).

¹⁷ Там же. С. 219.

с тем тайна «Кармен» заключается в том, что поэзия эта, в общем-то, ходульная, как и сама опера, — как и опера Бизе, обладает таинственной непреодолимой притягательностью, каким-то нечеловеческим, «нездешним», «несрочным» обаянием банального¹⁸. По поводу оперы Ницше, как известно, считал, что всё дело в её невероятной жизненной силе, действующей много глубже, чем разлюбленный, туманный, искусственный Вагнер. По поводу поэзии могу сказать, что для меня — с ранней юности — в ней «светят, как звезды», некоторые слова: «празелень», «осколок», «весенний колкий лед», «таль», «демон утра. Дымно-светел он», «Бушует снежная весна», «Вешний трепет, и лепет, и шелест», «Блеснет мне белыми зубами / Твой неотступный лик», «Спишь, змеєю склубясь», «Дивный голос твой, низкий и странный», «день беззакатный и жгучий, / Синий, синий, певучий, певучий, / Неподвижно блаженный, как рай», «Всё — музыка и свет... / Мелодией одной звучат печаль и радость». Последние строки, начиная с «Дивный голос твой, низкий и странный», имеют непосредственное отношение к Музыке, какой Блок ее слышал и услышал, и, кажется, невозможно лучше и точнее сказать — выразить эту музыку, эту возлюбленную, с нею полностью слитую.

И море черное, витийствуя, шумит
И с тяжким грохотом подходит к изголовью.
О. Э. Мандельштам. 1915

В заключение хочу высказать гипотезу о происхождении «морской», «молнийной», небесной символизации музыкальных переживаний. Проясняющая его замечательная мысль погребена в написанной больше 20 лет назад статье

¹⁸ Вроде пастернаковского: «Ты так же сбрасываешь платье, / Как осень сбрасывает листья, / Когда ты падаешь в объятье / В халате с шелковой кистью». Бррр! Но дальше идет: «Ты — благо гибельного шага, / Когда житье тошней недуга...» — и зачинаешь с первого раза на всю жизнь.

В. Н. Топорова «О “психофизиологическом” компоненте поэзии Мандельштама»¹⁹. В ней замечательный мифолог отталкивается от тезиса об «изоморфизме творца и творимого, поэта и текста» (еще нагляднее это проявляется в музыке, поскольку ее звуковой рисунок является воплощением движения, индивидуальной жестикуляции и моторики). Автор поясняет, что речь идет о «внутренне-интимной, подсознательной или полусознаваемой связи», «берущей начало в психофизиологическом субстрате человека, в его органике. Сам субстрат при этом глубинно связан с “космическим” как сферой его интерпретации, или, при ином подходе, само “космическое” имеет своим субстратом “психофизиологические” данные, сублимируемые и высветляемые до уровня стихий вселенского масштаба»²⁰. Иными словами, тексты отражают особенности «душевно-телесного комплекса их творца и его глубинной опосредованной памяти о праистоках»²¹. Далее Топоров делает «принципиальное замечание»: «психофизическое предопределяет размытость грани, отделяющей “субъектное” от “объектного”, каждое слово, выступающее как индекс “мира”, в этой ситуации может относиться и к “человеку”, к субъекту поэтического текста и как бы продолжать архетипическое состояние исходной нерасчлененности, о которой можно судить и по мифопоэтическим текстам, и по данным “детской” психологии, и по высочайшим образцам религиозно-философского творчества, и по свидетельствам патологии»²². Далее мы находим философский образ Бергсона, утверждавшего, что жизнь была «как бы огромной волной, которая распространяется от одного центра и которая по всей окружности останавли-

¹⁹ Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М.: Издат. группа «Прогресс» — «Культура». 1995. С. 428–445. Статья написана в 1991 г.

²⁰ Там же. С. 428.

²¹ Там же. С. 429.

²² Там же. Именно указанными сравнениями занимался Кассирер во втором томе «Философии символических форм».

вается и превращается в колебание на месте»²³. Цитирован и Зиммель: «...свойство жизни подниматься к чему-то большему, чем она сама, не есть в ней нечто привходящее: это её подлинное существо, взятое в своей непосредственности»²⁴. Жизнь всегда интенциональна, интенция же определяет духовный горизонт «того, что начиналось как материальное заполнение мира, “телесный” состав пространства, или то составное тело, которое совпадает с границами творения». «Никакая серьезная философская антропология, — делает вывод Топоров, — не может игнорировать этих проблем, как невозможен без их понимания и экзистенциальный прорыв к реальности подлинного бытия»²⁵. Таким образом, стремление символизма *a realibus ad realiora* подтверждается новой (и, заметим, более внятной современному ученому) системой философско-антропологических воззрений.

Рассматривая поэзию Мандельштама сквозь призму «антропологического мифа», Топоров доходит до интересовавшего нас символа воды, ее качания-колыхания, рассуждает о дыхании и его ритмообразующих структурах, усвоенных еще *до* рождения. Не ссылаясь на конкретные источники, он утверждает, что «экспериментальные исследования последних десятилетий и их интерпретация подтверждают весьма многочисленные случаи интуитивной интроспекции, отраженные в художественно-литературных, религиозных (в частности, мистических, эзотерических) философских текстах. Эффект “качания”, колыхания отсылает к тому “океаническому” чувству, которое “переживается” семем после овуляции... “Пренатальная” память ребенка, врожденный характер [индивидуального. — А. П.] ритма, “постнатальный” опыт [например, укачивание. — А. П.] образуют ту основу, на которой впервые формируются потенциальные творческие предрасположенности»²⁶.

²³ Там же. С 431.

²⁴ Там же.

²⁵ Там же.

²⁶ Там же. С. 439.

Сообразуясь с этими положениями, можно констатировать, что поэтическая символизация музыкальных озарений принадлежит самому глубокому слою бессознательного и потому обладает свойствами «простоты» и «устойчивости». Опера как усиленная форма музыкально-драматическо-сценического воздействия способна «пробуждать» эти первичные неререфлектируемые «переживания», превращая их в волновые ритмические структуры. Волны дыхания в поэтической просодии и артикуляции играют столь значительную роль, потому что непосредственно несут и транслируют (как и музыка) некие важные сведения о психофизиологической организации и о психофизиологическом состоянии поэта (композитора, музыканта). Притом следует помнить, что эти «важные сведения» лежат на дальней границе сознания, которое, рационально оперируя языком, продолжает сохранять активную память об исходно-нерасчлененном, архетипическом соотношении «субъекто-объектного», чем, собственно и объясняются мифотворческие интенции Символизма.

Дыхание, голос, пение, ритмические волны, стихии, космическая сублимация телесности — все эти «антропологические мифологемы» составляют основу блоковской поэзии, его способа выражать премирно-музыкальное сущее. Но закончу я все же стихотворением Мандельштама, одним движением смахнувшего с лица поэзии — слепка голоса — макияж символистской декламации и вернувшего ей первозаданную телесность и простоту. Здесь мы снова слышим блоковское *пенье*, но *голос* совсем другой.

Пою, когда гортань сыра, душа суха,
И в меру влажен взор, и не хитрит сознание:
Здорово ли вино? Здоровы ли меха?
Здорово ли в крови Колхиды колыханье?
А грудь стесняется, без языка тиха:
Уже — не я пою, — поет мое дыханье —
И в горных ножнах слух и голова глуха...

8 февраля 1937, Воронеж

И чтобы уж совсем завершить тему оперы, поэзии и моря, вспомним, как всегда, Пушкина: имеется в виду одна из «одесских» строф «Евгения Онегина»:

Финал гремит, пустеет зала;
Шумя, торопится разъезд,
Толпа на площадь побежала
При блеске фонарей и звезд,
Сыны Авзонии счастливой
Слегка поют мотив игривый,
Его невольно затвердив,
А мы ревом речитатив.
Но поздно. Тихо спит Одесса;
И бездыханна, и тепла
Немая ночь. Луна взошла,
Прозрачно-легкая завеса
Объемлет небо. Всё молчит;
Лишь море Чёрное шумит.

1825

Санкт-Петербург, 30 мая 2012 г.

**Символико-музыкальное начало
в структуре лирической драмы «Роза и крест»
А. Блока**

Поэтика символа вообще и в применении к лирической драме в частности мало изучена. Этим объясняются сложные пути к сценическому воплощению лирических драм А. Блока, поэта-драматурга. Его эстетические координаты относятся к области лирико-поэтических, а точнее — символично-музыкальных структур драмы. Такого рода драматургия — нечастая гостья на сценических подмостках. К ней наиболее успешно удалось подступиться Вс. Мейерхольду с его знаменитым «Балаганчиком» А. Блока.

Путь к сценическому воплощению «Розы и креста» отмечен значительными трудностями. Сам поэт-драматург, осознавая это, начал исследование собственного творения. Он осознавал, что в искусстве возникает несовпадение субъективной идеи авторского замысла и объективного соотношения смыслов, заключенных в готовом тексте. Последний начинает собственную жизнь в восприятии современников и последующих поколений, вступая с ними в обратную связь.

«Догадки» А. Блока касались в основном смыслового содержания драмы, сущностных начал ее главных образов и общей метафоры бытия. И это понятно, так как автором была предложена сложная непривычная структура драмы, заключающая в себе символично-музыкальное начало. Здесь музыка оказывается как структурным началом, так и важной составляющей символического изображения художественной действительности драмы, ее главных действующих лиц, при всей конкретности их человеческой индивидуальности и психологической мотивированности поступков.

В первоначальных замыслах произведения А. Блок задумывал балет, затем оперу. В итоге возникла лирическая драма, сохранившая в корнях музыкальную основу. Слож-

ность сценического воплощения, думается, заключается в этих особенностях произведения.

Как известно, эстетика символизма полагала сущность реальности как явление духовное и «незримое очами» (Вл. Соловьев). Чтобы отразить образ этого мира (как «вторичный»), символ становится средством приближения к этой сущности. Понятие символа связывалось в словесном искусстве с особенностью концентрации смысловых значений. А. Блок определяет в «Записных книжках»: «Символ есть слияние смыслов».

С символическим началом Блок связывает особый дар искусства (чем обуславливается, по мысли поэта, его благотворное действие, исключаящее дидактичность). Это дар «сокрытия неведомой истины, до которой вы доберетесь только путем терпеливого откапывания. <...> Такое сокрытие истины заведомо и постоянно практикуется великими поэтами»¹.

Путь к сокрытой истине, к «несказанному» для Блока есть процесс истолкования сложных смысловых рядов в произведении, приближения к сущности явления. Восхождение к ней осуществляется в художественном творчестве через определение, поэтическое выражение. Последнее — концентрат осмысленного бытия, одухотворенного присутствием личности творца. Синтез существования и сущности материализуется в образе особой смысловой насыщенности — символе. Для А. Белого символ в словесном искусстве воплощает соединение временного с безвременным, вечным. Обращаясь к творчеству А. Блока, Андрей Белый показывает пример использования символа, его движения в поэзии и драматургии, говорит об образе, воплощающем идеал художника, предчувствие обновления жизни. Этот идеал эволюционирует от образа Прекрасной Дамы, Незнакомки, Вечной женственности до Катьки в «Двенадцати», образа России («О, Русь, жена моя»). В строке

¹ *Ларин Б. А.* О лирике как разновидности художественной речи. Л., 1927. С. 5.

Гёте «Вечно женственное нас влечет» образ оказывается традиционным и встречается в поэзии многих времен и народов. Беатриче у Данте, Гретхен Гёте, его же Фауст, стремящийся постичь тайну, созерцающая Богоматерь.

А. Белый справедливо замечает, что у А. Блока эта «вечная морфология темы» ведется по линии раздвоения, модификации вплоть до масштабного образа Родины, России. И в этом проявляется диалектика развития Блока-художника. С образом фантазии соприкасается действительность, «индивидуальный путь пересекается с коллективным». Символика в его поэтическом творчестве отражает содержание этого пересечения. Таким образом, символ несет как субъективный опыт индивидуального сознания, так и традицию, коллективный художественный опыт. И шире — опыт бытия. «Сама структура символа, — размышляет С. Аверинцев, — направлена на то, чтобы погрузить каждое частное явление в стихию “первоначал” бытия и дать через это явление целостный образ мира»² («образ мира, в слове явленный», — Б. Пастернак).

Художник — поэт огромного масштаба — претворяет в «космос индивидуального познания» коллективный опыт, конденсируя его. Подобной трактовке символа близки рассуждения М. Бахтина. Он считает символы наиболее стабильными и наиболее эмоциональными элементами, относящимися к форме, а не к содержанию. На первый взгляд, утверждение кажется странным, если не учитывать концепцию формы Бахтина. Форма содержательна, есть застывшее содержание: «знакомое и общепонятное застывшее старое мировоззрение, служащее мостом к новому, еще неведомому содержанию»³.

Значит, символ для Бахтина содержателен. Более того, он заключает не только систему значений (семантическую сторону), доступную любому индивидуальному сознанию,

² *Аверинцев С. С.* Символ // Краткая литературная энциклопедия: в 12 т. М., 1962. Т. 6. С. 82.

³ *Бахтин М. М.* Из записей 1970–1971 годов // Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 368.

но и содержит «ценностно-смысловой момент», значимый для индивидуумов, связанных какими-то общими условиями жизни, то есть включает коллективный опыт. Символ приобщает к высшим ценностям. Он коммуникативен в своей основе. Истолкование символа существует внутри человеческого общения, внутри системы диалога.

Становится понятным, почему символ органичен для лирики в поэтическом словесном творчестве. По Бахтину, лирика — это бытие, нашедшее хоровое утверждение, поддержку хора, «это виденное и слышанное себя изнутри эмоциональными глазами и в эмоциональном голосе другого»⁴.

Символ, заключая в себе систему метафор, ассоциативных связей, становится хранителем смысловой информации, концентрата значений, ценностно-смысловых рядов. Тем самым он обладает особой содержательной емкостью, поэтической многозначностью.

Неслучайно символ осуществляется в драматургии широкого философского звучания, отличающейся лиризацией, притчеобразным мышлением, где исследуются корневые первоосновы бытия, человеческого существования.

Понимание роли музыки в драме, спектакле, театральном смысле музыки обнаруживает ряд тенденций.

Первая тенденция — стремление к целостной музыкально-драматургической партитуре, выражающей идейно-художественную концепцию произведения, его жанровую структуру.

Вторая — включение музыки в структуру драмы с целью выразить лирическое, духовное начало искусства, театра, раскрыть «душу» спектакля, роли. Музыка становится средством материализации невидимого, потаенного, поэтически преобразованного и закодированного на сцене — внутреннего действия, которое открывает смысл происходящего, обнажает суть вещей.

К первой и второй тенденциям можно отнести возрастание роли музыки в многоплановом действообразовании

⁴ *Бахтин М. М.* Из записей 1970–1971 годов.

художественного строя спектакля. Этому нередко способствует принцип контрапункта. Он несет в себе важный способ связи, сцепления явлений, как всякое сопоставление. Последнее важно для построения целостного замысла. Кроме того, сцепление формирует контекст, обладающий дополнительным смысловым излучением.

Третья тенденция — иллюстративное использование музыки в структуре спектакля. Иногда иллюстрация оценивается однозначно как дурновкусие, примитив (объяснение в любви под «сладкий ноктюрн», как выразился Л. Варпаховский). Тем не менее, он безотказно действует на зрителя и к нему часто прибегают в театральной практике как к допингу в смысле выразительности, воздействия на тех, кто по другую сторону рампы.

Другая разновидность подобного приема — иллюстрация музыкой внешнего движения на сцене. В данном случае эксплуатируется способность музыки, как отмечает исследователь И. Бегизова, — «подражать зримому движению» благодаря ритмомелодическим, тембральным свойствам.

В статье «Крушение гуманизма» (1919) А. Блок отмечает лейтмотив в системе И. Канта о времени и пространстве и определяет как бы два времени и два пространства: «...одно — историческое, календарное, другое — нечислимое, музыкальное. Только первое время и первое пространство неизменно присутствуют в цивилизованном сознании; во втором мы живем лишь тогда, когда чувствуем свою близость к природе, когда отдаемся музыкальной волне, исходящей из мирового оркестра»⁵.

Итак, музыка для Блока связана с представлением о гармонии человеческого существования и мира.

Для понимания блоковской концепции музыки (а это имеет отношение к структуре чеховской драмы⁶ и к музы-

⁵ Блок А. А. Крушение гуманизма // Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960–1963. Т. 6. С. 101.

⁶ В последние годы в исследовательской литературе активизировались поиски аналогий в творчестве Блока и Чехова.

кальной составляющей в новой драме в целом) важна система трех понятий: стихии, лирики, музыки. Они для Блока суть символы, концентрирующие многомерный смысл, и связаны между собой.

Стихия — проявление природных, естественных, органических сил. Поскольку человек и человечество — часть природы, то стихия имеет к ним отношение. Это созидательная, животворная, животворящая энергия, чуждая всему искусственному, омертвевшему. Здесь и инстинкт свободы, и воспроизводство жизни. По Блоку, человек борется со стихиями и любит их: «он смотрит на них одновременно с любовью и с враждой»⁷. Если в стихии проявляются надличные законы природы и человеческого бытия, то лирика — принадлежность человеческого сознания.

В предисловии к лирическим драмам (1908) Блок определяет лирику как особый строй сознания, в котором свобода эстетического движения души безраздельно господствует над любыми нормами, принципами и запретами. Лирика — субъективное проявление стихии. У поэта возникает образ первого человека-лирика на земле: «Среди горных кряжей, где торжественный закат смешал синеву теней <...> залег человек, заломивший руки, познавший сладострастие тоски, обладатель всего богатства мира, но — нищий, ничем не прикрытый, не ведающий, где приклонить голову...»⁸. Лирика вмещает стихию человеческих чувств. Она безмерна и отражает бездну противоречий человеческого духа, человеческой мысли. Музыка принадлежит также стихии, несет идею цельности, гармонизации мира и его восприятия человеком. По Блоку, музыка едва ли не всегда светлое, созидательное начало жизни, она олицетворяет собою дух цельности. Если продолжить размышления Блока, то музыка применительно к новой драме, особенно лиродраме, поэтической драме, выражает отношение идеала к действительности. Музыка в драме — символ идеального в действи-

⁷ Блок А. А. О романтизме // Блок А. А. Собр. соч. Т. 6. С. 366.

⁸ Блок А. А. О лирике // Там же. Т. 5. С. 130.

тельности и человеческой душе, та скрытая поэзия чувств, которая нередко бывает искажена грубой повседневностью. Это одна из важных ее функций, тесно сопряженная с концепцией музыкального в структуре драмы А. Чехова.

Как для Блока, так и для Пушкина музыка – высшая форма художественного сознания и одновременно высшее проявление человеческого гения, дарованное природой. Органическое, природное, стихийное сродни вдохновению. Музыка – среда человечности, орган сердца и души, которому чужд прагматический расчет, рассудочность, преднамеренность, «вычисление». Пушкин это выразил в поэтической формуле, в самооценке Лауры в «Каменном госте».

Да, мне удавалось
Сегодня каждое движенье, слово.
Я вольно предавалась вдохновенью,
Слова лились, как будто их рождала
Не память рабская, но сердце...

И далее. После того, как Лаура споет:

Первый. Благодарим, волшебница. Ты сердце
Чаруешь нам. Из наслаждений жизни
Одной любви музыка уступает —
Второй. Какие звуки! Сколько в них души.

Музыка для Пушкина — источник духовного, нравственного начала, чуждого расчету, соотносимому с понятием «польза». Оно как одна из важных образно-смысловых, нравственных категорий в творчестве Пушкина противостоит другому, не менее важному и крупному явлению — «музыка».

Пушкинский Моцарт — зеркало души автора, его лирический посланец, alter ego поэта, воплощение музыки души и сердца, чувства. Он противостоит Сальери, рыцарю пользы, рассудка, поверяющему алгеброй гармонию, стихию, вдохновение. Он вычислил свой долг как право осуществить насилие над другим человеком, наделенным от природы бóльшим даром, — убить во имя пользы.

Сочетание двух песен — Мери и Вальсингама в «Пире во время чумы» — создает своеобразную сюиту, некую структу-

ру, где смысловые связи, мотивы взаимодействуют, пересекаясь и взаимопроникая, образуют «аккорд», новый смысл, подобно монтажному тропу в кинематографе, вертикаль в симфонической ткани музыкального произведения. Этот смысл заключен в нравственно-философском обобщении — о непредсказуемой духовной мобилизации человека в ситуации между жизнью и смертью, когда испытывается сила духа и возникает источник высокого творчества, акт сублимации, переход энергии страха, разрушения в энергию созидания. Чуме-смерти противостоит жизнь: песня, музыка, искусство с идеей бесстрашия перед лицом насилия, мора.

Музыка в структуре лирических драм А. Блока также занимает особое место. Интерес представляют его произведения «Песня судьбы» и «Роза и крест».

«Песня судьбы» (1908), ее проблематика, структурные особенности связаны с музыкальным началом. Это во многом предвосхитило одно из наиболее зрелых произведений поэта-драматурга — «Розу и крест» (1913).

А. Блоку «Песня судьбы» была очень дорога. Он писал матери: «Мне “Песня судьбы” очень важна, я боюсь за нее. Это мое любимое дитя»⁹. Отказ К. Станиславского поставить пьесу потряс А. Блока. Несмотря на связанные с ней разочарования, поэт не оставил ее без внимания и не раз возвращался к ней. Окончательная редакция пьесы появилась в 1919 году.

Музыкально-поэтическая интерпретация драматического действия являлась способом говорить о важных, значительных, сущностных проблемах человеческого бытия. Тема лирической драмы — одна из сквозных в творчестве А. Блока: обновление жизни, человеческого существования, их диалектики и неадекватности. Обобщающий смысл драмы потребовал музыкально-поэтической структуры, тесного сопряжения музыки и поэзии, реализованных в сюите трех песен: Песни о свободе, которую поет девушка за решеткой

⁹ Блок А. А. Письмо матери от 8 мая 1908 // Блок А. А. Собр. соч. Т. 8. С. 240.

городской тюрьмы (третья картина), Песни судьбы, «Золотой песни», которую поет Фаина (третья картина), и песни, которую в последней картине слышат Фаина и Герман, — из поэмы Н. Некрасова «Коробейники». А. Блок называл ее «великой песней».

Кроме того, в драме есть сцены, когда слышен весь мировой оркестр. Его составляет звучащая природа: «волны утренних звонов», «все море мировых скрипок». Оркестр звучит в минуты предчувствия и торжества победы любовной страсти Фаины и Германа. Сюита песен выражает основные этапы движения действия и мысли драмы.

Лирическая драма «Роза и Крест» развивает проблематику «Песни судьбы», поднимаясь на более высокую ступень философского и поэтического обобщения, что обуславливает своеобразие поэтики произведения. «Розу и Крест» отличают смысловая насыщенность содержания, метафорический строй, поднятый до символического звучания.

«Психология действующих лиц, — замечает А. Блок, — вечная, все эти комбинации могут возникнуть во все века»¹⁰. Хотя действие конкретно датировано XIII веком, автору, чтобы добиться обобщенности и многозначности смысла, необходимы историческая дистанция и владение поэтическим языком.

Блок остается верен теме, затронутой в «Песне судьбы». Его интересуют объективные первоосновы, законы движения, жизни, саморазвития человеческой личности, поэтому для него одним из главных «вдохновений» при написании пьесы «была *честность*, т. е. желание не провраться “мистически”. Так, чтобы все можно было объяснить *психологически* “просто”. События идут как в жизни, и если они приобретают *иной* смысл, символический, значит, я сумел углубиться в них»¹¹ (курсив Блока).

Стремясь к предельному поэтическому обобщению при психологической мотивированности поведения действующих

¹⁰ Блок А. А. О лирике. С. 131.

¹¹ Блок А. А. Записные книжки. 1901–1920. М., 1965. С. 285.

щих лиц, Блок отводит особую роль музыке, а точнее, песне в структуре драмы.

Музыка, как средство поэтизации, образно-смыслового обобщения действия, происходящего на сцене, становится программной у драматурга. Песня присутствует в завязке конфликта, исходном событии и постоянно сопровождает композицию драматического действия.

Тема приближения нового, восприятия его разными группами людей, влияния на их судьбы, движение, изменение жизни — в центре лирической драмы «Роза и Крест». Сопровождая свое произведение подробными комментариями, «соображениями и догадками о пьесе», направленными на раскодирование потаенного смысла (это было связано с предстоящей постановкой пьесы в МХТ), Блок отмечает: «Неизвестное приближается, и приближение его чувствуют все. Тут-то и проявляются люди, тут-то и выявляется их истинное лицо»¹².

Обитатели замка, носители «квадратности всего уклада жизни», сонной, животной, в своих действиях достигают, по замыслу Блока, «особого безобразия». Бертран и Изора как раз одни из тех, «кто жаждет перемены и ждет чего-то, начинает искать пути, нащупывают линии того движения, которое скоро захватит их и повлечет неудержимо к предназначенной цели»¹³. Ощущение тревоги, невыразимой тоски, пророческие сны мучают героев.

Главное действующее лицо, по словам Блока, «мозг всего представления», — беззаветно любящий Изору рыцарь Бертран, вступивший в пору человеческой зрелости. Он является главным носителем блоковской нравственно-философской концепции. Бертран, будучи человеком простого происхождения, добился своего положения в замке ценой собственного труда и унижений. Он особенно тяготится своей незавидной ролью, нося в душе боль не только неразделенной любви,

¹² Блок А. А. Объяснительная записка для Художественного театра // Блок А. А. Собр. соч. Т. 4. С. 536.

¹³ Там же.

но и оскорбленного человеческого достоинства. Любя Изору, он остро чувствует ее тоску, неудовлетворенность жизнью, жажду перемен. Для него невыносимы стоячее болото «вечного праздника в замке», бездеятельная жизнь в стране с незаходящим солнцем, постоянное унижение. Его порыв к мечте, к иным берегам, где холод и снег, свободная даль океана, воплощается в северной песне, к которой он постоянно обращается, продумывая и переживая ее строки.

У Изоры томление ожиданием и предчувствие чего-то иного, нездешнего также связываются с этой песней, услышанной от заезжих певцов. Блок подчеркивает в комментариях к пьесе: «Предчувствие внушено ей той самой *песней*»¹⁴.

Таким образом, важное обстоятельство, питающее конфликт, — стремление главных героев к неизведанному, к мечте, — реализуется в драме через песню. В ней мечта получает образное поэтическое претворение, отражая коренные первоосновы бытия, его философскую сущность. В «соображениях и догадках о пьесе» А. Блок пишет: «Эта северная песня говорит о единственной необходимости, об Анкѹ, отце страдания, о том, что прошлое и будущее — одинаково [туманно] неведомо (небытие)»¹⁵.

Песня содержит философско-поэтическое обобщение, формулу бытия. Ее доказательство обуславливает нарастание смысла в драме, развитие ее конфликта, судеб героев, их внутреннее личностное саморазвитие:

«Что ж пророчит странная песня?
“Сердцу закон непреложный —
Радость — Страданье одно!”
Радость, о, Радость-Страданье,
Боль неизведанных ран...»¹⁶

В этом диалектика человеческого бытия, человеческого счастья — в амбивалентности состояния, смешанности

¹⁴ Блок А. А. Соображения и догадки о пьесе // Блок А. А. Собр. соч. Т. 4. С. 458.

¹⁵ Там же. С. 457.

¹⁶ Блок А. А. Роза и Крест // Блок А. А. Собр. соч. Т. 4. С. 171.

чувств. «Радость в испытаниях, в боли неизведанных ран» и есть жизнь, ее пульс, ее движение. Диалектику, амбивалентность, столкновение понятий содержит уже название драмы «Роза и Крест». Аналогичны пушкинские «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Пир во время чумы». У Блока образ красоты, цветения жизни сталкивается с испытаниями, страданиями и смертью.

Автор песни — Гаэтан — одно из важных действующих лиц драмы. Его можно назвать «лирическим посланцем автора», его лирическим героем. Блок замечает о нем: «Гаэтан есть прежде всего некая сила, действующая помимо воли. Это — зов, голос, песня. Это — художник, за его человеческим обликом сквозит все время нечто другое, он, так сказать, прозрачен, и даже внешность его — немного призрачна. Весь он — серо-синий, шатаемый ветром...»¹⁷. Раскрывая вечную юность его внутреннего склада («не глаза, а очи... не рот, а уста, из которых исходит необыкновенно музыкальный и гибкий голос»), Блок выделяет его сущностное начало: «Он — *instrumentum Dei*, орудие судьбы, странник с выцветшим крестом на груди, с крестом, которого сразу и не заметишь. Это именно <...> — странный чужеземец»¹⁸.

Это и образ судьбы, идеолог, выражающий ее суть в Песне Судьбы, и образ художника, Великого скитальца, и вместе с тем частица сознания самого автора драмы. Через движение песни в сюжете автор формирует свое отношение к происходящему, раскрывает нравственно-философскую и эстетическую концепцию произведения. Есть еще одно определение, данное Гаэтану Блоком: рыцарь-Грядущее. Поэт вкладывает в него образ будущего, мечты. Которая зовет человека испытать судьбу, вочеловечить себя, состояться как личность.

В противоположность Гаэтану в драме есть действующее лицо Алискан. Для автора он не человек в прямом смысле

¹⁷ Блок А. А. Объяснительная записка для Художественного театра. С. 535.

¹⁸ Там же.

слова, а тоже «зов», но не духовный, а биологический, резко противоречащий рыцарю-Грядущему. Он говорит «жирным голосом», воплощает молодость и животную красоту, он, в сущности, как замечает А. Блок, «тоже — квадратный, при всей своей “мечтательности”, и из рамок квадратности не выходит»¹⁹. Для Блока эпитет «квадратный» наделен геометрическим свойством, связан с неживым, чуждым развитию началом. Он столь противоположен истинно духовному, прекрасному, как у Пушкина алгебра — гармонии, польза — гениальному, непредсказуемому.

У Блока два начала, воплощенные в Гаэтане и Алискане, увязаны с проблемой выбора Изоры, женщины-простолудинки, наделенной живой искрой. Она лишена «квадратности» и способна от природы к саморазвитию, как и Бертран. В ней — сложное переплетение мечтательного и звериного, темного. И, тем не менее, Блок считает, что она «такой тонкий и благородный инструмент и создана из такого беспримесно-чистого и восприимчивого металла, что самый отдаленный зов отзывается в ней»²⁰.

У нее два пути: путь будущей мещанки — возможность откликнуться на зов «красивого животного» Алискана и влиться в число обитателей «квадратного» уклада жизни — и путь мечты, песни. Пройти путь страдания, испытания жизнью, чтобы познать радость обретения подлинно духовных, нравственных ценностей и с ними постичь истинно *«человеческую только любовь, которая охраняет незаметно и никуда не зовет»*²¹.

Второй путь воплощает Бертран. Он обладает особым слухом: слышит зов во сне женщины, потому что он любит ее. Он готов пойти ради Изоры на любые испытания: чудом, с риском для жизни он находит автора песни, приводит его к ней и тем самым осуществляет ее самые смутные и глу-

¹⁹ Блок А. А. Объяснительная записка...

²⁰ Там же. С. 532.

²¹ Блок А. А. «Роза и Крест» (К постановке в Художественном театре) // Блок А. А. Собр. соч. Т. 4. С. 527.

бинные желания. Источником человеческого совершенствования Бертрана становится не животная, но человеческая любовь, приносящая радость в страдании, испытании. Вот почему для Блока Бертран «не герой, но мозг и сердце всей пьесы, человек по преимуществу»²². Бертран начинает драму Песней о Радости-Страдании, он отправляется в поход за автором песни, чтобы осуществить мечту возлюбленной. Он приводит Песню в замок и с ней на устах, истекая кровью, умирает у порога возлюбленной. Герой остается верным мечте и приближается к ней на грани жизни и смерти:

«Смерть, умудряешь ты сердце...
Я понял, понял, Изора:
“Сердцу закон непреложный —
Радость-Страданье одно...
Радость, о, Радость-Страданье,
Боль неизведанных ран!..”»²³

Изора избирает первый путь — с Алисаном. Так завершается круг движения жизни и судеб героев в драме. Только перед смертью Бертран приходит к мысли-прозрению о высшем смысле жизни, ее подлинных ценностях. Изоре же дано понять немногое: она оплакивает Бертрана как верного слугу («Мне жаль его. Он был все-таки верным слугой»). У одного путь к Грядущему, к воплощению мечты поэта-драматурга о человеческом духовном и нравственном совершенстве — о человеке-артисте, у другой — путь посредственности, к мещанской квадратности бытия.

Это произведение отразило наиболее полно не только нравственно-философскую, но и эстетическую программу А. Блока. Музыка как средство укрупнения философской идеи, создания поэтического пространства драмы была призвана сыграть важную роль.

Особенности поэтики блоковской драмы, предполагающие метафорический строй спектакля, музыкально-пласти-

²² Блок А. А. Соображения и догадки о пьесе. С. 460.

²³ Блок А. А. Роза и Крест. С. 245.

ческую партитуру при психологической мотивированности действий персонажей, при выявлении авторского начала, его лирического «я», являются осложняющими обстоятельствами при постановке на сцене.

Несмотря на кропотливую работу К. Станиславского в МХТ над пьесой в 1916–1918 годах (больше 200 репетиций), при неоднократной смене актерского состава, отказе от оформления М. Добужинского как слишком громоздкого, произведение не было поставлено на сцене. При этом у А. Блока было много «догадок» и комментариев к пьесе. Он бесконечно верил в режиссера («Если *коснется пьесы его гений*, буду спокоен за *все* остальное»²⁴), считая его единственным великим в Художественном театре. Лишь спустя некоторое время, размышляя о произошедшем, он отметит в записных книжках, что театр будущего откроет его пьесам путь на сцену.

И это будущее становится настоящим. Нельзя сказать о значительных достижениях в сценической интерпретации лирических драм А. Блока, но театр Блока живет и развивается по сегодняшний день. Он начался со знаменитой постановки Вс. Мейерхольда «Балаганчик».

В настоящее время уже возникло несколько сценических версий «Незнакомки» (радио- и телепостановки, камерная опера). «Роза и Крест» также получает современное сценическое претворение. Известна постановка В. Сулова в Народном театре Ленинградского политехнического института.

Ярким событием стала постановка В. Рецепттером «Розы и Креста» к 100-летию со дня рождения А. Блока на малой сцене Академического Большом драматическом театре имени А. М. Горького, открывшая серию спектаклей в ключе поэтического театра (например, моноспектакль «Конец Казановы» М. Цветаевой, поставленный там же в 1981 году, режиссер А. К. Рессер).

²⁴ Блок А. А. Дневник 1913 года // Блок А. А. Собр. соч. Т. 7. С. 239.

В. Рецептер осуществил эту постановку, пройдя двадцатилетний путь создателя цикла литературных моноспектаклей по произведениям В. Шекспира и А. Пушкина. В них определились его пристрастия к обостренной духовности зрелища, аскетизм во внешних выразительных средствах. Главный интерес этого постановщика составляет тип сценического действия, который является материализацией драматизма мыслительного процесса автора. Рецептеру дорог философско-поэтический театр с главным героем — автором. Персонаж суть одна из сторон авторского сознания, авторской концепции бытия. Отсюда отказ от ярко выраженной характерности действующих лиц.

Все эти эстетические установки режиссер и исполнитель роли Бертрана стремился реализовать в собственной постановке «Розы и Креста». В. Рецептер отдает предпочтение поэтическому слову в спектакле, но, в отличие от В. Яхонтова, не стремится его полностью воплотить в пространстве. Спектакль статичен, лишен музыкально-пластической партитуры. Скорее, это чтение пьесы по ролям актерами, каждый из которых ведет свою партию. Музыкальное начало присутствует явственно лишь в одном эпизоде — «Майских календах», где состязаются жонглеры. Он наиболее театрален, отличается живостью и поэтическим вдохновением. В центре спектакля два героя: Бертран (В. Рецептер) и Гаэтан (И. Заблудовский)²⁵. Их отношения подобны голосам в двухголосной фуге. Сопряжением их голосов достигается присутствие авторского лирического героя. Изора и другие действующие лица создают пассивный фон. Все это приво-

²⁵ В. Рецептер и И. Заблудовский сохранили свои роли (Бертрана и Гаэтана соответственно) и в постановке 2009 г. (Театр «Пушкинская школа»). В 2013 г. В. Рецептер выпустил новую версию спектакля: «Роза и Крест IV», в которой роли этих героев исполнили молодые актеры: П. Хазов (Пертран) и Д. Французов (Гаэтан). «Спектакль должен продолжать сценическую жизнь и после ухода главных исполнителей», — объяснил свое решение Рецептер. (*Прим. ред.*)

дит к драматической приглушенности спектакля, тем не менее, он представляет несомненный интерес как активный шаг на пути постижения Театра А. Блока.

Интересным, на наш взгляд, оказался спектакль клуба Ленинградского Политехнического института (режиссер В. Суслов) «Роза и Крест» А. Блока, выпущенный к 90-летию юбилею поэта. Сюда включены мотивы «Балаганчика» – прежде всего пантомимическое действие Пьеро, Арлекина и Коломбины, пронизывающее как музыкальный лейтмотив весь спектакль. В сон Бертрама включено видение «Незнакомки». Действие построено на музыке песни «Радость-Страдание», отсюда и цельность спектакля. Его поэтически-образная музыкальная ткань поддержана метафорической сценографией: костюмы, занавес, падуги сплетены кружевом-макраме. Спектакль многие годы держался в репертуаре театра, являясь одним из удачных претворений поэтической драмы А. Блока, о чем свидетельствовала и критика. Этот спектакль подал пророческую весть о возможности будущего сценического воплощения драмы А. Блока «Роза и Крест». Может быть, в жанре рок-оперы, по типу «Юноны и Авось» в Ленком.

Д. Д. Кумукова

**Символика «Розы и Креста»:
попытка прочтения**

Драматургия Александра Блока (1900-е — 1910-е годы) восходит к принципам символизма и тесно связанного с ним неоромантизма. Художественный путь Блока от его первых пьес «Лирической трилогии» (1906) до «Розы и Креста» (1913) в этом смысле укладывается в контекст «рубежной» эпохи.

«Роза и Крест», созданная через шесть лет после «Балаганчика» и «Незнакомки», сохраняет символистскую родословную ранней блоковской драматургии и одновременно заявляет об эстетической, философской эволюции.

В основе пьесы лежит вполне стандартная фабульная схема: слуга безнадежно влюблен в госпожу, которая не любит старого мужа, устраивает свидание с другим; когда же любовникам грозит опасность разоблачения, слуга успевает предупредить их и сам умирает.

Блоковские персонажи — участники этой фабульной схемы соответственно своим ролям несут черты обобщенных масочных образов: «верного слуги», «молодой дамы», «старого обманутого мужа», «красивого любовника». Кроме того, сам поэт создает маски; они формируются в его театре, начиная с «Балаганчика». В своей первой пьесе Блок переосмысляет постоянные типы *commedia dell'arte*, наполняя старые маски новой содержательностью. Его Пьеро, Арлекин, Коломбина становятся носителями новых смысловых типов. И эти переосмысленные маски, сохраняя конкретные, устойчивые черты, получают вариативное развитие в пьесах, созданных после «Балаганчика». Так, маска мечтательного и лирического Пьеро находит продолжение и в «Незнакомке» (образ Поэта), и в «Розе и Кресте» (Гаэтан). Чувственно-плотский Арлекин тоже варьируется в «Незнакомке» (образ Господина в котелке)

и в «Розе и Кресте» («молодой и красивый пошляк»¹ Алискан).

Стандартность фабульной схемы и типовая природа действующих лиц Блока подтверждается совпадением — и фабульным, и масочным — с первой пьесой М. И. Цветаевой «Червонный Валет» (1918).

Слова цветаевского персонажа (Бубнового Валета) о сложившейся драматической ситуации в «Червонном Валете» передают и фабулу «Розы и Креста»:

«Все как надо: там — война,
Тут — неверная жена,
Там — солдаты и седины,
Здесь — веселый разговор.
Муж — из спальни, в спальню — вор...
<...>
Превеселая картина!
Трон. Коварство. Страсть. Кинжал»².

Так, в «Червонном Валете», как и в «Розе и Кресте», типовые действующие лица разыгрывают типовые ситуации.

Тип «молодой дамы» — Изору — Блок помечает мифологическим символом Розы. В. М. Жирмунский, исследовавший литературные источники «Розы и Креста», предполагал, что само имя Изоры (испанское, в соответствии с происхождением героини) выбрано Блоком «по созвучию с “розой”» и что образ этот используется не в значении какого-либо конкретного аллегорического его истолкования, а в психологическом понимании «прекрасной женщины». Это определение Жирмунского можно трактовать как невольное указание на использование Блоком цельных и устойчивых масочных обобщений. К слову сказать, факт

¹ Блок А. А. «Роза и Крест» (К постановке в Художественном театре) // Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960–1963. Т. 4. С. 528.

² Цветаева М. И. Червонный Валет // Цветаева М. И. Собр. соч. Т. 3. С. 350–351.

обращения Цветаевой к символу розы — помете героини («Червонная Дама, 20 лет, белокурая — Роза»³) также указывает на ее принадлежность к той же маске, что и героиня Блока, а, следовательно, подтверждает типовую природу блоковских персонажей.

В прямой речи «Розы и Креста» (как и «Червонного Валета») звучит, неоднократно повторяясь, это сравнение героини с розой. «Алискан: Чтó простой соловей для розы из роз!..»; или Бертран: «Я клялся бы розой, / Вы — краше всех роз...» И в битву Бертран бросается с возгласом: «Святая Роза!»⁴.

Ситуативные параллели и масочные аналогии, обнаруживающиеся между двумя пьесами, сами по себе оказываются смыслообразующими. Могущие показаться формальными, совпадения, по сути, выявляют содержательные, философские пласты обоих произведений.

Показательна в этом смысле переключка финалов «Розы и Креста» и «Червонного Валета». Смертельно раненный Бертран стоит на страже во время свидания Изоры и Алискана; умирая, он успевает дать сигнал влюбленным. Так и Червонный Валет, подобно рыцарю Бертрану, спасает свою госпожу Червонную Даму с ее возлюбленным Пиковым Королем и умирает. Причем, Червонный Валет, так же как и Бертран, осознает свою обреченность, но одновременно, так же как и Бертран, славит любовь и поет гимн счастью возлюбленной Дамы — Розы:

«По лугам — ночная сырость,
По сердцам — любовный дым.
Всем, кто вырос и не вырос,
Кто любим и не любим.

Всем, кто празднует, кто плачет,
Всем, кто прям и кто горбат,
Всем, кто спит, и всем, кто скачет, —
В этот черный час — Виват!

³ Там же. С. 342.

⁴ Блок А. А. Роза и Крест. С. 175, 188, 236.

Страшная старуха — старость,
Не коснешся уст моих...
Черный плащ его, как парус,
Черный конь его, как вихрь...

Это карты нагадали.
Здесь никто не виноват.
Жизнь моя — aeternum vale!⁵
Роза тронная — виват!»⁶

Вероятно, эту песню Червонного Валета можно назвать песней о Радости—Страдании.

«Розу и Крест» исследователи называют самой загадочной драмой Блока, предлагают различные трактовки символики заглавия и символики песни Гаэтана. Сам поэт не расшифровывает таинственные формулы. Ни в пьесе, ни в обширных комментариях и объяснительных записках, адресованных в Художественный театр, он не раскрывает значения символических пар Розы — Креста, Радости — Страдания. Более того, в дневниковых записях, сделанных во время работы над пьесой, Блок признается, что его тема — не Крест и Роза и что символы эти «спутаны» лишь «для красоты», «только художественно».

Иными словами, обращаясь к символическим образам и аллегорическим обобщениям в поэтическом тексте, Блок отказывается от какого-либо мистического истолкования драмы в теоретическом ее осмыслении. Этот внутренний конфликт поэта проглядывает в перечне возможных названий пьесы («Бедный рыцарь», «Рыцарь—Грядущее», «Песня менестреля», «Сон Изоры»), выдающих в некоторых вариантах символистскую направленность.

Жирмунский утверждал, что символы, данные в названии драмы, обозначают «в психологическом плане любовь и страдание, “радость—страданье”, о которой поет Гаэтан»⁷.

⁵ Прощай навеки! (*лат.*).

⁶ Цветаева М. И. Червонный Валет. С. 357.

⁷ Жирмунский В. М. Драма Александра Блока «Роза и Крест». Литературные источники. Л., 1964. С. 54.

Другой исследователь драматургии Блока, П. П. Громов, считал, что идея слияния «розы» и «креста», могущая быть истолкована мистически, в конечном итоге уступила место нравственной проблеме, обусловленной сложным сплетением личных и исторических начал⁸.

Блок действительно будто бы стремится в «Розе и Кресте» воплотить собственно «человеческие» образы, в противовес «невоплощенным» персонажам «лирической трилогии».

Желание уйти в новой пьесе от «односторонних» ликов «Балаганчика» и «Незнакомки», вероятно, вызвано эволюцией эстетических взглядов поэта, связанной с разочарованием в символизме, экспериментах условного театра. Потому и сценическое претворение «Розы и Креста» для Блока кажется возможным только в Художественном театре у К. С. Станиславского.

В дневниках и записных книжках 1916 года он всячески подчеркивает отход от символистской идеологии и стремление именно к «психологической» достоверности; признается, что ему важно «не провратиться мистически», а дать «судьбу человеческую, неудачника».

Правда, при этом Блок высказывает предположение, что сквозь его тему «может мелькнуть кому-нибудь» нечто «большее». Можно предположить, что под этим «большим» Блок имеет в виду некую первоначальную силу, стихию мирового океана, в теоретических работах 1918–1919 годов именуемую мировым оркестром, музыкой мира. Посланцем этой мировой стихии является Гаэтан, это она внушает Изоре смятение и тоску через загадочные тревожные сны, это ее голос слышит Бертран в напеве о Радости–Страданье.

В первых редакциях пьесы, еще в ее собственно музыкальных предназначениях — балета и оперы, — мировая стихия присутствовала более пластично относительно окончательного варианта «Розы и Креста». Она угадывалась в речах Второго Рыцаря, впоследствии ставшего Гаэтаном.

⁸ Громов П. П. Театр Блока // Герой и время: Статьи о литературе и театре. Л., 1961. С. 570–576.

К примеру, его монолог из второго действия первой редакции пьесы:

«И в черном сосновом лесу,
Где светлый источник
Вечно бьет
В серый камень
Серебристой струей, —
Давнее мне вспоминается,
Давний слушаю звук —
О шири жизни беспредельной,
О радостной мира пустыне,
Словно у предка, слух мой открыт,
И помню великие я
Начала,
Которые нам
В годы глухие,
В дальние дни,
Древний и зеленокудрый
Друид завещал:
Единая сущность,
Бесцельная необходимость,
Смерть — страданья отец,
Ничего позади,
Ничего впереди,
Не жди, не надейся,
Очи смежи,
Слух свой открой,
И слушай, и слушай
Музыку светлых ключей,
Поющих в сосновом лесу...
Так завещал
Предкам моим
Друид в зеленых кудрях»⁹.

Увязывая «предков» Второго Рыцаря с друидами, поэт не только обнажает родословную будущего Гаэтана,

⁹ Блок А. А. Из черновиков первой редакции // Блок А. А. Собр. соч. Т. 4. С. 475–476.

но и выявляет родину самой действительности — «Единую сущность», «Великие начала». Так, в первой редакции пьесы Блок задает систему координат с единым вселенским центром. Во всех последующих вариантах «Розы и Креста», включая хрестоматийный текст, мистически-философская содержательность с ее действенностью бытийных пластов сохраняется. Например, во второй редакции Рыцарь (еще не Гаэтан) признается в своей причастности к откровениям фей и способности, подобно предкам, слышать «безначальный» голос мира:

«Слушал я долгие годы
Фейный говор лазурных струй:
“Мира единая сущность —
Необходимость без цели,
Сердцу закон непреложный —
Радость-Страданье одно!”
Словно у предка седого,
Слух мой открылся тогда,
Мира восторг безначальный
В говоре струй я постиг!..»¹⁰

С самохарактеристикой Рыцаря во второй редакции пьесы перекликается отзыв Бертрана о Гаэтане, оставленный им в «Записках, написанных за несколько часов до смерти» («Записки Бертрана» Блок сочинил уже после завершения «Розы и Креста»). Гаэтан предстает в этих записях неким поэтическим духом, не человеком. «...Порою речи его и песни, имевшие какой-то таинственный смысл, которого я никак не мог уловить, наводили на меня жуть, ибо мне начинало казаться, что передо мной нет человека, а есть только голос, зовущий неизвестно куда. Тогда, чтобы разогнать свой испуг, я должен был прикоснуться рукой к своему собеседнику, и, убедившись таким образом, что это — не призрак, я бережно укладывал его спать и кормил хлебом, как старого младенца. Он же, <...> не замечая ни

¹⁰ Блок А. А. Из текстов второй редакции // Блок А. А. Собр. соч. Т. 4. С. 493.

времени, ни мест, по которым мы проезжали, и не нуждаясь почти ни в пище, ни в питье, ни в сне, без которых нельзя жить человеку, — рассказывал мне свои сказки и пел песни»¹¹. Сугубо поэтическое начало Гаэтана (в противовес человеческому) как будто роднит его образ с односторонними масками «Балаганчика» и «Незнакомки». Но в отличие от героев «лирической» трилогии, Гаэтан — не картонный персонаж, он не уцербен в своей невочеловечности. Наоборот, лирическая сущность Гаэтана делает его образ целостным, абсолютно воплощенным. Быть музыкальным зовом — предназначение Гаэтана.

В окончательной редакции «Розы и Креста» всеохватывающая стихия становится основой художественной образности пьесы. Она поет голосом мирового океана, а Гаэтан, носитель этой вселенской силы, реально, пластически озвучивает ее своей песней:

«Мира восторг беспредельный
Сердцу певучему дан.
В путь роковой и бесцельный
Шумный зовет океан»¹².

Океан Блока — музыка мира, которая, управляя всем происходящим, влечет «в путь роковой и бесцельный» к маяющему «блаженному берегу». У Блока в «Розе и Кресте» зов океана, звучащий в песне Странника, можно трактовать как призыв к слиянию с мировой музыкой. Ведь, прозрев в минуту смерти, Бертран одновременно с физической мукой чувствует «неземную сладость», Радость—Страдание. Он постигает тайный смысл песни Гаэтана о единстве Радости—Страдания и в момент смерти испытывает восторг уходя, слыша призывный «торжественный голос труб»:

«О, какая мука!
И сладость — за мукою вслед!

¹¹ Блок А. А. Записки Бертрана, написанные им за несколько часов до смерти // Блок А. А. Собр. соч. Т. 4. С. 525.

¹² Блок А. А. Роза и Крест. С. 232.

Неземная сладость
Повеяла в сердце!
Как ночь прекрасна!»¹³

Этот экстаз «боли неизведанных ран» у Бертраана аналогичен предсмертному восторгу Изольды из вагнеровского «Тристана».

«Звуки всюду плещут, тают...
То зефиров тихих волны
Или слезы туч ароматных?
Нарастают сонмы звуков...
Мне вдыхать ли, или слушать,
Иль с эфиром слиться сладко?..
В нарастании волн,
В этой песне стихий,
В беспредельном дыханье миров
Растаять, исчезнуть, все забыть...
О, восторг!..»¹⁴

Очевидны идеологические истоки миропонимания поэта, лежащие в творчестве Р. Вагнера и философии Ф. Ницше. Не случайно в 1919 году Блок обращается непосредственно к сюжету средневекового романа о Тристане и Изольде и начинает создавать свой сценарий «Тристана». И не случайно, размышляя о музыкальном оформлении готовящейся постановки «Розы и Креста» в Художественном театре, Блок мечтает о *своем* Вагнере. Причем свой Вагнер Блоку важен и нужен в первую очередь для воплощения образа Гаэтана. («Песни. Музыка? *He* Гнесин (или — хоть не его Гаэтан). *Мой* Вагнер»¹⁵).

В многочисленных записях, касающихся работы над «Розой и Крестом», Блок нигде не упоминает о философско-музыкальной теме, о какой-либо возможности ее развития в пьесе. (В эти годы еще не окончательно сформирова-

¹³ Блок А. А. Роза и Крест. С. 243.

¹⁴ Вагнер Р. Тристан и Изольда. Музыкальная драма в трех действиях. М., 1968. С. 339–342.

¹⁵ Блок А. А. Записные книжки. 1901–1920. М., 1965. С. 287.

лась эстетическая система поэта, основанная на концепции «духа музыки».) Но все содержательные пласты пьесы, ее образный строй, конфликт определяются присутствием-участием некой глобальной музыкальной силы.

Символические формулы пьесы, поэтические пары Розы и Креста, Радости и Страдания несут значения, соотносящиеся с философским осознанием бытийной организации как музыкальной воли. Роза и Крест — это Жизнь и Конец жизни. Причем, Конец жизни заявлен как экстатическое слияние со стихией мировой музыки, слияние, несущее счастье ухода, восторг уничтожения, «неземную сладость» исчезновения. В этом смысле и возникает парное единство Радости–Страдания, о котором поет Гаэтан и которое испытывает Бертран подобно цветаевскому Червонному Валету.

Так, в пьесу со стандартной фабулой и типовыми масками поэт вкладывает эстетическую концепцию, восходящую к философии Вагнера и Ницше и могущую претендовать на звание определяющей эпоху «рубежа», задающей ее систему координат.

Эволюция трагической формы в русском символистском театре

Титаны русского символизма все были Поэтами, но поэтический строй души был неотделим от теоретизирования (в том числе и от создания театральных теорий) и от создания драматургии (мыслимой как воплощение идеи синтеза, недостаточной в поэзии).

Соответственно — огромное количество исследований их творчества, хороших и разных. Все символисты полемизировали друг с другом, объединялись по группам и поколениям и вновь расходились. И всё же общее символистское мировоззрение не вызывает сомнений. Разумеется, оно трагическое по сути, и, разумеется, идёт мучительный поиск новой трагической формы. Определенную трудность для восприятия составляет смешение в творчестве символистов собственно символистской театральной концепции и концепции музыкально-синтетической. (Во Франции такой сдвиг также имеется, но произведения Сара Пеладана и Эдуара Дюжардена очевидно проигрывают собственно символистским.)

Музыкально-синтетическая концепция ищет воплощения в форме мистерий и не боится разрушить пределы театра. Наиболее ярко это проявилось у символистов А. Скрябина и Вяч. Иванова.

Есть существенное отличие театра русских символистов от символистов французских. Драмы И. Анненского, Вяч. Иванова, Ф. Сологуба, В. Брюсова интерпретируют греческий миф. И у Александра Блока под влиянием В. Иванова возникает нереализованный замысел «Диониса Гиперборейского». Явление невозможное во Франции. (Стилизованные опыты Поля Клоделя в духе античности — не в счёт, там нет масштабности его программных пьес и символистской модели. Это всё-таки игры разума.)

Тем самым русский символистский театр не порывает с «классической» трагедией, а под влиянием Ф. Ницше желает оттолкнуться от первоисточника.

Сюжеты трагедий И. Анненского и В. Иванова вполне оригинальны, расширяют античные мифы, обогащают их христианской образностью и современной проблематикой. Но структура трагедии остаётся прежней: это личность, сталкивающаяся со сверхличностным в экстремальных обстоятельствах и преодолевающая личностное в себе.

Новаторским является здесь использование многоуровневой образности. Реалии бесконечно отражают друг друга, как и положено в символистской поэтике, двигаясь к обозначению сути, но так её и не раскрывая. Эта образность приводит к использованию мифологической структуры: миф безгранично расширяется, утрачивая однонаправленность сюжета, а между реалиями устанавливаются непосредственные связи, опровергая обыденные логические схемы.

«Ряды взаимоозначающих метафор, — пишет А. Порфирьева о пьесах В. Иванова, — предельно раздвигают смысловое пространство его трагедий, связывая небеса и полевой цветок бесконечной цепью образов мироздания»¹. Те же свойства характерны для драм других символистов и не только на античные сюжеты. «Сопоставляя миф с обыденностью, Блок в “Незнакомке” опрозрачивает последнюю, побуждает к наделению “преходящего” бесконечной символической многомысленностью. Мифологический метод Сологуба связан с текучестью, внутренним движением мифосимвола»².

Структура «Незнакомки» построена на зеркальном отражении двух «световых» сцен (1-е действие — кабачок, 3-е действие — светская гостиная). Реплики повторяются,

¹ Порфирьева А. Русская символистская трагедия и мифологический театр Вагнера (Драматургия Вячеслава Иванова) // Проблемы музыкального романтизма. Л.: ЛГИТМиК, 1987. С. 54.

² Там же.

персонажи — гротескные и обезличенные. Фабула: пришествие звезды на землю. Фабула повторяет стриндберговскую «Игру снов». Звезда (у Стриндберга — дочь Индры спускается с Сириуса, всё конкретно) воплощается на земле в Вечную Женственность, которая воспринимается персонажами по-разному. Собственно Женственностью она предстаёт только для Голубого, который не на земле существует и связь с которым у звезды в её земном облики не возникает, — и он исчезает, растворяется. Звездочёт видит в звезде звезду, Господин в котелке — женщину для любви, что и подкупает героиню. Но главное здесь — Поэт, который предчувствует, ощущает звезду рядом с собой, страдает от потери её, но при этом в упор её не видит. Это и есть блоковский сюжет. Итак, в основе сюжета взаимодействие Поэта и звезды, но в тексте они никак не взаимодействуют. Незнакомка никак не является трагической, а вот Поэт претендует на звание трагического героя. Он стремится к познанию невыразимого, взаимодействует с судьбой, роком. Соединение Поэта и Незнакомки в развязке никак не могло бы быть трагическим познанием, наоборот — мелодрамой.

Блок создаёт поистине гениальную кульминацию: финальный диалог со Звездочётом заканчивается репликой Поэта: «Поиски мои были безрезультатны». В обыденном мире ни обретение другого, ни познание, ни осмысление себя невозможно. Далее собственно кульминация в ремарке: «Он оборачивается в глубь комнаты. Безнадёжно смотрит. На лице его — томление, в глазах — пустота и мрак. Он шатается от страшного напряжения. Но он всё забыл».

Белый видел в Поэте пародию на символизм. Блоку не чужда романтическая самоирония, но она не затмевает сути. Поэт — это человек, стоящий у метерлинковских дверей. Он уже не может мыслить по-земному и, тем более, говорить. Но и перешагнуть через земную оболочку он тоже не может. Просто потому, что Блок, как и Метерлинк, не допускает на сцене изображения внеземного. Поэт — земной, нелепый, наивный, трагически противоречивый, лишённый

индивидуальности и имени. В общем — герой символистский и герой трагический, *трагически повседневный*.

А далее стремительная развязка: все потеряли Мэри, а Звезда (как и у Стриндберга) возвращается на небо. В последних строках исчезает Звездочёт и вместе с ним весь обыденный мир.

Возможно, Поэт остаётся наедине со звездой? Но это уже, как говорится, остаётся за занавесом.

Константин Мочульский в книге 1945-го года даёт трактовку развязки «Незнакомки», ставшую общеупотребимой. На небе — яркая звезда, на земле — голубой снег. «Так кончается драма. Только экстазу и любви дано преображать мир, “узнавать” в случайной встрече “звезду первой величины”. Но экстаз проходит: поэт всё забыл, “В глазах его — пустота и мрак”. Он смотрит на Марию и — не узнаёт»³.

Исследователи акцентируют тот факт, что пьесы Блока являются разработкой его одноимённых стихотворений и циклов. Действительно, поэтическая образность и конкретные метафоры пьес идентичны стихам. Но мы имеем дело именно с пьесами, а не с развёрнутыми стихотворениями. Блок развивает и усложняет именно драматическую структуру.

Блок использует не однолинейную структуру пьес Метерлинка, а двухплановый конфликт драм Стриндберга и Рашильд. Это позволяет символистской драме отказаться от целостных героев-характеров. В «Сонате призраков» нет привязки конфликта к одному герою.

Структуру «Незнакомки» мы ясно видим в пьесе Рашильд (Маргерит Валетт) «Мадам Смерть»: первое и третье действие дублируют друг друга, с той только разницей, что центральный герой Поль в третьем действии уже мёртв и действие продолжается вокруг его тупа. Второе действие в иной — вертикальной плоскости. Оно не продолжает раз-

³ Мочульский К. Александр Блок. Андрей Белый. Валерий Брюсов. М.: Республика, 1997. С. 96.

витие основного конфликта, а даёт движение к другой реальности. При этом реальное пространство и время останавливаются.

Блок усиливает дублирование I и III действий за счёт перенесения места. Всё формально совсем другое, а на самом деле то же самое. Второе действие совершенно самостоятельно: непосредственное схождение «падучей звезды» и ипостаси её восприятия.

В этом смысле трактовка К. Мочульским второго действия весьма любопытна: дворники волокут пьяного Поэта, а выступающий на первый план Голубой — это его душа. «Лирический диалог между Незнакомкой, ещё хранящей свой звёздный блеск, и душой поэта, трепещущей, как синее пламя, — подлинное словесное волшебство. <...> Эти “рифмоиды”, вводящие диссонанс в созвучие (тающая — веющая, лик — снег, умирающий — легковеющий, пути — высоте), — как приглушённые звуки небесной песни. Изменение ударной гласной придаёт мелодии пронзительную, мучительную надтреснутость»⁴.

К. Мочульский объяснил поэтическую уникальность второго действия. В смысле развития конфликта в трактовке К. Мочульского действие переходит в иную внеземную плоскость, где Незнакомка — ещё звезда, а Поэт присутствует в своей душевной ипостаси.

Это — возможно. В любом случае, во втором действии гротеск изображения земной жизни не доминирует. В третьем действии Поэт — другой, он всё вспоминает что-то, но вряд ли события второго действия. Он вспоминает не то, что было с ним, то есть третье действие — преодоление личностного, индивидуального в трагикомическом герое.

Страшно подумать, как выглядел бы герой, если бы он «узнал» Марию, если бы он вспомнил то, что с ним произошло. В кульминации происходит не традиционное познание (сверхзнание), а прочувствование, прозрение. В кратчайшей развязке — гениальная двузначность: на земле всё воз-

⁴ *Мочульский К.* Александр Блок... С. 95.

вращается к банальности, на небе вновь вспыхивает звезда. Чего же более желать для трагедии?! Дальше слово за постановщиком!

Революционные искания русского символизма дали разнообразные театральные концепции, порождённые единым мировоззрением. Здесь и «трагическое повседневное», и концепция смерти, и преображение жизни через творчество. Но театральные концепции — лишь отдельные проявления мировоззрения, трагического по сути.

Вспомним идею Н. Бердяева, высказанную в «Царстве Духа и царстве Кесаря»: «чистый внутренний трагизм» начинает проявляться сейчас (в эпоху модернизма), а в предшествующие эпохи он был отягощён «социальными предрассудками». Таким образом, по мысли Н. Бердяева, новые трагические формы не изодряются относительно классической трагедии, а наоборот, стремятся к «чистому внутреннему трагизму». Мы не отходим от трагедии, а идём к ней.

«Трагические конфликты Антигоны и Креонта всё-таки связаны с социальным строем и социальными предрассудками, так же как и трагическое положение Ромео и Жюльеты, драма Тристана и Изольды. Можно даже было бы сказать, что чистый внутренний трагизм человеческой жизни не был ещё выявлен, так как в трагизме прошлого слишком большую роль играли конфликты, порождённые социальным строем и связанными с этим строем предрассудками»⁵.

Концепция Н. Бердяева отражает символистское мировоззрение (хотя мысль сформулирована в 1949 году). Трагический конфликт порождён не социальными и вообще не внешними причинами, он — в самой природе человека. При этом трагическое проявляется не в «героическом», исключительном характере, а в сознании любого человека. Отказ от «личности» и «характера» происходит именно через трагическую форму (и в театре, и в жизни). Трагедия это и есть преодоление *principii individuationis*.

⁵ Бердяев Н. А. Царство Духа и царство Кесаря. М., 1995. С. 353.

Принципиально важно, что эти «новшества» не нарушают законов античной трагедии: Эдип, Креонт, Антигона разными путями преодолевают в развязке личностное начало и совершают «познание» Рока. Однако условием трагедии была уникальная (аполлоновская) личность, её исключительность и её индивидуальный поступок.

Человечество многие века разрабатывало в общем-то один аспект классической трагедии — трагедию «характера». Как известно, это обернулось кризисом не характера — а трагедии.

Н. Бердяев понимает, что возврат к «античной» личности невозможен и не держится за «человека». Т. Горичева (тоже христианский философ, но никак не символист), глубоко принимая трагическую сущность жизни, так или иначе, видит решение в личностном начале, в личном подвиге: «Только через трагедию возможна судьба или биография. Хоть в наше время мало кто чувствует Судьбу и мало кто сознаёт, что должен выбирать себя каждую секунду сам»⁶.

Ох уж это «наше время»! Царство Кесаря! Массовая культура вместо трагедии! Массовый экзистенциальный подвиг невозможен в принципе. Массовый подвиг возможен только на почве фанатизма — а это ещё хуже. Ценна идея, а не количество.

В символизме вычленение чистой трагедии происходит через разрушение иллюзий, «социальных предрассудков» в том числе. Ни одна из реалий не остаётся незыблемой, каждая двойственна.

Рассмотрим «Балаганчик» Александра Блока как трагедию.

Достоинства пьесы общепризнанны, хотя сценическая интерпретация по-прежнему представляет некую загадку. Константин Мочульский характеризует «Балаганчик» так: «Русский неоромантизм XX века не создал произведения

⁶ Горичева Т. М. О христианской трагедии // Санкт-Петербургские чтения по философии культуры. Кн. 2. СПб., 1992. С. 135.

более поэтического, музыкального и легкокрыленного, чем эта печально насмешливая арлекинада»⁷.

Действие происходит на сцене — что сразу создает атмосферу подлинности. Оно начинается с мистического сеанса: мистики ждут смерти. Блок зло иронизирует над мистиками и, заодно, символистами. Когда появится Коломбина, станет ясно, что нам демонстрируются два мировоззрения, два видения мира. Обращает на себя внимание тот факт, что позиции перевернуты: мистики-символисты видят Смерть с косою, а Пьеро (который говорит о себе «Я — простой человек») видит прекрасную девушку с заплетенной косою. Это чисто символистский прием. Но параллельно появляется Автор, который всё время разрушает действие и пытается придать «серьезность» представлению. Это приём не символистский, а романтический, и показывает хорошее знание русскими символистами немецких романтиков. Автор всё время будет бороться с «чужим» текстом. На сцене — *произвол*, Автор пытается восстановить *порядок*. Второе появление Автора сопровождается ремаркой: «быстро исчезает, как будто его оттянул кто-то за фалды». Так в пьесе входит тема иной силы, не определенной, не действенной, которая управляет персонажами-марионетками.

Конфликт Пьеро и мистиков сменяется приходом Арлекина и новым поворотом конфликта: Арлекин «побеждает» Пьеро и мистиков также. Неизменным остается назойливый Автор и та сила, которая вновь утаскивает его за занавес.

Дальнейший сюжет разворачивается в стихах Пьеро. Арлекин окружил Коломбину любовью, но она оказалась картонной. Арлекин и Пьеро, обнявшись, грустят о невесте. Вполне символистский приём марионеточности персонажей доказывает случайность, односторонность мира страстей и человеческих чувств.

Потом снова неожиданный поворот конфликта. Сцену заполняют маски. Три пары влюбленных демонстрируют различные ипостаси чувств.

⁷ Мочульский К. Александр Блок... С. 80.

Эти диалоги занимают существенную часть короткой пьесы. К. Мочульский трактует все творчество Блока через биографизм. Эти пары влюблённых являются в удивительном свете: «Первая и третья вариации символически изображают прошлое Блока: мистика эпохи “Ante Lucem” и рыцарское служение “Стихов о Прекрасной Даме” отражены в них в ироническом ракурсе. Вторая вариация отражает то, что еще не наступило, — период “Снежной маски” и “Файны”, огненный круг страсти 1907–1908 годов, в центре которой стоит актриса Н. Н. Волохова»⁸.

Из этого следует, что три диалога имеют необязательный характер в пьесе.

Действительно, «необязательность» продиктована тем, что персонажи трех пар не соотносятся с Коломбиной, Пьеро и Арлекином. Он и Она — носители масок персонажей любовного треугольника, ибо во всех трёх парах возникает тема двойничества. Здесь всегда присутствует третий. Блок решительно разрушает персонажей, носителей характеров. Работают литературные штампы, схемы отношений. Любовный конфликт в чистом виде. И это на фоне двойственности и театральности происходящего. Смена масок — желание вырваться из своего ампула, за пределы положенного человеку места. В этом трагический конфликт пьесы.

Третья пара влюблённых подводит к началу кульминации. Здесь третьим оказывается Паяц, который показывает язык влюбленному.

Собственно символистскими персонажами являются пары влюблённых, а не гротескные мистики. Третья пара изначально осознает, что оба они играют роли в пьесе. Реплики влюблённой — только эхо концовок фраз влюблённого, но при этом он восхищается её «пленительными речами». Это речи в молчании. Это пьеса, которая разыгрывается из неких отголосков, поэтических поворотов, многократно эха, отблесков и отражений. Всё указывает на прохож-

⁸ Мочульский К. Александр Блок... С. 79–80.

дение некоего важного действия, но на сцене только маски и нелепый банальный Автор.

Влюблённый из третьей пары провозглашает исход «зловещей ночи». Многократно дублирующиеся маски универсального чистого конфликта (любовный треугольник, предчувствие рока, судьбы, сущности, да еще комическая параллель Автора, борющегося с неведомой силой за кулисами) подготавливают важное событие, обозначенное как конец ночи.

Вместо этого Паяц, осмеивающий патетику влюблённого, и влюблённый, поражающий его деревянным мечом. (Вот тут оправдывается обозначение стилизации — «средневековье» для третьей пары. Почему К. Мочульский решил, что это прошлое Блока, — не понятно. Ещё не написана «Роза и Крест».) Паяц умирает, и эта смерть абсолютно правдива, потому что Паяц «истекает клюквенным соком», т. е. тем, что составляет суть его жизненной роли.

Подлинность театра, подлинность масок — вот новая реальность, открытая Блоком. Тема, нашедшая великие реализации в XX веке у Н. Евреинова, Л. Пиранделло, Э. де Филиппо.

Паяц — штамп трагического героя, сконцентрированный до гротеска. Паяц, разумеется, двойник Арлекина. Паяц умирает, а Арлекин должен развернуть кульминацию, совершить долгожданное событие.

Хор провозглашает Арлекина «пламенеющим вождём». В последнем монологе Арлекина — его одиночество, тоска по иному миру, трагизм повседневности и готовность к действию. Арлекин прыгает в окно, пейзаж оказывается нарисованным (каким же ещё!), Арлекин добился своего — он полетел «в пустоту»! Удивительна ремарка «В бумажном разрыве видно одно светлеющее небо». Можно сказать, что за нарисованной реальностью обнаружилась подлинная, ведь утро-то действительно наступает. Но Блок, видимо, как и Метерлинк, далёк от изображения подлинной реальности. Только намёки. Поэтому Арлекин летит в пустоту, а не на «светлеющее небо». (Вот было бы смешно, если бы Арлекин превратился в звезду.)

Прорыв Арлекина приводит к новому трагическому событию: приходу Смерти. В предрассветном сумраке, «дорассветном ветре» персонажи-маски в ужасе обнаруживают то, что было ожидаемо в начале пьесе.

Далее всё по канонам символизма. Слово за Пьеро: кульминацию надо завершить ему. Он видит своё, он простирает руки к смерти. Меняется освещение, и Смерть преобразуется в Коломбину. Т. е. образ, созданный любовью Пьеро, реализуется, и реальность меняется.

Преображение реальности, чувственное познание совершается не одним трагическим героем, а единством противоположностей — Арлекином и Пьеро. Гёте, создавая единство Мефистофеля и Фауста, разумеется, оставлял одного трагического героя — Фауста. Леонид Андреев, преобразовав сюжет «Фауста» в «Анатэму», сохраняет традиционно трагического героя Лейзера, но преобразует и Анатэму в трагического героя. Стриндберг создаёт новую трагедию «Соната призраков», в которой трагический конфликт держится на преэминентности двух персонажей — Хуммеля и Аркенхольца. Блок идёт по пути Стриндберга. Всегда находясь под влиянием Стриндберга, Блок напишет несколько лет спустя: «Стриндберг является как бы маяком, указывающим, по какому пути пойдёт культура при создании нового типа человека»⁹.

Но Пьеро и Коломбине не суждено воссоединиться. В символистском спектакле идеальная развязка не может произойти на глазах зрителей. Действие вновь рушится в бытовую плоскость, подчёркивается приём театра в театре. Радостный Автор провозглашает счастливую и пошлую развязку. Теперь находит воплощение та неведомая сила, которая всё время утаскивала Автора: «все декорации взвиваются и улетают вверх». Не от смерти, а от этой разрушительной силы разбегаются маски, и оказывается в одиночестве Пьеро.

⁹ Блок А. Памяти Августа Стриндберга // Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. М.; Л., 1962. С. 467.

Очнувшийся одинокий Пьеро уже не похож на трагического героя. Он вновь полностью исчерпывается своей маской и повторяет в заключительном монологе банальные коллизии любовного треугольника. Блок разными способами доводит нас до края видимого мира, но в развязке возвращает к банальности и игре.

В «Балаганчике» мы видим использование структур пьес Рашильд и Метерлинка, но пьеса Блока еще более насыщена событиями и ещё более сжата и схематизирована. Понятно, что она представляет неразрешимую задачу для постановщика.

Только Мейерхольд мог ринуться в её разрешение. Помимо искания новых форм в пьесе легко обнаруживалась традиция, актуальная для Мейерхольда. «Говоря о восприятии Мейерхольдом “ницшевского комплекса”, — пишет М. Ю. Коренева, — нельзя обойти вниманием ещё одну линию, обозначившуюся уже в ранний период деятельности Мейерхольда, вошедшую в его духовный мир вместе с Ницше (через Ницше?) и проходящую пунктиром через всё его творчество: “романтическая линия”, напрямую связанная с немецкими романтиками, к творчеству которых Мейерхольд относился с неизменным интересом»¹⁰.

Именно в структуре комедии Людвиг Тика «Кот в сапогах» (и, добавим, в новом сценическом пространстве, разработанном Тиком) увидел Мейерхольд «идеальную модель театрального действия, в которой появляется третий участник творческого процесса — зритель; “введение” зрителя в сценическое действие разрушало театральную иллюзию, доводя её до абсурда. Именно эту “модель”, предложенную Тиком, он пытался в своё время реализовать в постановке “Балаганчика” Блока, а затем развил её в постановках пьес Маяковского...»¹¹

¹⁰ Коренева М. Ю. Из истории русского ницшеанства // Вожди умов и моды: Чужое имя как наследуемая модель жизни. СПб.: Наука, 2003. С. 250.

¹¹ Там же. С. 256.

Но из этого мнения следует, что главной задачей новой сценической формы является *разрушение* театральной иллюзии, доведение её до абсурда. Пьеса Блока предлагает театральность как высший уровень земных реалий и «разрушение» её ради сущности. Образцовой моделью становится комедия Тика, построенная на принципах театра в театре, иронии и самоиронии, литературной комедии. Суждение М. Ю. Кореневой отрицает возможность развития трагической формы в постановке «Балаганчика» в Театре В. Ф. Комиссаржевской в 1906 году. А трагедию в режиссуре Мейерхольда М. Ю. Коренева видит только в ориентации на античный образец: конфликт нового человека с толпой «Мейерхольд пытается преодолеть, снова и снова возвращаясь к античному театру, к дионисийской трагедии...»¹² Но тот же исследователь приводит слова Мейерхольда, относящиеся к 1909 году, в которых новые театральные формы ставятся в прямую зависимость от «прихода нового актера»¹³.

В постановке «Балаганчика» 1906-го года Мейерхольд создал, прежде всего, «актерский оркестр». По свидетельству В. П. Веригиной, музыкальная структура и актерское единство строились на партитуре голосов. На эту партитуру накладывались «вихри движений». Новый способ актерского существования создавал на основе персонажей-масок сообщество людей, «чувствующих себя оторванными от повседневности»¹⁴.

Ни в одном описании или исследовании «Балаганчика» Мейерхольда нет свидетельств создания трагической формы. Это говорит, прежде всего, о том, что форма, созданная Блоком, ждет сценического наполнения уже второй век. И всё же поиск новой трагической формы у Мейерхольда

¹² Там же. С. 249.

¹³ См.: Там же.

¹⁴ См. свидетельства В. П. Веригиной, П. М. Ярцева и др. по кн.: *Титова Г.* Мейерхольд и Комиссаржевская: Модерн на пути к условному театру. СПб.: СПбГАТИ, 2006. С. 141–143.

есть: это преодоление личностного начала, отказ от какого-либо солирующего персонажа или актера, обнаружение подлинной реальности «внешнего» театра — Театра на Офицерской, отказ от символистской барельефности ради символистской же многослойности мизансценической (соглашусь, что эта тенденция приведет к конструктивизму)¹⁵.

Все это есть, однако Мейерхольд не ставил здесь задачу развития трагической формы. Понимал ли это Блок — неизвестно. Свои записи о спектакле он, как известно, уничтожил.

Один из авторов современного сборника «Катарсис: Метаморфозы трагического сознания» Игорь Кондаков находит подтверждение кардинальных изменений трагического сознания именно в творчестве Блока. Новое по сравнению с Ницше — это «мысль о том, что в центре мировой истории уже не отдельная личность — героическая и трагическая, а массы, их стихийная деятельность, их стихийное мировоззрение. Перемена субъекта истории — массового вместо индивидуального — кардинально меняет и масштабы истории, и её осмысление и оценки, и характер трагического, находящегося своё отражение и выражение в искусстве»¹⁶.

Ну хоть так: преодоление личностного через массовое при неизбежности трагического. Действительно, направление таково. Только путь не массовый, а сверхчеловеческий. И это не такие разные вещи, как может показаться. Только в любом случае путь сам по себе «трагичен». (Вот и Т. Горичева сетует на избранность тех, кто способен сделать выбор.)

Впрочем, И. Кондаков как бы досадует на значительность «трагического». Как будто речь идет просто о терми-

¹⁵ См.: *Титова Г. В.* Мейерхольд и художник // Мейерхольд: К истории творческого метода. СПб.: КультИнформПресс, 1998. С. 87.

¹⁶ *Кондаков И.* Рождение музыки из духа трагедии // Катарсис: метаморфозы трагического сознания / Сост. и общ. редакция В. П. Шестакова. СПб.: Алетейя, 2007. С. 252.

не, а не о реальном свойстве. «Конечно, в блоковской культурфилософии революционной эпохи еще слишком многое идет от Ницше. Чисто ницшеанской является блоковская апология трагического как универсального ключа к “наихудшему” из миров»¹⁷. Далее приводятся слова Блока об упрощенности оптимизма и неизбежности трагического мирозерцания.

И всё же для философов очевиден перелом в общем мировоззрении, произошедший на рубеже веков. Вот только применить инструмент трагедии к новому мировоззрению оказывается неимоверно сложно на уровне отвлеченной теории.

В любопытнейшей статье Олега Румянцева — из того же сборника «Катарсис» — подробно обосновывается тот процесс, который происходит в современном сознании в связи с преодолением или преобразованием трагического сознания.

Если в прежние времена, полагает исследователь, внешняя ипостась человеческой души «консолидировалась с надындивидуальной ментальностью», в эпоху, предшествующую модернизму, эта связь распалась. «Осуществленная Новым временем индивидуализация привела к тому, что автономный человек включил внутрь себя всю эту внешнюю часть души. Случилась небывалая в истории культуры ситуация, когда порвалась содержательная, культурная связь индивида с надындивидуальной ментальностью (традиции, предрассудки, верования, коллективное сознание)»¹⁸. Кризис трагического закономерно связывается с гипертрофированной «индивидуализацией», хотя дефилирование кусочков души представляется слишком умозрительным.

На современном этапе человек, по мнению О. Румянцева, оказался в ситуации бесконфликтности, так как в нём атрофировано надындивидуальное начало. «Наряду с от-

¹⁷ Кондаков И. Рождение музыки из духа трагедии. С. 251.

¹⁸ Румянцев О. Конец трагического сознания // Катарсис: метаморфозы трагического сознания. СПб.: Алетейя, 2007. С. 124–125.

существованием вневещной позиции разума (точнее — взаимосвязанно с ним) отсутствуют и две радикально разные (равно правые и равно мощные) и одновременно теснейшим образом взаимосвязанные силы — индивидуальное и надиндивидуальное сознание, наличие которых необходимо для существования трагического сознания»¹⁹.

Получается, трагического сознания нет, так как нет «надиндивидуальной» его части. Всё это чрезвычайно напоминает ницшевскую борьбу противоположностей — аполлонического и дионисического — и исчезновение этого единства, когда приходит время сократического. Такая логика формально обоснована, но не соответствует практической стороне вопроса.

Действительно, происходит изменение «понимания человеком себя, мира и своего места в нём». Но надиндивидуальное находится не в области понимания. Само мышление не изменилось. Коллективное бессознательное с его архетипами принципиально измениться не могло, потому что это отчасти и физический процесс. Уверенно можно сказать, что надиндивидуальное никуда не делось. О. Румянцев намекает на другое: «Трагедия в настоящее время стала невозможной потому, что из повседневности, как единственной реальности, было вытеснено Иное. Теперь некуда выйти за пределы жизни, и задачу перманентного открытия личностного самосознания как единственного по смыслу события, по-моему, уже не способна решать трагедия»²⁰.

Конечно, не способна: в том виде, в каком она оказалась к началу XIX века. На деле О. Румянцев считает неотъемлемым атрибутом трагедии «социальные предрассудки», которые трагическая сущность стряхнула с себя в символизме.

«Надличностное» для О. Румянцева это «Иное», т. е. божественное. Трагический конфликт — не между личностным и надличностным, а между личностью и Богом. Тут можно согласиться, что подобная трагедия кончилась.

¹⁹ Румянцев О. Конец трагического сознания. С. 125.

²⁰ Там же. С. 116.

Продолжим цитату и узнаем, в чём же видится выход: «Однако парадоксальным образом одновременно с потерей трагедией этой функции [открытия личностного самосознания как единственного по смыслу события] стало трагичным *само существование* человека»²¹.

В основе современного трагического — по О. Румянцеву — «обращенность», т. е. некая открытость человека к «обращению к нему Бога». Таким образом восстанавливается связь с «Иным» вне человека. Инициатива принадлежит Богу, он обращается к человеку и тем самым восстанавливает трагический конфликт. Очевидно восстановление прежней чисто формальной схемы: «Получается, что не только образ Бога, но и вещи, животные, растения, события как обращающиеся к человеку — это след Бога, *которого здесь уже нет*. Порождает и конструирует человека обращение, звучащее из ниоткуда, из ничего. Именно обращение из ниоткуда надо услышать и увидеть в данном следе»²².

Увы, след Бога — это всё равно Бог. Ничего не изменилось. Нас призывают вернуться на 20 веков назад. Но если «образ Бога» я (в силу традиции) вполне могу себе представить, то человека-ответчика в качестве трагического героя уже никак не могу. Только в жанре комедии.

И уж совсем наивно выглядит призыв философа каждому индивидуально решать, есть ли будущее у трагедии или уже принимать решение большинством голосов: «Человек должен индивидуально, на свой страх и риск, сконструировать данную позицию, и уж тогда можно принимать решение о том, как выстроить отношение с надындивидуальной ментальностью»²³.

Проблема трагического, его трансформации и реализации — в кризисе индивидуума. С надындивидуальным всё благополучно. Индивидуум в античном понимании транс-

²¹ Румянцев О. Конец трагического сознания.

²² Там же. С. 133.

²³ Там же. С. 134.

формировался в Ренессансе и закончился в романтизме. Новая драма предложила новый конфликт, но ушла от трагического. Герой символистской трагедии не противопоставляет себя другому, в нем ценны общечеловеческие качества. Но этот универсальный герой решает проблему *предела своих возможностей*. Конфликт предела и беспредельности является аналогом «социальных» конфликтов прежней трагедии. Единство и противоборство с «надындивидуальным» осуществляет не носитель индивидуальности, а — по предложению Ортеги-и-Гасета — герой, преодолевающий своё «слишком человеческое». Т. е. человеческое ещё остаётся, но является полем борьбы и означает преодоление предела.

**А. А. Блок и «Старинный театр»
(опыт прочтения стихотворения «Испанке»)**

Стихотворение «Испанке» написано Александром Блоком за два года до знаменитого поэтического цикла «Кармен», в октябре 1912 года. Оно всегда было и сейчас остается загадкой для литературоведов, занимающихся творчеством Блока. В комментариях к данному стихотворению (в двух собраниях сочинений поэта: «орловском» — 1960–1963 годов и «академическом», которое еще продолжает выходить) дается довольно скудная информация. Указывается место и дата первой публикации стихотворения («Северные записки», 1914, № 3) и дается приблизительная датировка, предложенная Марией Андреевной Бекетовой (октябрь 1912 года), а также сообщается, что первоначальный набросок стихотворения был сделан летом 1912 года.

Итак, внимательно вчитаемся в это стихотворение Александра Блока:

Испанке

Не лукавь же, себе признаваясь,
Что на миг ты был полон одной,
Той, что встала тогда, задыхаясь,
Перед редкой и сытой толпой...

Что была, как печаль, величава
И безумна, как только печаль...
Заревая господняя слава
Исполняла священную шаль...

И в бедро уперлася рукою,
И каблук застучал по мосткам,
Разноцветные ленты рекою
Буйно хлынули к белым чулкам...

Но, средь танца волшебств и наитий,
Высоко занесенной рукой
Разрывала незримые нити
Между редкой толпой и собой,

Чтоб неведомый северу танец,
Крик *Handa'* и язык кастаньет
Понял только влюбленный испанец
Или видевший бога поэт.

Октябрь 1912¹.

Итак, о ком и о чем идет речь в этом стихотворении? Первое, что сразу же бросается в глаза: героиня стихотворения — испанская танцовщица. Как и героиня цикла «Кармен», она тоже актриса. Кто же мог так поразить воображение Александра Блока незадолго до встречи поэта с Любовью Александровной Дельмас? Что же взбудоражило его в этом танце? Кто его исполнял? Когда? Где? Наконец, почему он оказал такое глубокое впечатление на поэта?

Напомню, что одним из самых ярких театральных мероприятий начала 1910-х годов в Петербурге было возобновление усилиями известного петербургского театрала барона Николая Васильевича Дризена деятельности «Старинного театра». В 1907 году этот театр предпринял попытку реконструировать приемы средневековой сцены. Данный эстетский эксперимент, как известно, закончился неудачей. Театр просуществовал всего один сезон и был закрыт. Тогда, в первом цикле «Старинного театра», Александр Блок принял самое деятельное участие. Он перевел по заказу театра средневековый французский миракль «Действо о Теофиле» Рютбёфа². Несмотря на то, что поэт довольно скоро разочаровался в мертворожденной идее (именно так оценивает её Блок в своих дневниках) — восстановить с музейной точностью приемы старинной европейской сцены, он оставался в числе «друзей» этого театра и был посвящен в его дальнейшие планы. Блок не очень лестно отзывался о «Ста-

¹ Блок А. А. Собрание сочинений в 8-ми т. М.; Л., 1960–1963. Т. 3. С. 204.

² В письме к В. Я. Брюсову 20 октября 1907 года Блок писал: «Возможно, что до 1 ноября я не пришлю ни одной прозаической рукописи, потому что к 1-му должен перевести для старинного театра целый миракль XIV века в 600 стихов (“Miracle de Theophile”»». Блок А. Собр. соч. в 8-ми т. М.; Л., 1963. Т. 8. С. 216.

ринном театре» того времени. В «Дневниках» (10 ноября 1911 года) он так описывает дризеновские собрания: «Народу у Дризена мало — Бенуа, А. П. Иванов, Дарский, А. Каменский, Мусина, Аничковы, актеры и актрисы, певицы, какой-то (Пресняков), Андреевский (вечный здесь)»³. От скуки данного собрания поэт уносится в петербургскую ночь на лихаче, проводит остаток вечера в ресторане, смотрит программу «варьетэ», в прямом смысле бросается, как в омут, в объятия незнакомой акробатки.

Однако, как отмечают почти все современники Блока, второй цикл «Старинного театра», который начал давать свои спектакли 18 ноября 1911 года, все же имел некоторый успех и многих поразил оригинальностью, своеобразием. Не случайно он остался в памяти многих современников. Это был испанский цикл, в котором спектакли игрались согласно старинным традициям площадного театра средневековой Испании. Блока, столь чуткого к низовой городской культуре, к балагану, это не могло не заинтересовать. Однако зрелище, предложенное зрителю, все-таки отдавало претенциозностью, было явно «переслащено». Блок оказался в числе немногих, кто отшатнулся от этих «эстетских раритетов» и «театральных трюфелей» (как выразился в статье о «Старинном театре» Александр Николаевич Бенуа).

Эксперимент по реконструкции испанского площадного театра не мог опираться исключительно на музейность. Требовалось искусство живое, искрометное. Как-никак речь шла об Испании! По замыслу организаторов и режиссеров, в целостный комплекс спектакля вносилась некая «разрядка» в хорнады (акты), т. е. включались интермедийные номера, которые были почти сродни дивертисментным, эстрадным. Самыми удачными эти номера оказались в спектакле «Благочестивая Марта» Тирсо де Молины, который поставил Константин Михайлович Миклашевский (хореография Валентина Ивановича Преснякова). Спектаклю был отведен второй вечер цикла, а весь цикл игрался в Петербурге на

³ Блок А. Собр. соч. Т. 7. С. 85.

протяжении двух месяцев (в неделю несколько раз). Затем испанские спектакли «Старинного театра» были привезены на гастроли в Москву.

В «Благочестивой Марте» был удачно найден театраль- ный прием, который оказался очень созвучным времени: большая сценическая форма «дробилась» как бы изну- три, интермедийные номера вносили заметное оживление в действие. Это был и старинный прием испанского театра, и близкая, чрезвычайно популярная в России форма дивер- тисмента. Всё то, что касалось скрупулезной реконструк- ции старинных способов игры, вылилось в итоге в пре- тенциозность, надуманность и ходульность (это отметили критики, писавшие о театре), в то время как наиболее ин- тересными и запоминающимися оказались те сцены, кото- рые, по замыслу, должны были лишь развлекать публику в антрактах. Победа дивертисментной формы, эстрадного способа существования актера, кабарежного типа зрелища, оказалась очевидной, так как была наиболее близкой зрите- лю-современнику. Спектакль сам по себе (хоть это и была классика испанского театра!!!) мало заинтересовал публи- ку. Она ломилась главным образом на интермедии, испол- нявшиеся между хорнадами. В этих интермедиях, возрож- давших старинную театральную форму, словно оживала настоящая Испания.

По замыслу художников спектакля его действие разво- рачивалось прямо на городской площади, где к бастионам городских каменных стен прислонился небольшой кабачок. На его-то маленькой эстраде и показывались антрактные но- мера. Начиная работать над декорационным оформлением спектакля Александр Николаевич Бенуа. Он-то и придумал этот кабачок, приютившийся у мощных городских стен. Затем, вынужденный отказаться от дальнейшего оформле- ния постановки, он щедро «дарит» эту идею Константину Михайловичу Миклашевскому, а тот в свою очередь, при- глашая на спектакль другого художника, князя Александра Константиновича Шервашидзе, просит оставить неизмен- ной эту идею Бенуа.

Александр Блок, конечно же, видел этот спектакль. В его архиве есть программка вечера испанского цикла «Старинного театра». Мимо его внимания не могло пройти это театральное событие. В целом он отнесся отрицательно к общей идее возрождения отживших способов театральной игры. Но один из антрактных номеров ему, видимо, запал в память и дал повод для создания стихотворения «Испанке».

Почти все без исключения критики, писавшие непосредственные отклики на премьерные показы, отмечали, что наиболее удачным оказался танец, который исполняла актриса Белла Казароза. Это был танец босоногой танцовщицы. В пляске испанской гитаны (цыганки, как и Кармен) был настоящий шквал неуправляемого южного темперамента. Многие сравнивали Казарозу с бесёнком, чертёнком, вырвавшимся на маленькую эстраду кабачка. В образе ее гитаны были черты еще не до конца сложившейся женщины, полуробенка. Эта двойственность придавала образу скрытый эротизм. Приведу лишь три отзыва современников о танце Казарозы. Т. Л. Щепкина-Куперник много лет спустя писала в своих воспоминаниях: «Тут промелькнула имевшая свой час в Петербурге Казароза — милая крошечная женщина, словно сошедшая с картины Гогена <...> Смуглая, с точеными руками и ножками, с огромными глазами и зажигательной улыбкой, она врвалась на сцену <...> Многие по несколько раз бывали на спектакле, чтобы посмотреть танцы Казарозы, гитаны в лохмотьях»⁴. Словно вторит ей С. Э. Радлов: «Был только один момент в этих днях “Старинного театра”, когда лед зрителей разламывался внезапно и окончательно. Кажется, впервые я, избегавший ходить в театры, почувствовал тогда тот на всю жизнь отравляющий вкус и запах сокрушительного театрального успеха, когда зрительный зал — петербургский! ноябрьский! чинный! — ревет и гудит восторженными,

⁴ Щепкина-Куперник Т. Л. Театр в моей жизни. М.; Л. 1948. С. 161–162.



Б. Г. Казароза в роли Гитаны в спектакле
Старинного театра «Благочестивая Марта» (1912)



Б. Г. Казароза. Берлин (1913).
Из архива А. А. Лопатина. Публикуется впервые

удивленными голосами. Это случалось каждый раз, когда на маленький узкий дворик испанского трактира, где перед немногими испанцами, сидящими за бутылкой вина на сцене, и петербуржцами в партере бродячие актеры исполняли “Марту Благочестивую”, интермедией между двумя хорами, выходила с бубном в руках маленькая гитана — Казароза. Ни женскими, ни театральными хитростями не пыталась она увеличить и подкрепить свое собственное, ей одной присущее обаяние <...> И если память о юге вспыхивала у зрителя при одном ее выходе, то в стремительном танце и пении, идущих из самого существа её, зритель сам перелетал в Испанию на быстроходном аэроплане подлинного искусства. Осколки горячего солнца рассыпались по петербургским осенним сердцам»⁵. В. А. Азов (Ашкенази), практикующий рецензент той поры, по-газетному кратко описывает танец Казарозы: «Но особенно разожгли публику страстные танцы гитан. Эта маленькая гитана, юркая, как бесенок, и гибкая, как лоза, с ума свела публику. Один из погонщиков истратил на нее все, что он заработал от Мадрида до Севильи...»⁶.

В спектакле было несколько танцовщиц — А. Ф. Гейнц, Е. А. Маршева и другие, но они либо явно демонстрировали «наготу на сцене» (по выражению Н. Н. Евреинова), либо неумело симулировали порывы так называемой испанской страсти. Именно на этом штампе и основывался популярный на эстраде псевдоиспанский танец, который в изобилии тогда показывался на многочисленных дивертисментных площадках ресторанов, кафешантанов, в кинематографах в 1910-е и даже в 1920-е годы.

В танце Казарозы было нечто другое. В нем была какая-то тайна, непостижимая истина. Блок оказался среди тех,

⁵ Казароза. М., 1930. С. 62.

⁶ В. А. (В. А. Азов). Старинный театр — «Благочестивая Марта», «Великий Князь Московский» // Театр и музыка. Б/д. Цит. по альбому Н. В. Дризена, хранящемуся в его фонде в ОР РНБ. Ф. 263, № 53.

кто был потрясен этим танцем. Он начинает свое стихотворение со слов:

Не лукавь же, себе признаваясь,
Что на миг ты был полон одной...

Признание Блока полностью совпадает с общим восприятием современников, также увидевших в танце Казарозы какую-то необъяснимую притягательность. Блок словно отражает это общее подпадание под чары танцовщицы. И таких отражений реальных фактов в стихотворении «Испанке» можно обнаружить несколько. Например, описанный костюм исполнительницы почти полностью совпадает с эскизом костюма гитаны, который создал князь Шервашидзе:

...Разноцветные ленты рекою
Буйно хлынули к белым чулкам...

В альбоме «А. К. Чачба (Шервашидзе): Первый абхазский профессиональный художник»⁷ приводится один из эскизов костюма гитаны, который хранится в Петербургском музее театрального и музыкального искусства. На танцовщице странное одеяние — полурвань нищенского платья, то ли невольно изорванного от времени, то ли намеренно скроенного так. В танце этот костюм разлетался. На эскизе Шервашидзе есть и другая подмеченная Блоком деталь — белые чулки. Сквозь дыры нищенского наряда гитаны они контрастируют светлым пятном. Единственная фотография Казарозы в роли гитаны также фиксирует и белое трико и дыру на колене, но лент, однако, на ней нет. Скорее всего, лентообразное движение юбок возникало при стремительном танце.

Другая деталь стихотворения, возможно, также указывает именно на этот танец маленькой гитаны в «Благочестивой Марте» «Старинного театра». Блок признается, что был полон

⁷ А. К. Чачба (Шервашидзе): Первый абхазский профессиональный художник. Сост. Б. Аджинджал. Сухуми. 1978.

Той, что встала тогда, задыхаясь,
Перед редкой и сытой толпой...

Вспомним, что писал о Казарозе Сергей Радлов. Образ танцовщицы у Блока вбирает в себя, как шкатулка со вторым дном, двоякий смысл. Во-первых, гитана выступала в антрактах основного действия на маленькой эстраде кабачка, окруженная толпой зевак и завсегдатаев харчевни, трактира, таверны. Во-вторых, одиночество танцовщицы подчеркивается и вполне реальной «толпой» зрителей, состоящей из художественной богемы Петербурга, пришедших посмотреть на этот эстетский раритет «Старинного театра».

Танец Казарозы был порывистым, «безумным», страстным. Блок подмечает, что исполнительница

...была, как печаль величава
И безумна, как только печаль...
Заревая господняя слава
Исполняла священную шаль...

Шаль, однако, не была деталью костюма гитаны. Эта деталь — полностью домыслена Блоком. А затем становится его излюбленным поэтическим образом. Шаль появится позже в стихотворении, посвященном Анне Ахматовой (1913):

...Вы накинете лениво
Шаль испанскую на плечи,
Красный розан — в волосах.

В стихотворении «Испанке» шаль имеет почти мистическое значение. Она называется поэтом священной, и ее наполняет господняя слава. Покров, сорванный с плеч танцовщицей в вихревом порыве, сохраняет для Блока первоначальный сакральный смысл.

Еще несколько деталей указывают на возможную прототипичность данного стихотворения Блока.

И в бедро уперлася рукою,
И каблук застучал по мосткам.

Одного взгляда на фотографию Казарозы достаточно, чтобы воочию представить себе характерную пластическую позу, ставшую, кстати, повсеместно заезженным штампом в исполнении псевдоиспанских плясок с эстрады. Стук каблучков о деревянные подмостки трактирной эстрады перекликается с ритмичной дробью кастаньет и дикими выкриками эротических призывов: «Handa!». В переводе с испанского языка этот эмоциональный окрик означает: «Давай! Пошел!». Настоящая «коррида любви» была в этом танце, где царили подлинность чувств, эмоциональная раскрепощенность. Поэтому и оказался близок зрителю этот образ свободной жрицы любви, которая

...Средь танца волшебств и наитий,
Высоко занесенной рукой
Разрывала незримые нити
Между редкой толпой и собой...

Мотив незримого противостояния редкой, т. е. избранной толпы и танцовщицы, знающей какую-то неведомую истину, еще раз навязчиво повторяется в стихотворении, чтобы подчеркнуть важность этой идеи. Вся дальнейшая жизнь Казарозы была ее подтверждением. Всеволод Эмильевич Мейерхольд в очерке, посвященном памяти актрисы, писал, что она разбрасывала подлинные крупы искусства для сытого, пресыщенного зрителя. Но оказалось, что зрителем этого пятиминутного танца стал Поэт, который угадал в нем наитие стихии. Блок, завершая этот почти документальный рассказ о танце испанской гитаны, пишет, что его

Понял только влюбленный испанец
Или видевший бога поэт.

Поэтами оказались многие современники Казарозы, составившие славу русского Серебряного века. А этому танцу посвятил поэтические строки не только Александр Блок, но и близкий к нему современник Сергей Маковский. Свой взгляд на танец Казарозы он изложил в стихотворении «Гитана»:

По платью нищая — красой движений жрица
В толпе цыган она плясала для меня
То быстрая, как вихрь, чаруя и дразня,
Кружилась бешено. То гордо, как царица,
Ступала по ковру, таинственно маня,
То вздрагивала вся, как раненая птица,
И взор ее тускнел от скрытого огня,
И вспыхивала в нем безумная зарница.
Ей было весело от песен и вина.
Ее несла волна, ее пьянила пляска
И ритм кастаньет, и пристальная ласка
Моих влюбленных глаз. И вся она была
Призывна, как мечта и как любовь грозна.
Гитана и дитя и женщина и сказка!⁸

⁸ ЦГАЛИ СПб. Ф. 218. Оп. 1. № 65. Л. 83.

**Христос с флагом:
Комментарий к образу поэмы А. Блока
«Двенадцать»**

Красный флаг в руках Христа стал своеобразным гарантом прореволюционного пафоса поэмы. В то время как религиозно настроенные современники спорили, насколько кощунственным является ее конец, кто такой «Исус Христос» и может ли он быть во главе шествия красноармейцев, именно красный флаг сделал ее абсолютно благонадежной для советской критики — вплоть до включения в качестве обязательного произведения в школьную программу. В некотором смысле красный флаг стал более значим, чем образ Христа, — казалось, что символ революции подчиняет себе того, кто несет его: он обезопасил Христа для советской власти, сделав его еще одним провозвестником идей торжества революции.

Красный — третий цвет поэмы, кроме белого и черного, начинающих ее: красный заключает ее, возникая в предпоследней, одиннадцатой, главе («В очи бьется красный флаг»). Но тот, кто несет его, оказывается известен лишь поэту, ведущему «начала и концы» и обладающему видением «надмирных» событий. После двух ответов-обманок («Это ветер с красным флагом разыгрался впереди...»; «Впереди — сугроб холодный»), поэт наконец называет его. Красноармейцам же остается лишь угрожать:

– Все равно, тебя добуду,
Лучше сдайся мне живьем!
– Эй, товарищ, будет худо,
Выходи, стрелять начнем!¹

Их неоднократное вопрошание так и остается без ответа:

– Кто еще там? Выходи!
– Кто в сугробе? Выходи!

¹ Блок А. А. Двенадцать // Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960–1963. Т. 3. С. 358–359.

- Эй, откликнись, кто идет?
- Кто там машет красным флагом?
- Кто там ходит беглым шагом,
Хоронясь за все дома?²

Но лишь читатель наделяется властью узнать, Кто же впереди.

Концовка «Двенадцати» не раз была прокомментирована исследователями творчества Блока. Загадочный образ Сына Божия³ в революционной поэме до сих пор вызывает самые разнообразные толкования и интерпретации, в зависимости от которых и все произведение в целом может быть прочитано с противоположным знаком: как констатация богоборчества революции (красный патруль преследует Христа, стреляя в него) — или же как пророческое видение того, что и в революционном шествии красноармейцы следуют за Христом. Не дерзая принять участие в этих дискуссиях, мы хотели бы обратить внимание собственно на визуальный образ Христа с флагом.

В поисках аналогий этого образа, обращаясь к изображению Христа в иконописи и в религиозной живописи, приходится констатировать, что этот тип иконографии абсолютно не характерен для русской традиции, продолжающей древнерусскую и византийскую. На иконах Христос изображается со свитком или Евангелием как знаком благовестия. В его руках может быть крест как символ победы над смертью. В купольном образе Христа-Пантократора появляется «держава» — символ власти над миром — один из знаков отличия императора, принятый в Римской, а затем в Византийской империи.

В иконописи, как и в имперских церемониалах, хоругви и знамена оказываются исключительно в руках служебных

² Там же.

³ Ср. знаменитые слова из записной книжки Блока: «...Я сам удивился: почему Христос. Но чем больше вглядывался, тем яснее видел Христа. И тогда я записал у себя: “К сожалению, Христос”. Что Христос идет перед ними — несомненно». А. Блок. Записные книжки 1901–1920 гг. М., 1965. С. 388–389.

чинов⁴. Их держат ангелы или архангелы, и даже на воинские иконы флаг попадает в довольно позднее время (как правило, это изображения именно всадников, например икона св. Георгия, икона Сергия и Вакха — обе из монастыря св. Екатерины на Синае, XIII век).

И так как понимание флага в руках Христа не поддерживается религиозной или собственно иконописной традицией, он начинает восприниматься и трактоваться совершенно в ином ключе. А именно — прочитывается зрителем в том же контексте, что на картинах Нового времени, где он получает особое значение как провозвестие идей и как символ политических убеждений, и «поднять флаг» означает «выступить за определенные убеждения». Очевидно, должны были произойти довольно важные исторические события, повлиявшие на восприятие знамени в сравнении с ранневизантийской традицией, которые повлекли соответствующие значительные изменения в восприятии флага в культуре. Именно новое понимание знамени обусловило возникновение в живописи Нового времени таких полотен, как «Свобода, ведущая народ» («Свобода на баррикадах») Э. Делакруа или в революционной риторике XX века — «Большевик» Б. М. Кустодиева). В обоих случаях декларация идеи осуществляется через визуальный образ поднятого флага, и тем самым тот, кто держит флаг, оказывается наделен некоей мистической властью над происходящим.

⁴ Необходимо учитывать, что с определенного времени в римской армии нарушение субординации даже высшими чинами в отношении флага каралось смертью — так что «поднять флаг» имел право далеко не каждый. Но кроме такой иерархической составляющей необходимо учитывать и другой аспект: знамена и значки в римской армии были окружены ритуальным поклонением, что также препятствовало использованию их в художественном языке христианского искусства. Подробнее об этом см.: *Иванова С. В.* Флаг как воодушевляющий символ (К семантике образа Христа с флагом) // *Временник Зубовского Института*. Вып. 6. Грозное время. Война в зеркале человеческого восприятия. СПб., 2011. С. 11–13.

Можно ли представить Христа из Деисусного чина или Христа-Пантократора в роли знаменосца? Абсурдность подобного предположения всей своей наглядностью и чуждостью древней религиозной традиции поддерживала возмущенных критиков из русской эмиграции и тех, кто утверждал, что финальный образ «Исуса» изображает скорее антихриста. С красным флагом в руках (на фоне «черного вечера, белого снега!») — этот образ были готовы признать даже «тусклым»: «“Образ Христа в белом венчике из роз” — неубедительный, тусклый, чужой, случайный и безответственный, даже недопустимо безответственный, кощунственный», — сочувственно цитирует в 1921 году П. Струве комментарий эмигрантского издания поэмы в Софии и добавляет: «Правда изображения в “Двенадцати” Блока религиозно не освобождена от цинизма или кощунства восприятия»⁵.

И хотя он действительно чужд традиционному православию, необходимо отметить, что образ Христа с флагом характерен для Петербурга и является совершенно обычным именно для петербургских соборов — а именно, он представлен в новых образах Воскресения.

В традиционной иконе Воскресения (Анастасис) Христос показан попирающим врата ада и держащим Адама за руку. После разделения церквей в западноевропейском искусстве возникает другой образ Воскресения, трактующий это событие как «Восстание от гроба»: Христос в белых пеленах исходит из открытой гробницы⁶. Несмотря на то, что этот образ не принимается православными богосло-

⁵ Струве П. «Двенадцать» Александра Блока // Александр Блок: Pro et contra. Личность и творчество Александра Блока в критике и мемуарах современниках СПб., 2004. С. 344–345.

⁶ Приведем описание этого образа, данное в произведении Н. Лескова «Сошествие во ад»: «На новой иконе изображен гроб, какого не знали в Иудее в Христово время, — Христос представлен взлетающим на воздух, со знаменем в руке, а внизу два спящие воина. Иногда прибавляется еще ангел, отваливающий “крышу”

вами⁷, с XVIII века он становится частью многофигурной композиции «Воскресение полного извода», а с XIX века получает самостоятельное распространение в качестве праздничной иконы Пасхи.

Новые образа для столичных соборов России создаются именно по типу «Восстание от гроба»: для Казанского собора (Л. А. Шустов, 1810), образ В. Боровиковского для Смоленской церкви в Санкт-Петербурге (1824–1825, Государственный Русский Музей), образа Николо-Богоявленского собора, Исаакиевского собора (К. А. Штейбен, 1843–1854), праздничный образ иконостаса Спаса на Крови (по эскизу М. В. Нестерова). Более того, именно этот образ вынесен наружу, собственно в среду города: в непосредственном соседстве в центре Петербурга он возвышается над улицами с фронтонов Спаса на Крови, Исаакиевского собора и храма Воскресения около Варшавского вокзала.

В этой композиции могут присутствовать стражники, приставленные охранять гроб, — обычно они изображаются спящими или же удивленными и испуганными. Однако на образах петербургских храмов солдаты выражают и другие эмоции. На образе из Казанского собора солдат поднимает щит, будто защищаясь от Христа, другой рукой поднимая копьё. Образ Исаакиевского собора в этом плане еще

гроба, тогда как, держась синоптика, надо бы изображать, что ангел отваливает “камень у двери гроба”. В новой иконе нет никакой археологической верности и никакого указания на события, сопровождавшие воскресение Христа на небе, на земле и в преисподней» // *Лесков Н. С.* Легенды и сказки. Л., 1991. С 504.

⁷ Отношение Православной церкви к таким картинам выразил Л. Успенский: «Открытое противоречие с евангельскими текстами» // (*Успенский Л.* Богословие иконы православной церкви. 1956). Не только сама композиция и образы, но и сам стиль картин в качестве моленных икон отвергается в традиции Православной церкви: «Портретно-картинные изображения — это непроницаемая преграда для явления духа. Картина навсегда остается в области душевно-эмоционального восприятия» *Рафаил, архим. (Карелин)*. О языке православной иконы. СПб.: Сатис, 1997. С. 9.

более выразителен: один солдат защищается щитом, а другой — целится в воскресающего Христа (в страстной иконографии именно с этой стороны изображена рана, нанесенная на кресте) (рис. 1).

В декоре Исаакиевского собора этот тип образа Воскресения представлен еще несколько раз — в том числе и в наружном убранстве. Это композиция горельефа фронтона северного портика, обращенного в сторону Невского проспекта (выполнен скульптором Ф. Лемером в 1839–1843): в центре композиции стоит воскресший Христос с флагом; его фланкируют ангелы, ниже — повергшиеся от испуга ниц стражники (рис. 2). Внутри собора еще одна скульптурная композиция «Воскресение» — она венчает золоченый малый иконостас в приделе св. Екатерины (скульптор Н. С. Пименов). В отличие от скульптурной группы фронтона, здесь более подчеркнута вертикаль, и Христос с флагом возвышается над ангелами и еще ниже расположенными солдатами. Один из солдат (справа) целится в Христа пикой (рис. 3).

Наконец, мы видим Христа с флагом в окне главного алтаря, на ви-



Рис. 1



Рис. 2



Рис. 3

тражном образе, выполняющем роль запрестольной иконы (по эскизу Г. М. фон Гесс, 1841–1843)⁸. Витраж, поражающий своими размерами, заполняет собою весь проем открытых царских врат, создавая впечатляющий эффект, — при открытом алтаре он доминирует над всем роскошным убранством храма. Христос изображен в красном одеянии и с красным флагом в руках; «легкой поступью надвьюжной» он идет по облаку, выступая навстречу стоящим в храме (рис. 4).

Флаг почти всегда присутствует на иконе Воскресения западноевропейского типа, что связано уже собственно с историей этого художественного образа, где появление флага было обусловлено определенными историческими событиями, сделавшими его многозначительной эмблемой. Как уже упоминалось, западноевропейский образ Воскресения возник после XI века; распространение он получил

⁸ Это один из крупных витражей в Европе и самый крупный в России. Специалисты признают, что его установка в алтаре кафедрального собора имперской столицы стала поворотным моментом в истории витражного искусства в России.

к XIV столетию. На ранних подобных образах флага нет; в руках Христа, в соответствии с традицией, крест. Флаг появляется позже — и его появление связано с историей другого образа, «Descensus ad inferos» (Сошествие во ад)⁹. Сюжет образа «Сошествие во ад» связан с событием христианского предания, которое в духе исторических событий средневековья представлено как решающая битва Христа и сил ада в виде чудовища, удерживающего людей. Именно здесь, в контексте этого образа, впервые



Рис. 4

в изобразительном искусстве в руках у Христа появляется флаг — орифламма — особый знак монаршей власти в средневековой Европе, являвшийся священной имперской инсигнией. Орифламму получил Карл Великий из рук римского папы Льва III в 800 году, и это был один из символов признания его императором (на римской мозаике триклиния IX века изображено вручение орифламмы Карлу и епископского омофора папе Льву — символов государственной и духовной власти — самим апостолом Петром). Последующая династия капетингов использовала орифламму как знак преемственности власти от каролингов, а также как знак объединения всех сил под началом монарха перед опасностью, угрожавшей христианскому миру в целом.

⁹ Подробно этот процесс рассмотрен: *Иванова С. В.* Цит. соч. С. 14–15. О принципиальном различии иконы Воскресения и образа «Сошествия во ад» см.: *Иванова С. В.* Иконография Пасхи: «Сошествие во ад» или «Воскресение»? // История и культура. Вып. 8. СПб.: СПбГУ: Исторический факультет, 2010.



Рис. 5

С этим связана возросшая роль орифламмы во время Крестовых походов. Лишь монарх имел власть развернуть орифламму перед войском. И именно как монаршее и военное знамя одновременно орифламма начинает использоваться в репрезентации сюжета «Сошествие во ад», где показана решающая битва Христа и сил ада (рис. 5). Следующее изображение евангельского цикла — Воскресение,

и здесь в западноевропейском искусстве с XII века Христос изображается с тем же флагом — как победоносно вернувшийся после боя.

Орифламма могла изображаться двух цветов — красной и белой, — и в контексте образов «Сошествие во ад» и «Воскресение» эти цвета, столь трагически противоположные для революционной России, являются абсолютно синонимичными. Изначально красного цвета, с золотыми звездами, орифламма со временем начинает ассоциироваться с белым флагом святого Дионисия (как монаршая инсигния она хранилась в сложенном виде в алтаре храма аббатства Сен-Дени). На английских образах Сошествия и Воскресения орифламма чаще красного цвета; на французских и немецких — белая. Для русской традиции образов Воскресения также более характерна белая орифламма. Но при этом важно отметить, что в алтарном витраже Исакиевского собора она изображена именно красной.

Не настаивая на несомненной связи образа Христа в поэме Блока с образом Христа на иконе Воскресения (что сразу влечет дополнительные смысловые истолкования), отметим явное влияние «петербургского текста» на его появление.

Рисунки А. А. Блока

Рисунки А. Блока, несмотря на возникший интерес к изучению изобразительного творчества писателей¹, остаются вне сферы внимания исследователей. Их называли «неподдельно бесхитростными», «долитературными и доживописными», считали, что они «в лучшем случае забавны»². Даже М. А. Бекетова, первый биограф поэта, его любящая тетка, готовая сгладить многие семейные шероховатости и подчас идеализировать образ поэта, писала о его рисовании: «Рисунки Блока < ... > не имеют художественной ценности, но они, бесспорно, интересны по темам»³.

Действительно, наиболее известные рисунки Блока — обложки домашних детских журналов, зарисовки шахматовских построек и подмосковных пейзажей — трудно признать уникальными, имеющими самостоятельное значение. Выросший в высокоинтеллектуальной среде, где домашнее рисование было столь же естественным, как чтение книг или знание языков, Блок отдал дань традиционному домашнему рисованию. Но рисунки Блока-ребенка не могут быть отнесены к сфере искусства. Это не более чем трогательная деталь, свидетельствующая о домашней атмосфере, в которой проходило детство поэта.

В юношеских зарисовках 1890-х годов вслед за дедом и теткой Е. А. Бекетовой, оставившими изображения окрестностей своего подмосковного имения, Блок запечатлел «в назидание предкам и потомкам» пейзажи, усадебные построй-

¹ См., например: Рисунки русских писателей XVII — нач. XX в. Автор-составитель Р. Дуганов. М., 1988; *Жуйкова Р. Г.* Портретные рисунки Пушкина. Каталог атрибуций. СПб., 1995; *Денисенко С.* Эротические рисунки Пушкина. М., 1997; *Барит К.* Рисунки в рукописях Достоевского. СПб., 1996 и др.

² Рисунки русских писателей XVII — нач. XX в. С. 24.

³ *Бекетова М. А.* О рисунках Александра Блока // *Бекетова М. А.* Воспоминания об Александре Блоке. М. 1990. С. 625.



Дом в Шахматове

ки, фасад дома в Шахматово и т. д. Подобные наброски встречаются и позже, например во время заграничных путешествий, во время военной службы в Полесье и т. д. Рисунки делались «на память». При этом главное внимание Блока было сосредоточено на точном воспроизведении увиденного, на подробной прорисовке деталей. И как старательная фиксация природы, близкая по своим задачам к фотографическому снимку, эти рисунки имеют свое безусловное значение, так как позволяют восстановить утраченное.

Однако никакого авторского подхода к изображаемому, его творческого осмысления и преобразования в этих рисунках обнаружить не удастся. Пейзажные зарисовки Блока, выполненные в манере традиционного дилетантского рисования, свидетельствуют о способностях посредственного рисовальщика домашнего масштаба и не более того.

Совершенно особое место занимают шуточные рисунки Блока, появившиеся в конце 1890-х годов на страницах юношеского журнала «Вестник», позднее превратившиеся в одно из средств творческого самовыражения поэта и, таким образом, перешедшие в разряд художественных явлений начала XX века.



Окрестности Шахматово

Вопрос о блоковском юморе, комическом у поэта не раз был поставлен исследователями творчества Блока как научная проблема⁴.

В рисунках Блока нет «разъедающей иронии», сарказма и скепсиса, свойственных поэзии и прозе зрелого поэта. Их юмор мягок и светел, вызывает в памяти знаменитые строки:

Он весь — дитя добра и света,
Он весь — свободы торжество!⁵

⁴ Бекетова М. А. Веселость и юмор Блока // Бекетова М. А. Воспоминания об Александре Блоке. С. 617–624; Миц З. Г. К генезису комического у Блока (Вл. Соловьев и А. Блок) // Ученые записки ТГУ. Вып. 266. Тарту, 1971. С. 124–194.

⁵ Блок А. А. Собрание сочинений: В 8 т. М.; Л., 1960–1963. Т. 3. С. 85. В дальнейшем ссылки на это издание будут даваться в тексте в круглых скобках; римской цифрой будет обозначаться том, арабской — страница. Примыкающий к этому изданию том записных книжек (Блок А. А. Записные книжки. 1901–1920. М., 1965) будет обозначаться — ЗК.

Блоковская способность к юмору, во многом близкая «созидающему смеху» Вл. Соловьева, была, безусловно, унаследована от предков и, прежде всего, от бабушки будущего поэта Е. Г. Бекетовой с ее «неукротимым» жизнелюбием и душевным здоровьем. Ее духовная полнота, творческая перенасыщенность реализовывались в мягком юморе и бесконечных шутках, которыми была пронизана атмосфера бекетовского дома. В семье, где все «любили и понимали слово», юмор часто приобретал форму литературной шутки, творческой игры, становясь привычной формой ежедневного общения между собой членов семьи Бекетовых, обращавшихся друг к другу со стихотворными посланиями⁶, и совершенно естественно вплетались в домашний бытовой обиход⁷.

Эта детскость, беззаботная веселость, искренность и простодушие были свойственны матери Блока в период ее наибольшей близости с сыном в годы его юности, предшествующие женитьбе на Л. Д. Менделеевой. Это время «невозвратного здоровья и веселья» (VII, 10), наполненное юношескими выдумками, дурачествами и шалостями. А. А. Кублицкая-Пиоттух побуждала сына к творче-

⁶ См., например, адресованное юному А. А. Блоку послание Е. Г. Бекетовой (ИРЛИ. Ф. 462. Ед. хр. 152) и шуточное стихотворение М. А. Бекетовой, обращенное к Л. Д. Блок (Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2002 год. СПб., 2006. С. 30).

⁷ В семейной переписке сообщения о бытовых новостях, обсуждение житейских проблем вполне гармонично перемежаются подобными пассажами: «Мне кажется, нет причины скрывать, что я вас люблю страстно, желаю видеть всечасно и знаю, что это напрасно. Но это предмет опасный, не может быть слишком гласный, для меня же довольно ясный» (из недатированного письма Е. Г. Бекетовой к матери Блока — РО ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 7. Ед. хр. 20. Л. 6). Шутливым изяществом светятся и подчеркнута намеренные нарушения литературных норм в бытовом общении: «Францыньку я ждала с большим нетерпением и с жареной рыбой», «...Сашура давно сидит у меня. Он слегка накормлен и немного полюблен» (там же. Л. 5об., 2).

ству, способствовала рождению шуточных стихов, острот и шаржей.

А. Блоком совместно с матерью написаны шуточные стихи 1898–1901 гг. (I, 554–556), не без ее воздействия сочинены юмористические программы журналов (VII, 441–445), к ней обращены шуточные письма Блока 1898⁸ и 1904 годов⁹. Это она запоминала остроты и меткие словечки сына, присвоившего имя «Маминых-сибиряков» двоюродным братьям, приехавшим с матерью из Сибири, или называвшего себя и домашнюю таксу — «братьями Гон-курами» за то, что им приходилось гонять кур из цветника¹⁰.

Эта способность к выдумкам и связанная с ней полнота жизни вызывали у окружающих ощущение счастья и благополучия в семье Блока. Не случайно позднее в мрачные послеоктябрьские годы К. Чуковский писал о Блоке: «...его жизнь была на поверхностный взгляд <...> необыкновенно счастливой, безоблачной.

Русская действительность, казалось бы, давно уже никому не давала столько уюта и ласки, сколько дала она Блоку.

С самого раннего детства
Он был заботой женщин нежной
От грубой жизни огражден (III, 469).

Так и стояли вокруг него теплой стеной прабабушка, бабушка, мама, няня...»¹¹. Не случайно в поэме «Возмездие» Блок называл себя «баловнем судьбы».

Ощущение счастья, свобода и раскованность детской фантазии, детская готовность к вымыслу воплощались в домашних рукописных журналах и в шуточных рисунках Бло-

⁸ См.: Орлов В. Н. Здравствуйте, Александр Блок. Л., 1984. С. 137–138.

⁹ См.: Бекетова М. А. Воспоминания об Александре Блоке. М., 1990. С. 264.

¹⁰ ЛН 92. IV. 347, 367.

¹¹ Александр Блок в воспоминаниях современников: В 2-х т. М., 1980. Т. 2. С. 229.

ка. Таковы блоковские иллюстрации к «Вестнику», зарисовки любимых собак, слона, морского льва, обмахивающегося веером, фантастической лошади с высунутым языком и т. д.

Именно таким юмором, усвоенным от взрослых, пронизан юношеский рисунок Блока «Разлука»¹² — пародия на рисунки Н. Каразина¹³, в огромном количестве публикуемые в журнале «Нива».

Рисунок, по всей видимости, посвящен отъезду по служебной необходимости отчима Блока Ф. Ф. Кублицкого-Пиоттух и расставанию с ним матери будущего поэта. Комический эффект достигается не только утрированно деформированной фигурой матери, контрастом между subtilностью верхней части фигуры с руками-соломинками и несоразмерно большими ступнями, занимающими центральную часть рисунка. В руке героиня рисунка держит лист с записью текста «романса»: «Расставаясь с тобой са-крушаюсь...» — блоковской вариацией на тему популярного романса «Темно-вишневая шаль» (увлечение романсами было свойственно матери Блока). Подпись под рисунком — «Н. Каразин» — подчеркивает пародирование слезливой сентиментальности рисунков этого художника.

Такие же юмористические домашние рисунки встречаются на страницах домашнего рукописного журнала «Вестник» — это «Северная зима в очень дурных эскизах г-на*», иллюстрации к «Письму денщика к горничной», рекламы каши из «Геркулеса» и т. д.¹⁴

¹² РО ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 1. Ед. хр. 166. Л. 3.

¹³ Николай Николаевич Каразин (1842–1908) — художник. Учился в Академии художеств и в Париже у Г. Доре и Ф. Жилло. Рисунки Каразина печатались в журналах «Нива», «Всемирная иллюстрация», «Живописное обозрение» и др. Выполнял иллюстрации к произведениям Н. В. Гоголя, Ж. Верна, Ф. М. Достоевского. Работам Каразина была свойственна внешняя декоративность, склонность к мелодраматизму.

¹⁴ РО ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 1. Ед. хр. 164. См.: Дикман М. И. Детский журнал Блока «Вестник» // Литературное наследство. Т. 92. Александр Блок: Новые материалы и исследования:

В этих шуточных зарисовках Блок не столько из-за ограниченных способностей к рисованию, сколько, прежде всего, осознанно, в силу определенных творческих задач, отказывается от традиционной «взрослой» манеры рисования. Он выбирает собственный художественный стиль — подчеркнуто простую, «детскую», форму рисунка — контурные плоскостные изображения, без объемного решения, без прорисовки деталей, без передачи света и тени, без тонирования — ту творческую манеру, которая напоминает сегодняшние детские рисунки в школьных тетрадях, на асфальте и т. д.

Но в отличие от рисунков детей Блок изображает не просто «человечков». Герои его рисунков всегда индивидуализированы и узнаваемы, если не по внешнему сходству с оригиналом, то, по крайней мере, благодаря внешним атрибутам. Рисунки поэта — это зарисовки взрослого человека, способного осознать реальность и дать ей оценку. Здесь уже нет простой фиксации действительности, в них ярко выражено авторское отношение к изображаемому.

Выбор Блоком детской манеры рисования не был случайным. Именно искусство начала XX века — кануна величайших социальных потрясений, эпохи глобального пессимизма — впервые высоко подняло проблему детского в искусстве как художественного феномена, как поиска утраченной гармонии, как возвращения к незамутненному источнику прекрасного, как способа возрождения искусства. Не случайно современники Блока так любили повторять Евангелие от Матфея: «...Если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное», так часто цитировали строки Ф. Сологуба:

Живы дети, только дети, —
Мы мертвы, давно мертвы¹⁵.

В 5 кн. М., 1980–1993. Кн. 1. С. 203–221. (Далее в ссылках это издание, как и предшествовавший ему том: Литературное наследство. Т. 89. Александр Блок. Письма к жене. М., 1978, будет обозначаться: ЛН, с указанием тома, книги и страницы).

¹⁵ *Сологуб Ф.* Стихотворения. Л., 1975. С. 185 (Библиотека поэта. Большая серия).

Свежесть, непосредственность и искренность ребенка художниками начала XX века осознавались как родственные гениальному. М. А. Волошин утверждал, что детская игра, способность к преобразению действительности лежит в основании художественного творчества¹⁶. Интерес к детству, детскому творчеству был огромен. Устраивались выставки детских рисунков (1908), детских игрушек (1908)¹⁷. К. Бальмонт издал книгу детских стихов, посвященных дочери: «Фейные сказки. Детские песенки»¹⁸. Блок и Городецкий писали стихи для детского букваря, при этом Городецкий прислушивался к советам некоего «малолетнего критика»¹⁹. С. Городецкий собирал детские рисунки, вынашивал проект издания газеты для детей от 9 до 14 лет²⁰, выпустил две книги стихов для детей²¹. А. Крученых в 1913 году издал детскую книгу «Поросята», написанную вместе с «Зиной В., 11 лет»²², в 1914 году он опубликовал «Собственные рассказы и рисунки детей»²³. При издании своих книг футуристы использовали в качестве иллюстраций детские

¹⁶ Волошин писал: «Тот, кто сохраняет среди реальностей дневной обыденной жизни неиссякаемую способность их преобразования в таинствах игры, <...> тот, кто длит свой детский период игр, — тот становится художником, преобразителем жизни». И еще: «Искусство драгоценно лишь постольку, поскольку оно игра. Гении — это те, которые сумели не вырасти. Все, что не игра, — то не искусство». (*Волошин М.* Лики творчества. Л., 1988. С. 352, 271.)

¹⁷ См.: *Волошин М.* Лики творчества. С. 271–272, 668.

¹⁸ *Бальмонт К.* Фейные сказки. Детские песенки. М.: Гриф, 1905. 19 ЛН. 92. II. 20.

²⁰ См. сообщение в газете «Свободные мысли» (1907. № 27. 19 ноября. С. 4).

²¹ Ия. Стихи для детей и рисунки. Сочинял и рисовал целых два года С. Городецкий. М: Заря, 1908; *Городецкий С.* Ау. Стихи для детей. М.: И. Д. Сытин, 1913.

²² *Зина В. и А. Крученых.* Поросята / Рис. К. Малевича. СПб., 1913; [2-е дополненное изд. — 1914].

²³ Собственные рассказы и рисунки детей. Собрал А. Крученых. [СПб.: ЕУЫ], 1914.

рисунки, подражали детской манере в своих собственных иллюстрациях. Наконец, именно в это время в русской литературе появились великие детские писатели — К. Чуковский и С. Маршак.

Для Блока «детское» было всегда символом настоящего, истинного, высокого²⁴. Современники Блока писали не раз о детских чертах в характере и поведении Блока, о его детской любви к кораблям, к лесным «тварям», к собиранию картинок и вырезок из журналов и т. д. Высокое отношение к детям, к «детскому» сохранялось у Блока всю жизнь. Для него ребенок всегда «причастный тайнам» (II, 79). Он не уставал повторять: «В детях — самое священное» (VIII, 412). «Должно учиться вновь у мира и у того младенца, который живет еще в сожженной душе» (V, 436), «...Есть неистребимое в душе — там, где она младенец» (V, 435); «Художник — это тот, <...> кто обладает взглядом ребенка, но во взгляде этом светится сознание взрослого человека» (V, 418).

Но наиболее ярко эта высокая оценка «детского» проявилась уже в зрелые годы в рисунках, обращенных к жене поэта Л. Д. Блок. Это целая графическая серия, которую условно можно назвать «рисунки о “Саше и Любе”».

В своих мемуарах Л. Д. Блок писала: «Трепетная нежность наших отношений никак не укладывалась в обыденные, человеческие: брат — сестра, отец — дочь... . Нет!... Больше, нежнее, невозможней... И у нас сразу же, с первого года нашей общей жизни началась какая-то игра; мы для наших чувств нашли “маски”, окружили себя выдуманнами, но совсем живыми для нас существами; наш язык стал совсем условный. Кто, что — “конкретно” сказать совсем невозможно, это совершенно невоспринимаемо для третьего человека. Как отдаленное отражение этого мира в стихах — и все твари лесные и все детское, и крабы, и осел в “Соловьином саду”. И потому, что быни случилось с нами, как

²⁴ См., например блоковскую характеристику творчества И. Северянина: «Настоящий, свежий, детский талант» (VII, 222).

бы ни терзала жизнь — у нас всегда был выход в этот мир, где мы были неизбежно неразлучны, верны и чисты. В нем нам всегда было легко и надежно, если мы даже и плакали порой о земных наших бедах»²⁵.

Игра Блока и его жены в выдуманный, потаенный от всех мир была, безусловно, связана с общими для символистских кругов идеями мифотворчества, стремлением свой ежедневный быт, форму общения между людьми, свою жизнь превратить в творчество. Так в поэзии Блока «первого тома» родились образы Прекрасной Дамы, Царевны, «Девы, Зари, Купины» и т. д., и Блок возродил своеобразный средневековый рыцарский культ поклонения Даме. Однако земная, пышущая здоровьем Любовь Дмитриевна активно сопротивлялась навязыванию ей такой надуманной маски. Тогда сложился иной тип общения, приближенный к земле, но столь же мифологизированный, но по-прежнему противопоставленный реальной обыденной жизни — мир счастливых, веселых и здоровых детей «Саши и Любы». Стилистически — шуточное преображение жизни — эта игра перекликалась с традиционной формой общения Блока с матерью, однако бекетовский юмор был более «взрослый», более литературный, более замысловатый. Подобно Блоку Любовь Дмитриевна сохраняла в своем характере много детских черт, которые позволяли считать своим мир детства. Блок видел в жене способность «по-детски скучать, качать головкой, спать, шалить, смеяться» (ЗК, 161), он писал о ней: «Любино рождение, ей тридцать лет, а в сущности — два» (VII, 113), «Дети и звери. Где ребята, там собака. Ребята играют, собака ходит около, ляжет, встанет, поиграет с детьми, дети пристанут, собаке надоест, из вежливости уж играет, потом — детям надоест собака, разыграется. А день к вечеру, всем пора домой, детям и собаке спать хочется. Вот это есть в Любе. Травка растет, цветочек цветет, лежит собака пушистая, верная, большая, а на песочке лепит

²⁵ Блок Л. Д. И быть, и небылицы о Блоке и о себе // Две любви, две судьбы: Воспоминания о Блоке и Белом. М., 2000. С. 187.

караваи, озабоченно высыпает золотой песок из совочка маленькая Люба» (VII, 281). Не случайно на многих зарисовках поэта Л. Д. Блок изображена в коротком детском платьице с высовывающимися из-под него панталончиками. Такой она предстает на рисунках: «Л. Д. Блок в Италии», «А. А. и Л. Д. Блок у елки», «Люба у Мережковских», «Люба готовится покушать», «Люба слушает рассказ об антиките» и т. д.

В московском архиве Блока его рисунки о «Саше и Любе» хранятся вместе с шуточными записками поэта к жене²⁶. Среди этих записок бытового характера большинство посланий имеет сугубо личный, интимный характер: «Люба, мой самый маленький и добросовестный заяц (sic! — Ю. Г.). Шаша пошел к Иванову, а целый день переводил...», «Зайчикек малый. Скушай просвирку. Читай книжки и бумажки. Дождись Сашки», «Прошу зайцев: сделайте себе ванну до обеда, а мне после обеда» или «Похищение клея обнаружилось. Кто так поступает, заслуживает наименование плутяги» и т. д. Здесь же дурашливые прозвища, обращения и подписи: «Буся. Бусинька. Любуся. Зайцы. Малая Бусинька», «Лалалка», «Пупок». Особенно часто в записках Блока к Любове Дмитриевне встречаются обращения «Заяц», «Зайчик», «Зайчикек». Это же ласковое прозвище попадает и в письмах Блока: «Ничего, что ты, маленькая Люба, лентяй и глупый — у тебя щечки потолстеют и порозовеют. Ты самый настоящий маленький заяц Бу»²⁷. В шуточном письме к актрисе Генриетте Роджерс Блок просит прославленную артистку дать несколько сценических уроков своему «маленькому зайцу»²⁸. Подобные записки становятся источником своеобразной «заячьей темы» в графике Блока: в рисунках «Миллионщик и секретарь»²⁹, в шарже на художников-

²⁶ РГАЛИ. Ф. 55. Оп. 1. Ед. хр. 105.

²⁷ ЛН. 89. 196.

²⁸ РГАЛИ. Ф. 55. Оп. 1. Ед. хр. 105. Л. 26.

²⁹ ЛН. 89. 253. Оригинал: РГАЛИ. Ф. 55. Оп. 1. Ед. хр. 101. Л. 2 об.

передвижников³⁰, в рисунке на тему стихотворения «Сижу за ширмой. У меня...»³¹, «Как мы ездим в гости»³² и др. портреты жены поэта украшены длинными заячьими ушами. Не случайны и нарисованный Блоком «эскиз» Любви Дмитриевны, основу которого составляют две перекрещенные морковки³³, и выписанный поэтом для жены 22 марта 1912 года шуточный «Зайцев аттестат № 1»³⁴. Любовь Дмитриевна поддерживала эту игру. На Пасху она дарила Блоку «поздравительные портреты зайцев» (VII, 237). Рассказывая о первой в жизни поездке на метро в Париже, писала о своем испуге: «...первый раз растерялся заяц, мечется туда и сюда...»³⁵. Очевидно, присутствие «заячьих атрибутов» в этих документах свидетельствует об их «закрытости», принадлежности к скрытому от посторонних глаз миру «Саши и Любы». Не случайно в московском архиве среди рисунков и обращенных к жене записок Блока находится конверт с надписью: «Не открывать! Сжечь после моей смерти. Это только лично мое. 30. XI. 1931 г. Л. Блок»³⁶.

Р. Д. Тименчик в одной из работ писал по аналогичному случаю: «...Вторгаясь незваным в “домашнюю семантику”, запрещенную на вынос, чувствуешь известную неловкость. К тому же предугадываешь упреки культурографу, а заодно и его несчастным любимцам, в том, что дорогие им нелепицы и перевертыши кувыркались где-то на задворках великой культуры, серьезной и торжественной, провидческой и подвижнической»³⁷. И, тем не менее, изучение рисун-

³⁰ Долинский М. З. Искусство и Александр Блок. М., 1985. С. 10. Оригинал: РГАЛИ. Ф. 55. Оп. 1. Ед. хр. 105. Л. 153.

³¹ ЛН. 89. 186. Оригинал: РО ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 1. Ед. хр. 168. Л. 10.

³² РГАЛИ. Ф. 55. Оп. 1. Ед. хр. 105. Л. 141.

³³ РО ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 1. Ед. хр. 168. Л. 7.

³⁴ ЛН. 89. 321. Оригинал: РГАЛИ. Ф. 55. Оп. 1. Ед. хр. 105. Л. 152.

³⁵ РГАЛИ. Ф. 55. Оп. 1. Ед. хр. 162. Л. 109–113.

³⁶ РГАЛИ. Ф. 55. Оп. 1. Ед. хр. 105.

³⁷ Тименчик Р. Поэтическое слово на «сверхподмостках» // Московский наблюдатель: Театральный журнал. 1992. № 9. С. 61.

ков Блока представляется достойной внимания и имеющей определенную ценность темой, так как позволяет еще ярче оттенить сложность и противоречивость личности величайшего русского поэта начала XX века.

В посвященных Любове Дмитриевне рисунках такой свойственный ей внешний атрибут, как заячьи ушки, незаметно, но последовательно трансформируется в три штриха на ее макушке, напоминающих некое подобие зубчатой короны, венчающей голову великой возлюбленной Блока³⁸ (см., например: «Люба и Саша делают великосветский визит», «Люба у Мережковских», «Люба с визитом у мадам Аничковой», «Люба слушает рассказ об антиките», «Люба исполняет назначение своей жизни», изображения А. А. и Л. Д. Блоков у елки, в Шахматово).

Семейная жизнь Блока и Любове Дмитриевны была далеко не идиллична. Увлечения поэта Н. Н. Волоховой и Л. А. Дельмас, романы Любове Дмитриевны и ее беременность после поездки на гастроли с труппой Мейерхольда не могли не отразиться на их отношениях. Не случайны слова Блока о том, что стены его дома «отравлены ядом»³⁹. И тем не менее, до конца жизни для Блока «Люба» оставалась единственной, «святым местом души» (ЗК, 160). Он ценил «величие ее чистоты, ее ум, ее наружность, ее простоту» (ЗК, 339). Только в ней он находил «точку опоры»⁴⁰ и видел знающую «дальней цели путеводительный маяк» (III, 9). Запутанной сложности семейных отношений противостоял выдуманный Блоком и его женой «мир» детства, герои которого «незыблемо неразлучны, верны и чисты». Дневники и бумаги Любове Дмитриевны, в которых отразился этот мир, погибли после революции в Шахматове. Вероятно, единственное напоминание об этом мире — это

³⁸ Пользуюсь случаем выразить благодарность за это замечание О. А. Кузнецовой.

³⁹ Александр Блок в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 249. Ср. в стихотворении Блока «Друзьям» (1908): «Все стены пропитаны ядом» (III. 125.)

⁴⁰ ЛН. 89. 243.



искрящиеся детским весельем и здоровьем рисунки, созданные одним из самых трагических поэтов XX века.

«Детский стиль» этих рисунков отчасти может быть объяснен тем, что отношения Блока и Любови Дмитриевны в какой-то степени действительно долго оставались «детскими» в силу их длительной платоничности, но важнее ориентация на чистоту, истинность и первозданность мира детства.

Один из наиболее ярких рисунков Блока этой группы — портрет «Саши

и Любы» в Шахматово⁴¹. Рисунок состоит из двух частей. В верхней части листа изображены шахматовские постройки, утопающие в пышной растительности. Вблизи дома под раскидистым деревом с книгой в руке, окруженная дворовыми собаками, лежит Люба с распущенными волосами, одетая в коротенькое платьице с кружевными панталончиками, — ситуация, напоминающая приведенную выше дневниковую запись Блока о детях и собаке. В нижней части листа — по-детски простодушный «портрет» кудрявого «Саши» и улыбающейся «Любы»: А. А. Блок в косоворотке и сапогах грустно скосил глаза на сияющую, радостную «Любу» в просторном платье с бантом на груди.

Друзьям и родным Блока вскоре после свадьбы молодые казались безмятежно счастливыми. А. Белый, приехавший

⁴¹ ЛН. 89. 299. Оригинал: РО ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 1. Ед. хр. 166. Л. 20.

в Шахматово летом 1904 года, вспоминал свое впечатление от возвращавшихся с прогулки А. А. и Л. Д. Блоков: «Помню, что образ их мне рельефно запечатлелся: в солнечном дне, среди цветов, Л. Д. в широком, стройном розовом платье-капоте, особенно ей шедшем, и с большим зонтиком в руках, молодая, розовая, сильная, с волосами, отливающими в золото, <...> напомнила мне Флору, или Розовую Атмосферу, — что-то было в ее облике от строчек А. А.: “зацветающий сон” и “золотистые пряди на лбу”... и от стихотворения “Вечереющий сумрак, поверь”. А А. А., шедший рядом с ней, высокий, статный, широкоплечий, загорелый, кажется без шапки, поздоровевший в деревне, в сапогах, в хорошо сшитой просторной белой русской рубашке, расшитой руками А<лександр> А<ндреены> (узор, кажется, белые лебеди по красной кайме)⁴², напоминал того сказочного царевича, о котором вещали сказки. “Царевич с Царевной” — вот что срывалось невольно в душе. Эта солнечная пара среди цветов полевых так запомнилась мне...»⁴³. А. Белому вторила тетка Блока М. А. Бекетова: «Александр Александрович по обыкновению в русских козоворотках — белых, расшитых по борту, и красных, без шапки, в высоких сапогах, очень кудрявый, но с усталым, побледневшим лицом. Любовь Дмитриевна, сияя белизной и нежным румянцем, расхаживала то в сарафане, то в розовых или красных платьях с длинными шлейфами. И то, и другое очень шло к ее высокой, статной фигуре и удивительному цвету лица»⁴⁴. Любящая тетка умилялась семейным счастьем Блока: «В обоих было так много детского, и они составляли такую прекрасную пару, что все окружающие любовались на их молодое, безоблачное счастье»⁴⁵.

⁴² О рубашке, сшитой и вышитой руками матери Блока, см.: *Бекетова М. А. Воспоминания об Александре Блоке*. С. 621.

⁴³ Александр Блок в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 273–274.

⁴⁴ *Бекетова М. А. Воспоминания об Александре Блоке*. С. 561.

⁴⁵ Там же. С. 551.

И еще: «Вся жизнь этих светлых созданий со стороны казалась сказкой. Глядя на них, художник нашел бы тысячу сюжетов для сказок русских, а иногда и заморских»⁴⁶. Сказочной парой, похожей на Лоэнгрина и Эльзу, Ивана-Царевича и Царь-Девуцу, представлялся Блок с Любовью Дмитриевной и Е. П. Иванову⁴⁷.

Стремление представить сказкой их личную жизнь, далеко не безоблачную, вызывало сопротивление Блока. Кажется, что именно неумеренные восторги окружающих послужили поводом для его рисунка. Он набрасывает портрет, словно увиденный глазами других, словно надевая ту маску, которую от него ожидают. Но при этом глаза поэта остаются печальными, с грустным удивлением взирающими на довольно улыбающуюся «Любу», очевидно, получающую удовольствие от этой роли.

Блоковские рисунки кажутся наполненными ощущением детского счастья. Их содержанием становятся простые человеческие, по-детски чистые и естественные чувства. Кажется, что в рисунке «Саша и Люба делают великосветский визит»⁴⁸ — это ликующее, восторженное упоение собственной красотой. Герои словно позируют для парадного портрета или видят свое отражение в зеркале. Ожидание приятного вечера и красиво подобранные костюмы — вот, казалось бы, главное содержание рисунка. Об эlegantности Блока и Любви Дмитриевны, об умении Блока носить костюм, сохранять изящество даже в простом свитере и казаться «переодетым патрицием» в послеоктябрьском картузе вспоминали многие⁴⁹. 26 декабря 1905 года друг Блока Е. П. Иванов отметил в дневнике: «...неожиданно пришли Любовь Дмитриевна и Александр Александрович. Люба в белом платье, белом боа и горностаевой шапочке. Такие

⁴⁶ Бекетова М. А. Воспоминания об Александре Блоке. С. 67.

⁴⁷ Блоковский сборник. [1]. Тарту. 1964. С. 364, 365.

⁴⁸ Долинский М. З. Искусство и Александр Блок. С.252. Оригинал: РГАЛИ. Ф. 55. Оп. 1. Ед. хр. 105. Л. 144.

⁴⁹ См., например: Александр Блок в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 230.

оба великолепные, что ни в сказке сказать, ни пером описать»⁵⁰. 19 ноября 1909 года Блок писал матери: «Если бы ты видела мой костюм, галстук, манжеты и прочее, то пришла бы в восторг от элегантности»⁵¹.

Однако в рисунке «Саша и Люба делают великосветский визит» именно избранная Блоком детская манера рисования разрушает иллюзию самолюбования, придает изображению оттенок иронии над собой. Самоудовлетворение было чертой, менее всего свойственной характеру Блока.



Не случайно уже в следующем письме матери оценка меняется: «Вообще литераторы “опростились” — обедают, шьют смокинги, делают визиты, отвечают на них и вычисляют свои родословные, у кого есть хоть плохенькая».

Этому письму предшествовал обед у Аничковых⁵², о котором 23 ноября 1909 года Блок сообщал матери: «Вчера

⁵⁰ Блоковский сборник. [1]. Тарту, 1964. С. 398–399.

⁵¹ Блок А. Письма к родным: В 2-х т. Л.; М., 1927–1932. Т. 1. С. 287.

⁵² Имеются в виду Евгений Васильевич и Анна Митрофановна Аничковы. Е. В. Аничков (1866–1937) — литературный критик, историк литературы и прозаик. Был близок к символистским кругам. Е. В. Аничков привлек Блока к изучению русского фольклора, будучи специалистом в области французской средневековой литературы, оказывал консультации Блоку в период создания драмы «Роза и Крест». А. М. Аничкова (1868–1935) — жена Е. В. Аничкова, прозаик, критик и переводчица, писала под псевдонимом «Иван Странник». В конце 1890 — начале 1900-х гг. жила в Париже. В своих романах продемонстрировала прекрасное

мы с Любой обедали у Аничковых с Сологубами и Чулковыми. После закусок, вина, ликеров, обеда простого “по-парижски”, автографов Ан. Франса, гравюр Пиранези, мебели VI и VIII века <...> bon mots произносимых Iwan’ом Strannik’ом и т. д., Аничков читал нам свой роман — приятный роман. Вечер вообще провели хорошо и Люба особенно довольна»⁵³. Хорошо известна наследственная нелюбовь Блока к светским раутам, к аристократическому обществу⁵⁴. Подобное отношение было свойственно и Л. Д. Блок, писавшей в мемуарах: «...у меня <...> общая черта с Блоком: тех, кого он называл впоследствии “подонками” (пародирующее название на то, что принято было называть, напротив того, “сливками общества”), я не принимала всерьез. В те годы за светскими манерами <...> я была неспособна видеть человека; мне казалось, что передо мной — манекен»⁵⁵.

Запись о посещении Аничковых 1 января 1913 года соседствует с упоминанием в дневнике Блока о «новой визитке из английского магазина» (VII, 195). Можно предположить, что рисунок поэта связан с одним из таких визитов и поэтому может быть отнесен к ноябрю 1909 или к январю 1913 г., тем посещениям Аничковых, которые, судя по записям поэта, произвели на него наиболее глубокое впечатление. Таким образом, отчетливо звучащие в рисунке Блока радость и наслаждение своим щегольским видом оказываются связанными с глубоким разочарованием и скепсисом.

знание французского языка. Ее литературный салон в Париже посещал А. Франс и многие русские писатели. После возвращения в 1909 г. в Россию перенесла свой салон в Петербург, где его посещали В. И. Иванов, В. Я. Брюсов, Ю. Н. Верховский и др.

⁵³ Блок А. Письма к родным. Т. 1. С. 288.

⁵⁴ Так, дед поэта, ректор университета А. Н. Бекетов «не придавал никакого значения орденам и чинам» (ЛН. 92. З. 659). Бабушка Блока Е. Г. Бекетова обыкновенно мучилась, нанося необходимые визиты (ЛН. 92. З. 667), мать поэта во время службы мужа в Ревеле страдала от необходимости принимать у себя «полковых дам» (Бекетова М. А. Воспоминания об Александре Блоке. С. 319).

⁵⁵ Две любви, две судьбы: Воспоминания о Блоке и Белом. С. 54.

В рисунке «Люба слушает рассказ об антиките» отразилось увлечение Л. Д. Блок старинным искусством, коллекционированием предметов быта прошлых эпох. Итальянское слово «антикита» (antichita) — древность, предметы старины (но одновременно: старье, ветошь) — вошло в лексикон поэта и его жены после итальянского путешествия 1909 года. В письмах Любви Дмитриевны к мужу в этот период часто встречаются упоминания о покупках старинных предметов быта: «Антикиту покупала, покупала всего на 37 р., потом уж стало некогда» (22 августа 1910 г.); «...еще одну антикиту купила по дороге» (27 декабря 1910 г.)⁵⁶ и т. д.



Страсть жены к приобретению предметов старины вызывала недоумение Блока. Сказывалось различие художественных вкусов Блока, воспитанного на классических, тщательно отобранных образцах, любви к простоте, отрицательном отношении к излишней роскоши, и Любви Дмитриевны, выросшей в «пышной», богато обставленной и загроможденной мебелью квартире Менделеевых.

На рисунке Блока Любовь Дмитриевна, слушающая «рассказ об антиките», застыла в упоении с открытым ртом, рука тянется к чему-то невидимому, растопыренные, полусогнутые пальцы приготовились хватать.

Известно, что в дальнейшем увлечение древностями привело Любовь Дмитриевну к серьезному коллекционированию фарфора, старинных кружев, материалов по истории костюма. Но свойственное ей в начале 1910-х годов стрем-

⁵⁶ РГАЛИ. Ф. 55. Оп. 1. Ед. хр. 162.

ление бессистемно скупать предметы старины, безусловно, беспокоило Блока.

В письме от 10/23 июня 1911 года поэт писал жене: «Напиши мне, когда оставишь магазины в покое. Пойми, наконец, простейшую вещь: что все современное производство вещей есть пошлость и не стоит ломаного гроша, а потому покупать можно только книги и предметы первой необходимости»⁵⁷. В ответном письме Любовь Дмитриевна сообщила: «Вообще отстаю от антикиты, — но не жалко, что отдала ей дань, мне это нужно было»⁵⁸.

Знаменательно, что позднее слово «антикита» вышло из употребления в семье Блоков.

К графической серии, посвященной «Саше и Любе», относится шуточная зарисовка «Люба готовится покушать», на котором изображена девочка «Люба», восседающая перед огромной стопкой блинов. Другой рисунок — «Люба выполняет назначение своей жизни»⁵⁹ — это изображение сладко спящей Любы, рядом с кроватью которой отрывной календарь, на листе — дата: «1 января 1950 г.». Этот шуточный рисунок можно сопоставить с дневниковой записью Блока 11 октября 1912 г.: «Ночью — острое чувство к моей милой, маленькой бедняжке. Не ходит в свой подвал⁶⁰, не видит своих, подозрительных для меня, товарищей — и уже бледнеет, опускается, долго залеживается в постельке по утрам. Ей скучно и трудно жить» (VII, 165). В представлении Блока сон в данном случае ассоциируется с бездействием, с отсутствием активной позиции в жизни. Любовь Дмитриевна писала в воспоминаниях: «Саша всегда говорил: “Ты все спишь! Ты еще совсем не проснулась...”»⁶¹. Блок стремился «пробудить» в Любви Дмитриевне способ-

⁵⁷ ЛН. 89. 264.

⁵⁸ РГАЛИ. Ф. 55. Оп. 1. Ед. хр. 162.

⁵⁹ ЛН. 89. 301. Оригинал: РГАЛИ. Ф. 55. Оп. 1. Ед. хр. 105. Л. 138.

⁶⁰ Имеется в виду литературно-художественное кабаре «Бродячая собака», к которому Блок относился резко отрицательно.

⁶¹ Александр Блок в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 139.



ность осознавать и оценивать окружающее. В этом отражались его надежды и ожидание, что в будущем, когда человек проснется «от векового сна цивилизации», появится «человек-художник», способный «жадно жить и действовать» (VI, 114–115).

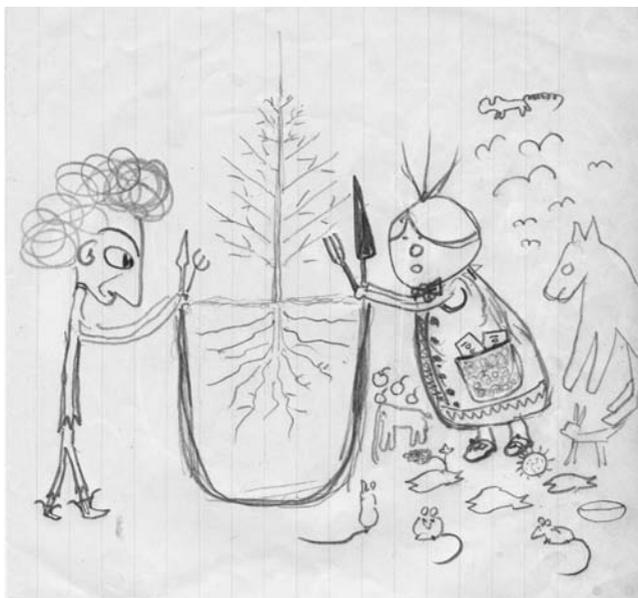
В двойном портрете А. А. и Л. Д. Блок у рождественской елки⁶² мрачное и недовольное выражение лица героя и автора рисунка кажется мало соответствующим общей атмосфере «детского» мира «Саши и Любы».

Однако не следует упускать из виду, что записи Блока о сочельнике, праздновании Рождества и Нового года часто носят мрачный, чуть ли не трагический характер. Особенно отчетливо это звучит в письмах поэта к матери: «В праздники всегда хуже. Я тоже чувствую себя довольно мрачно, но это пройдет» (2 января 1909 года)⁶³; «...Мы будем вместе встречать Новый год, что нам обоим очень хочется. Прошлые годы встречать здесь было тяжело и скверно, авось этот будет лучше» (25 декабря 1909 года)⁶⁴; «С Новым го-

⁶² Долинский М. З. Искусство и Александр Блок. С. 252. Оригинал: РГАЛИ. Ф. 55. Оп. 1. Ед. хр. 105. Л. 151.

⁶³ Блок А. Письма к родным. Т. 1. С. 244.

⁶⁴ Там же. Т. 1. С. 229–230.



дом, мама. 31-ого мы с Любой весь день говорили, вечером пришел Женя и застал нас за очень тяжелыми разговорами» (3 января 1911 года)⁶⁵. То же настроение — в записи 31 декабря 1914 года в записной книжке поэта: «Бог знает, как тяжело встретили мы Новый год» (ЗК, 252). Как признание постоянного неблагополучия праздников звучит дневниковая запись 25 декабря 1911 года: «Вечный ужас сочельников и праздников...» (далее следует запись о потерянных или брошенных на улице маленьких детях — VII, 108). Отношение Блока к рождественским праздникам, как показывают эти тексты, было далеко не традиционным, радостным и праздничным. Мрачное выражение лица Блока на его рисунке вполне соответствует этому. Но маленькая деталь — высовывающиеся из кармана Любви Дмитриевны бумажки с нарисованными на них многочисленными нулями — раскрывает еще один аспект в значении этого рисунка. После кончины Д. И. Менделеева 20 января 1907 года

⁶⁵ Там же. Т. 2. С. 107–108.

Любовь Дмитриевна стала обладательницей весьма приличного капитала, который намного превышал денежные средства ее мужа. Однако щепетильный до крайности Блок не мог позволить себе пользоваться деньгами жены. В немалой степени этому способствовало и вмешательство родных Любови Дмитриевны. 13 мая 1907 года поэт писал жене: «Приехав в казармы⁶⁶, нашел прилагаемое письмо твоей матери, сразу было неприятно, но потом я решил, что это просто глупое письмо, и написал ответ очень вежливый, что она права, денег, конечно, не надо менять, без постройки можно обойтись⁶⁷ и т. д. Ване⁶⁸ написал, что ты просишь привезти тебе остатки и что 1000 р. я не возьму. Мы с мамой решили занять у Аннушки <А. И. Шелгуновой, многолетней прислуги тетки Блока. — Ю. Г.> 100 р., чтобы заплатить за квартиру (пристают) и долг М. П. Ивановой. Это очень легко и Аннушка охотно дает, это уже почти сделано все»⁶⁹. Блок не только отказывался от денег Любови Дмитриевны, но, более того, несмотря на то, что его собственные средства до получения отцовского наследства были весьма скромны, он считал своим долгом материально поддерживать жену (многочисленные подтверждения этому — в письмах поэта).

Безусловно, сложные финансовые отношения между Блоком и его женой, ее материальная независимость, позволявшая ей на долгие месяцы оставлять Блока, значительно осложняли их жизнь. Однако в данном случае как раз эта сложная ситуация находит разрешение благодаря рисунку Блока, ярко демонстрирующему освободительную роль домашнего рисования в семье поэта. Погружение в счастливый мир «Саши и Любы» позволяет преодолеть напряжен-

⁶⁶ Имеется в виду квартира в казармах Лейб-гвардии Гренадерского полка, где в это время у матери жил Блок с женой.

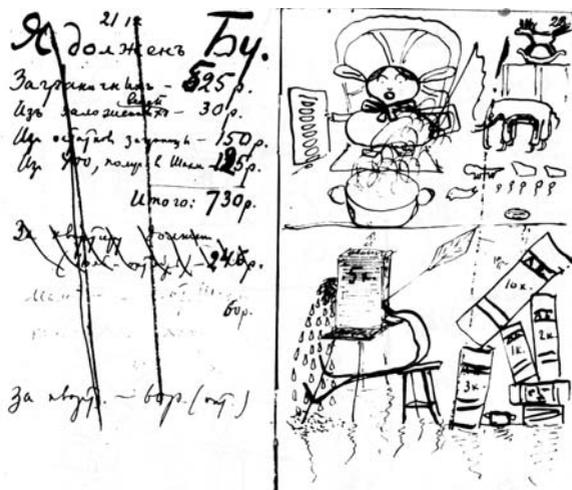
⁶⁷ Вероятно, речь идет о каких-то предполагавшихся постройках или перестройках в Шахматове (получив наследство после смерти отца в 1909 г., Блок занялся перестройкой шахматовского дома).

⁶⁸ Иван Дмитриевич Менделеев (1883–1936) — брат Л. Д. Блок.

⁶⁹ ЛН. 89. 193–194.

ность ситуации. На рисунке Блока праздничный стол пуст, оба героя, стоя у стола, друг против друга, грозно потрясают ножами и вилками над пустым столом. Из кармана капотика Любви Дмитриевны высовываются крупные денежные купюры, способные, очевидно, изменить ситуацию. Горечь выражения лица поэта нарочито подчеркнута прорисованной складкой у его рта. Автор рисунка, словно, нарочно напускает на себя этот вид. Но это всего лишь маска. Любовь Дмитриевна изображена поэтом со всей возможной теплотой. В своем рисунке Блок любовно окружил жену всевозможными милыми «тварями»-игрушками: слонем, лошадкой, мышками и какими-то совершенно непонятными существами, населяющими их скрытый от посторонних мир (в письмах Любви Дмитриевны к Блоку упоминаются имена этих домашних «тварей», похожих на выдумки А. М. Ремизова, — Чут, Слака, Убра, Купа, Служака)⁷⁰.

«Финансовая тема» продолжена в других рисунках Блока. В одной из записных книжек Блока, датированной



августом-сентябрем 1909 года, в верхней части одного из листов — изображение толстого зайца, сидящего за сто-

⁷⁰ РГАЛИ. Ф. 55. Оп. 1. Ед. хр. 167. Л. 17–21, 32–34.

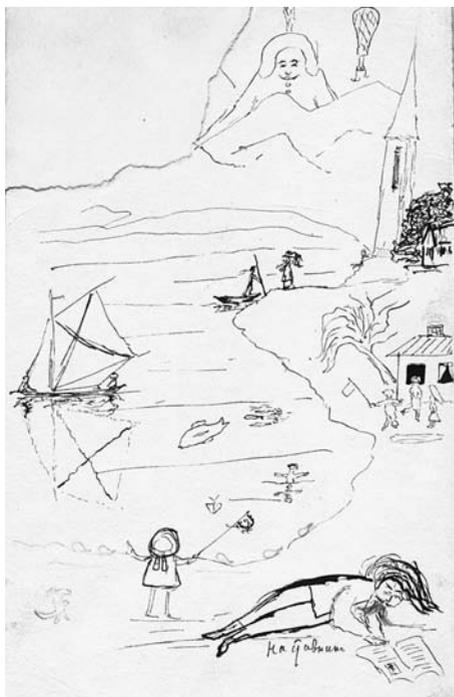
лом перед дымящейся кастрюлей и окруженного фигурками слона, лошадки-качалки и других существ. В правой лапе зайца листок (вероятно, денежная купюра) с надписью «10000000», в левой — кнутик. На рисунке в нижней части листа — субтильная фигурка спрятавшего голову в раскрытой книге человечка, пронзенного пером в виде стрелы и рыдающего столь горькими слезами, что весь пол вокруг него залит. На огромных томах, окружающих поэта, крупно выписана их цена: «5 к.», «1 к.», «2 к.», «3 к.», «10 к.»⁷¹. Об изменении финансового положения Блока, получившего в декабре 1909 года после смерти отца приличный капитал, упрочивший его материальное положение, также свидетельствует рисунок поэта. В письме к жене из Варшавы от 9 декабря 1909 года мы находим шуточные портреты двух больших зайцев в креслах, окруженных привычными фигурками различных «тварей» — петуха, зайчиков, лошадки, рыбки, собаки. Под изображением большого зайца, одетого в юбку, подпись: «Миллионщик». Второй заяц, названный Блоком «Секретарь», держит в лапе бумажку с надписью «10000000». Так Блок проиллюстрировал заключение своего письма, в котором сообщал жене о наследстве, полученном от отца: «Денег у меня больше, чем у тебя»⁷².

Блоковские рисунки о «Саше и Любе» были своеобразным рисованным дневником, фиксирующим отдельные бытовые эпизоды жизни поэта и его жены, отражающим их взаимоотношения, особенности сосуществования с внешним миром.

«Мир Саши и Любы» не мог существовать вне окружающей реальности. Среди рисунков Блока можно найти много сюжетов о взаимоотношениях Блока и его жены с петербургскими и московскими писателями и общественными деятелями. Эти шуточные шаржи Блока на современников, поэтов и писателей, издателей и художников не предназначались для показа посторонним, их видели только Любовь

⁷¹ РО ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 1. Ед. хр. 346. Л. 21 об. — 21.

⁷² ЛН. 89. 252–253.



Дмитриевна и ближай-
шие люди из окружения
Блока, и служили они не
для осмеяния, а скорее
для осмысления отноше-
ния поэта к личности того
или иного современника.

На рисунке, изобража-
ющем Л. Д. Блок в Ита-
лии, рядом с ней, малень-
кой девочкой, изображен
мужчина с бородой и уса-
ми, лежащий в костюме
на берегу и погруженный
в чтение книги⁷³. Подпись
под изображением «На-
ставник», широкоскулое
лицо и характерная раз-
двоенная бородка по-
зволяют определить этот
набросок как портрет

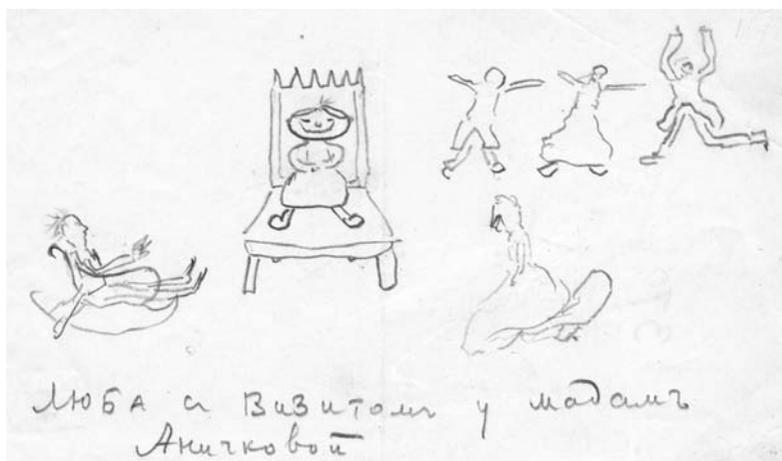
В. Я. Брюсова⁷⁴, советами которого Блоки пользовались при
составлении маршрута своего первого путешествия в Ита-
лию в 1909 году (VIII, 284, 294). Надпись «Наставник»,
безусловно, свидетельствует о глубоком уважении, которое
Блок испытывал к многосторонним знаниям Брюсова.

В карикатурах на Андрея Белого «Андрей Белый читает
люциферические сочинения Рилия и Когена» и «Андрей Бе-
лый рассказывает маме о гносеологических эквивалентах»⁷⁵,
подчеркивает, прежде всего, страстность, эмоциональную

⁷³ РГАЛИ. Ф. 55. Оп. 1. Ед. хр. 105. Л. 142.

⁷⁴ Ср. дарственную надпись Брюсову на книгу Блока «Нечаянная
радость» (1907): «Венценосному певцу безмерных глубин и снеж-
ных высот Валерию Яковлевичу Брюсову с глубоким уважением
и благодарностью — внимательный и всегда преданный ученик.
Александр Блок. Январь 1907. С-П-Б» (ЛН. 92. III. 40).

⁷⁵ РО ИРЛИ. Ф. 462. Ед. хр. 180. Л. 1–2.



неуравновешенность Белого, что особенно подчеркнуто напряженной динамичностью его поз и копной волос, стоящей дыбом.

С шуточным наброском «Люба с визитом у мадам Аничковой»⁷⁶ связан уже упоминавшийся двойной портрет «Саша и Люба делают великосветский визит». Одним из respectable домов, которые приходилось посещать Блоку, был дом Е. В. Аничкова — писателя и общественного деятеля, семья которого придерживалась монархических взглядов и стремилась «попасть в придворные круги»⁷⁷. 17 октября 1911 года Блок писал в дневнике: «Литераторы. Аничков опротивел, прости меня Господи. Завален делом⁷⁸, ничего не понимает, высокомерные в тысячный раз анекдоты о Брандесе⁷⁹, «свои лошади», хочется породниться с бомондом, супруга школит, он загребаёт тысячи, смесь гусарско-

⁷⁶ ЛН. 89. 281. Оригинал: РГАЛИ. Ф. 55. Оп. 1. Ед. хр. 105. Л. 146.

⁷⁷ Иванова Л. Воспоминания. Книга об отце. М., 1992. С. 38.

⁷⁸ Сноска А. Блока: «Редакция русских классиков, Французский институт в Петербурге, Психо-неврологический <институт>, (университет)».

⁷⁹ Георг Брандес (1842–1927) — датский критик и историк литературы.

го корнета с Максимом Ковалевским⁸⁰(!)» (VII, 71). Подобный же отзыв о посещении Блоком с женой 1 января 1913 года Аничковых сохранился в дневнике поэта: «Победав, мы с Любой поехали в такси-оте к Аничковым. Соборанье светских дур, надутых ничтожеств. Спиритический сеанс. <...> Аничковы живут на Каменном острове, в даче Мордвиновых, при уюте — неуютно. Кулисы — кланчевые авансы и пропуска все сроков в уплате жалованья Ивойлову⁸¹. Машина для записыванья разговоров, для которой не могут найти переписчицы. <...> Люба бранится страшно. В сынке Аничкова, плохо говорящем по-русски, носящем на гимназическом мундирчике дедовскую медаль 12-го года, заставляющем слушаться духа и читающем мои стихи, — есть что-то хамское. <...> Вот жизнь ни к чему не обязывающая, “средневысший” круг» (VII, 202–203).

7 декабря 1909 года, когда Блок находился в Варшаве, Любовь Дмитриевна писала ему: «Была сегодня “с визитом” (вот и уж в полном смысле!) у Аничковых. Были три аристократические гримзы и все лопотали глупости на прекрасном французском языке. При виде меня все нерешительно перешли на русский, не знали, понимаю ли я, <...> и я сочла своим долгом, когда опять стали попадаться французские фразы, ответить по-французски, отчаянно хохоча в душе и думая о Лалалке — вот бы в ужас пришел»⁸². В дневниках и письмах Блока встречаются краткие упоминания о других посещениях Аничковых Любовью Дмитриевной⁸³. На ри-

⁸⁰ Максим Максимович Ковалевский (1851–1916) — юрист, историк, социолог, член Государственной Думы и позднее Государственного совета, основатель Парижской русской школы для взрослых, один из видных русских масонов.

⁸¹ Владимир Николаевич Княжнин (настоящая фамилия Ивойлов, 1883–1942) — поэт, критик, историк литературы.

⁸² РГАЛИ. Ф. 55. Оп. 1. Ед. хр. 162. Ср. описание этого же визита в письме Л. Д. Блок к А. А. Кублицкой-Пиотух (ЛН. 92. Ш. С. 358).

⁸³ Например, 22 ноября 1910 г. (Блок А. Письма к родным. Т. 2. С. 99–100), 13 ноября 1911 г. (VII, 87).

сунке в его центральной части на стуле с высокой спинкой с победоносным видом, удовлетворенно сложив руки и сияя лучезарной улыбкой, восседает «Люба» в неизменно коротеньком платьице с торчащими из-под него ножками. Рядом — сидящие мужская и женская фигуры. В изображенных на заднем плане силуэтах женщины и двух мужчин, в смятении мечущихся с раскинутыми в стороны и вздетыми к небу руками — может читаться реакция на какие-то высказывания Любови Дмитриевны.

Основная часть шаржей Блока на современников сосредоточена в тетради, озаглавленной «Мои богохульства»⁸⁴. Однако блоковские «богохульства» следует понимать не в прямом, церковном, значении этого слова, а в переносном — как насмешку над признанными авторитетами.

Карикатура Блока на Д. С. Мережковского с авторской подписью: «Зина! Дай мне молока!»⁸⁵ безусловно связана с датированной 13 декабря 1902 года заметкой поэта о Мережковском, который говорит: «Ей, гряди, Господи», как будто: «Зина, нет ли молока?» (VII, 68). Протестуя против «религиозных посягательств Мережковского» (V, 364), Блок упрекал устроителей Религиозно-философских собраний и Мережков-



⁸⁴ РО ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 1. Ед. хр. 166.

⁸⁵ РО ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 1. Ед. хр. 166. Л. 7.

ского, в первую очередь, в том, что они «*говорят о Боге, о том, о чем можно только плакать одному, шептать вдвоем, а они занимаются этим при обилии электрического света*» (V, 211.). В дневнике 1909 года Блок записал: «...если что и ведаешь, лучше молчать (*не* как Мережковский)...» (VII, 99). О том, что поиски новых религиозных истин оборачиваются богоотступничеством, Блок говорил в стихотворении 1912 года «Мой бедный, мой далекий друг!...»:

И так ненужны маяки,
И так давно постыли люди,
Уныло ждущие Христа...
Лишь дьявола они находят...
Их лишь к отчаянью приводят
Извечно глушие уста... (III, 82).

Блоковский портрет Мережковского напоминает описание внешности петербургского религиозного философа в мемуарах А. Белого. При встрече с Мережковским Белый был, прежде всего, поражен густотой волос на его лице — «двумя темными всосами почти до скул зарастающих щек»⁸⁶. Постоянно подчеркивая маленький рост, миниатюрность Мережковского, Белый отмечает его странную привычку неожиданно принимать величественный, горделивый вид: «С легкостью, уподобляясь пращинке, “знаменитый” писатель, слетевши с кресла, пройдясь по ковру, стал на ковре, заложивши ручонку за спину, и вдруг с грацией выгнулся...»⁸⁷ Эта напряженная неестественность позы Мережковского отмечена и в рисунке Блока. О ней же упоминал А. Н. Бенуа в своем словесном портрете Мережковского: «...не старый, но какой-то “очень неказистый”, скромно, почти бедно одетый, очень “щуплый” человек, поразивший меня тем, что он как-то криво держался и, хотя не хромал, все же как-то “кренил” в одну сторону»⁸⁸.

⁸⁶ *Белый А.*. Начало века. М., 1990. С. 194.

⁸⁷ Там же. С. 195.

⁸⁸ *Бенуа А. Н.* Мои воспоминания: В 5 кн. Кн. 4, 5. М., 1980. С. 47.

Отношение Блока к религиозным исканиям символистов отразилось и в другом рисунке — «Люба у Мережковских»⁸⁹. Как известно, намечавшееся в 1902 году расхождение Блока с Мережковскими, которые стремились направить творчество поэта в русло религиозных исканий, всячески поддерживала Любовь Дмитриевна, просившая Блока «оставить всех Мережковских» (ЗК, 42). В письме к Любви Дмитриевне 18 февраля 1902 года Блок писал о том, что видит в ней источник сил для противостояния Мережковским: «Скоро мы “оста-



вим всех Мережковских”. <...> Чего хотят все эти здешние “на освященном месте”? <...> О, как они все провалятся! Я же с Тобой и от Тебя беру всю мою силу противодействия этим бесам. А силы понадобится много»⁹⁰. Поэт намеренно уклонялся от просьб Мережковских познакомить их с Любовью Дмитриевной. Знакомство состоялось лишь в феврале 1906 года⁹¹. Рисунок Блока, по-видимому, не отражает реальность, а воссоздает гипотетическую ситуацию: Люба в коротком детском платье, потрясая зажатой в руке хоругвью с собственным портретом, обращается к Мережковским и Философову со словами: «Нельзя говорить о религии». Блоковское отношение к Мережковским отразилось в его изображении знаменитого «триумvirата»: огромного Философова с большим крестом в руке, держащейся за фалды

⁸⁹ ЛН. 89. 251. Оригинал: РГАЛИ. Ф. 55. Оп. 1. Ед. хр. 105. Л. 145.

⁹⁰ ЛН. 89. 86.

⁹¹ ЛН. 92. 615.

его костюма пышноволосой, субтильной и остроносой Гиппиус, дымящей папиросой, и крохотного Мережковского⁹², с головой, заросшей волосами, держащего в руке маленький крестик. Если судить по размеру нимбов над головами, то наибольшую «святость» Блок признает за Д. С. Мережковским, за ним следует Д. В. Философов и лишь затем — З. Н. Гиппиус, в изображении которой маленький нимбик над головой соединяется с дымящейся папироской во рту. Многие современники оставили описания внешности З. Н. Гиппиус. Наиболее близок к блоковскому рисунку ее словесный портрет в статье Л. Я. Гуревич: «Худенькая, узенькая, с фигуркою, какие потом называли декадентскими, в полукоротком платье, с острым и нежным, будто чахоточным, лицом в ореоле пышных золотых волос...»⁹³

Среди рисунков Блока сохранился более ранний, юношеский, набросок «портрета» Гиппиус, сделанный Блоком, вероятно, еще до знакомства с ней и не претендующий на сходство. Вероятно, основанием для его возникновения послужили передаваемые родственниками Блока рассказы о внешности знаменитой поэтессы⁹⁴. Этот набросок благодаря фероньерке, старинному украшению, спускающемуся с волос на лоб, которую Гиппиус носила в 1901 году⁹⁵,

⁹² С. Городецкий называет Мережковского «карликом с лицом сектанта» (Красная Нива. 1925. № 22. С. 979).

⁹³ Гуревич Л. Я. История «Северного Вестника» // Русская литература XX в. 1890–1910 / Под ред. Проф. С. А. Венгерова. М., 1914. С. 240.

⁹⁴ Долинский М. З. Искусство и Александр Блок. С. 45. Оригинал: РГАЛИ. Ф. 55. Оп. 1. Ед. хр. 105. Л. 149об.

⁹⁵ См. запись в дневнике В. Я. Брюсова: «6 декабря 1901 г. вечером мы были у [М. С. и О. М.] Соловьевых. <...> Зиночка была опять в белом и с диадемой на голове, причем на лоб приходился бриллиант» (Брюсов В. Дневники. 1891–1910. М., 1927. С. 113). Ср. также воспоминания Н. А. Тэффи о З. Н. Гиппиус: «Одевалась она очень странно. В молодости оригинальничала: носила мужской костюм, вечернее платье с белыми крыльями, голову обвязывала лентой с брошкой на лбу» (Дальние берега: Портреты писателей эмиграции. Мемуары. М., 1994. С. 130).

и особенно благодаря оригинальной прическе, напоминающей выступающие из волос рожки, можно датировать 1901 годом. В сентябре 1901 года О. М. Соловьева, сообщая в письме к матери Блока о том, что «Гиппиус разбранила стихи» Блока, присланные ею, приводит слова своего сына Сергея, который «говорит, что “вся эта компания и Гиппиус и все они” принадлежат к партии Антихриста, и что в случае с Сашей видны рожки»⁹⁶. Судя по переписке родных, Блок был осведомлен об этих словах своего двоюродного брата С. М. Соловьева⁹⁷ и, очевидно, именно под впечатлением рассказов родных сделал свой первый набросок «портрета» З. Н. Гиппиус.

Несколько групп портретных зарисовок в тетради «Мои богохульства» связаны со знаменитыми Религиозно-философскими собраниями 1901–1903 годов.

Тройной портрет «духовного цензора» собраний отца Антонина, переводчицы и литературного критика З. А. Венгеровой, сотрудничавшей в журнале «Вестник Европы», и музыканта и композитора Елизаветы Овербек можно предположительно датировать осенью 1902 года, когда на Религиозно-философских собраниях обсуждался вопрос «о браке». Эта тема была поднята в связи с рассмотрением нового проекта гражданского уложения, затрагивающего проблемы семейного права, что вызвало широкий резонанс в печати.

Отец Антонин (в миру — Александр Андреевич Грановский, 1865–1927) был необычайно яркой личностью. Окончив Киевскую духовную академию, он в 1899 году в сане архимандрита был переведен в Петербург в Цензурный комитет. В период Религиозно-философских собраний был старшим цензором духовной цензуры. От него зависело разрешать или запрещать собрания, он же был духовным цензором журнала «Новый Путь». В 1903 году Антонин стал епископом Нарвским, в 1913–1917 годах — епископом Владикавказским и Моздокским⁹⁸. В 1922 году

⁹⁶ ЛН. 92. III. 176.

⁹⁷ ЛН. 92. III. 181.

⁹⁸ Полный православный энциклопедический словарь: В 2 т. СПб.: Изд-во П. П. Сойкина. Репринт. М., 1992. Т. 1. Стлб. 186.

владыко Антонин первым из архиереев примкнул к «обновленчеству» — оппозиционному движению в православной церкви, возникшему после Октябрьской революции, которое поддерживало Советскую власть, выступало против официального руководства церковью. В 1924 году Антонин был запрещен патриархом Тихоном в церковном сане⁹⁹.

В рисунке отразилось отношение Блока к отцу Антонину как к грозной и опасной личности. Когда в «Новом Пути» готовилась первая публикация стихотворений Блока, только благодаря хитрой уловке издателей удалось избежать вмешательства духовного цензора в тексты произведений, где, нарушая все церковные каноны, «большие буквы стихов Блока подчеркнута говорили о некоей Прекрасной Даме»¹⁰⁰.

Этот человек, «один из ученейших дореволюционных архиереев»¹⁰¹, привлекал к себе всеобщее внимание. О нем писала З. Н. Гиппиус¹⁰². Яркую характеристику отца Антонина находим в мемуарах Александра Бенуа, посещавшего Мережковских, где он познакомился со многими «церковными людьми»: «Из последних на меня особенно сильное впечатление произвел архимандрит Антонин из Александро-Невской лавры, которого как-то вечером привел к Мережковским Тернавцев. Впечатление это было как внешнего, так и внутреннего порядка. Поражал громадный рост, поражало прямо-таки демоническое лицо, пронизывающие глаза и черная, как смоль, не очень густая борода. Но не менее меня поразило и то, что стал изрекать этот иерей с непонятной откровенностью и прямо-таки цинизмом.

Память не сохранила подробностей, но главной темой его беседы было общение полов и греховность этого общения, и вот Антонин не только не вдался в какое-либо превоз-

⁹⁹ Минувшее. Исторический альманах. Т. 15. М.; Л, 1994. С. 555.

¹⁰⁰ *Перцов П.* Ранний Блок. М., 1922. С. 25–26.

¹⁰¹ Минувшее. Исторический альманах. Т. 15. С. 601.

¹⁰² *Гиппиус З.* Живые лица: Воспоминания. Тбилиси: Мерани, 1991. С. 97; *Гиппиус З. Н.* Воспоминания о религиозно-философских собраниях // Наше наследие. 1990. № 4. С. 71–73.

ношение аскетизма, а напротив, вовсе не отрицал неизбежности такого общения и всяких форм его. Это вовсе не преподносилось с оттенком какого-либо тривиального юмора, строгий тон и оттенок чего-то даже научного не покидали этого нашего неожиданного осведомителя. Естественно, вся личность Антонина в высшей степени заинтересовала тогда наш кружок, однако, мне кажется, что его посещение так и осталось единственным»¹⁰³. Такой же оригинальностью отличались и выступления отца Антонина на Религиозно-философских собраниях. При обсуждении вопроса «о браке» он откликнулся на эту тему такой страстной защитой христианского брака¹⁰⁴, что председательствующий на собрании епископ Сергей был вынужден завершить обсуждение этого вопроса такими словами: «...Слушая эти разговоры (что брак свят и не ниже девства), у меня такое впечатление, будто искусный математик доказывает, что $2 \times 2 = 5 < \dots >$. Конечно, девство выше...»¹⁰⁵

В обсуждениях, поднятых на Религиозно-философских собраниях, принимала участие и близкая знакомая Мережковских Елизавета (Элизабет) фон Овербек¹⁰⁶, автор музыки к недавно состоявшейся в Александрин-

¹⁰³ Бенца А. Н. Мои воспоминания. Т. 2. С. 291.

¹⁰⁴ См.: Новый Путь. 1903. № 10. С. 411–415.

¹⁰⁵ Гиппиус З. Н. Воспоминания о Религиозно-философских собраниях. С. 74.

¹⁰⁶ О знакомстве с баронессой Элизабет Г. фон Овербек З. Н. Гиппиус писала летом 1898 г. в одном из частных писем: «В последнее же мое путешествие, нынче весной, я встретилась с одной барышней, музыкантшей, с которой мы очень сошлись. Судьба ее трагическая: она русская, в раннем детстве была увезена из России родителями, бежавшими по политическим причинам в Англию и скоро умершими. Девочка не понимает ни слова порусски, воспитана церемонной англичанкой. Кончила лондонскую консерваторию, издала уже несколько сборников своих песен, написала четыре симфонии, оперу, дирижирует оркестром и начинает приобретать известность. Но дело не в этом, а в том, что она волшебно-музыкальна» (Гиппиус З. Н. Стихотворения. Живые лица. М., 1991. С. 417).

ском театре¹⁰⁷ постановке «Ипполита» Еврипида в переводе Мережковского¹⁰⁸. О встрече с ней у Мережковских Блок упоминает в письме к А. В. Гиппиусу 21 ноября 1902 года: «...Вчера я получил письмо от Мережковской, где сказано было, что жаль, если я не приду. Я думал *minimum* Брюсов и Перцов и вообще что-нибудь важное. Оказались Венгерова, Owerbeck и громкие крики Тернавцева, который скоро ушел. До трех часов ночи говорили по-французски о любви и *chair sainte* (святая плоть). Было забавно»¹⁰⁹. Этот же вечер 20 ноября 1902 года у Мережковских упоминает в своем дневнике и В. Брюсов: «Был Карташов, человек, хорошо говоривший против церковных учений, и m-lle Овербек (?)¹¹⁰, бывшая любовница Зины <Гиппиус. — Ю. Г.>¹¹¹. Елизавете Овербек посвящены стихотворения З. Гиппиус «Лестница» (1897), «Круги» (1899), «Прогулка вдвоем» (1900), «Конец» (1901), «Ничего» (1903). Описание ее внешности, близкое к портрету Блока, Гиппиус оставила в рассказе 1933 года «Перламутровая трость»: «Гостя была маленькая девочка. Так мне показалось с первого взгляда. Очень маленькая и худенькая — да, но чуть она робко присела на каменный парапет, <...> я увидел, что это, пожалуй, и не девочка. Некрасивое, узкое личико даже старообразно. Все в нем остро: острый подбородок, длинноватый острый нос. Только бледно-розовые губы — детские. <...> Короткое серое платье; и как-то жалобно скрепленные ножки в серых чулках и белых туфельках. Немного

¹⁰⁷ Премьера 14 октября 1902 г.

¹⁰⁸ Эта же трагедия с музыкой Овербек шла в феврале 1918 г. в Михайловском театре. Кроме этого Е. Овербек была автором музыки к постановкам в Александринском театре трагедий Софокла «Эдип в Колоне» (1904), «Антигона» (1906) и «Эдип-Царь» (1907 — постановка не была осуществлена), переведенных Мережковским.

¹⁰⁹ ЛН. 92. 1. 436.

¹¹⁰ По-видимому, Брюсов сомневался в правильности написания фамилии музыкантши, выросшей и получившей образование в Англии.

¹¹¹ Брюсов В. Я. Дневники. М., 1927. С. 125.

сутулится, оттого, сидя, кажется еще меньше. <...> Коричневые волосы с золотыми искорками. Остриженные высоким бобриком, они пышно поднялись надо лбом. Не волнисто, а только пышно. <...> Тонкое лицо лисички»¹¹².

Третий персонаж, представленный на рисунке Блока, — Зинаида Афанасьевна Венгерова (1867–1941) — критик, переводчица, историк литературы, сестра С. А. Венгерова. В 1890-х годах З. А. Венгерова сблизилась с Мережковскими, посещала их литературный салон, позднее принимала участие в Религиозно-философских собраниях. Близкие отношения с З. Н. Гиппиус отразились в посвященных Венгеровой стихотворениях Гиппиус «Иди за мной» (1895), «Ты любишь?» (1896), «Нелюбовь» (1907)¹¹³.

Принимая во внимание личности трех посетителей дома Мурузи, портреты которых Блок изобразил рядом с шаржем на Мережковского («Зина! Дай мне молока!»), рискнем высказать предположение, что это соединение портретов не было случайным. В соседстве портрета неистового архимандрита, нарушавшего церковные догмы, с далекими от монашеской аскезы посетительницами дома Мережковских отразилась насмешка Блока над «святостью» людей, дерзнувших решать высокие нравственно-религиозные проблемы. Именно это позволило поэту назвать тетрадь с подобными зарисовками — «Мои богохульства».

В той же тетради находится еще одна группа рисунков — это портреты П. П. Перцова, редактора журнала «Новый Путь» в 1902–1904 годах, В. П. Гайдебурова, сотрудничавшего в 1902 году в журнале «Новое Дело», а в 1902–1903-х — в одноименной газете, С. П. Дягилева, в 1900–1904 годах редактора-издателя журнала «Мир

¹¹² Числа. 1933. № 7/8. С. 102–103, 109. Идентифицировать героиню рассказа Гиппиус «Перламутровая Трость» с Е. Овербек позволяют фрагменты интимного дневника Гиппиус, опубликованные Т. Пахмусс (Возрождение (Париж). 1969. № 211. С. 45).

¹¹³ См. комментарии к этим стихотворениям в издании: *Гиппиус З.* Стихотворения. Живые лица.

искусства», а также одного из ведущих сотрудников этого журнала, ведающего его литературной частью в 1899–1903 годах Д. В. Философова¹¹⁴. Наиболее интересны два последних рисунка. Блоковский портрет Дягилева напоминает шарж на него работы М. В. Добужинского¹¹⁵. О том, что Блоку удалось с определенной степенью точности передать внешность будущего организатора «Русских сезонов», свидетельствуют и воспоминания современников, оставивших описание его внешности. Так, А. П. Остроумова-Лебедева увидела Дягилева таким: «Темные гладкие волосы его разделял очень тщательно сделанный пробор. Спереди над лбом выделялась белая прядь волос. Полное, румяное лицо с большими карими глазами сияло умом, самоудовлетворением, энергией»¹¹⁶. Модест Гофман упоминал «громадную фигуру С. П. Дягилева с петровскими усиками и немного снисходительной улыбкой»¹¹⁷. Однако наиболее яркой чертой блоковского портрета Дягилева следует назвать не внешнее сходство, а проникновение поэта в какую-то скрытую глубинную сущность этого человека — то, о чем он позднее, в 1912 году, напишет в дневнике: «Цинизм Дягилева и его сила. Есть в нем что-то страшное, он ходит “не один”. <...> Все в Дягилеве страшное и значительное» (VII, 230).

Портрет Д. В. Философова интересен той позой, в которой застигло его перо Блока. П. Перцов в мемуарах упоминает «длинного, как циркуль, шагающего из угла в угол Философова»¹¹⁸. Поистине удивительна способность поэта Блока, человека, не прошедшего школы рисования, увидеть яркую, отличительную черту человека. Слова Перцова кажутся точным описанием блоковского портрета.

¹¹⁴ ЛН. 89. 177. Оригинал: РО ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 1. Ед. хр. 166.

¹¹⁵ *Добужинский М. В.* Воспоминания. М., 1987. Между с. 224–225.

¹¹⁶ Сергей Дягилев и русское искусство: В 2 т. М., 1982. Т. 2. С. 321.

¹¹⁷ Воспоминания о Серебряном веке. М., 1993. С. 372.

¹¹⁸ *Перцов П.* Литературные воспоминания, 1890–1902 гг. М.; Л., 1933. С. 275.

Безусловный интерес представляют два рисунка Блока, посвященные В. И. Иванову. Первый из них подписан Блоком: «Вячеслав Иванов сидит в гостиной на сундуке с добром»¹¹⁹. Возможно, поводом к этому рисунку послужила скудная меблировка квартиры Ивановых и недостаток стульев для посетителей, остро ощущавшиеся в течение первого сезона знаменитых собраний в «Башне» Вяч. Иванова¹²⁰. В воспоминаниях о Блоке В. П. Веригиной упомянут юмористический эпизод, произошедший на одной из башенных «сред», когда актриса слушала доклад, усевшись на сундуке В. И. Иванова. На втором наброске Блока —



условное изображение «Башни», из окна которой высунулся Вяч. Иванов, в пенсне и с развевающейся «бахромой волос»¹²¹. Внизу, под Башней, там, где в реальности находился Таврический сад, на рисунке Блока все усеяно мухоморами. Вероятно, эти грибы-галлюциногены в представлении Блока ассоциировались не только с неким опьянением, «дионисийским хмелем», но и одурманиванием, исходившим от Иванова, его вкрадчивой, обволакивающей слушателя манерой общения. Так блоковские «мухоморы» вносили явно оценочный момент в тональность речей хозяина «Башни».

¹¹⁹ РО ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 1. Ед. хр. 166. Л. 26.

¹²⁰ ЛН. 92. III. 235.

¹²¹ См. словесный портрет В. Иванова в воспоминаниях А. Тырковой-Вильямс (*Тыркова-Вильямс А. Тени минувшего. Вокруг Башни // Возрождение (Париж). 1955. № 41. С. 80*).

Рисунки Блока делались не «для себя»¹²², а для своего домашнего окружения — для жены поэта, отчасти его матери и, возможно, для ближайших друзей — А. Белого, С. Соловьева, Н. А. Нолле-Коган и др. Сюда относятся и так называемые автоиллюстрации Блока к стихотворениям «Я умер. Я пал от раны...»¹²³, «Сижу за ширмой. У меня...»¹²⁴, «Спустись в подземные ущелья...»¹²⁵ Иллюстрациями в собственном смысле слова их назвать нельзя, так как они прежде всего демонстрируют юмористическое отношение к блоковским текстам, т. е. как бы продолжают их. По свидетельству художника Ю. Анненкова, «Блок говорил, что иллюстрации, в сущности, совсем не иллюстрации, а “параллельный графический текст, рисованный близнец”»¹²⁶. Блоковский рисунок к стихотворению «Я умер. Я пал от раны...» подчеркивает его сатирическую окраску, осмеянию подвергаются его главные мотивы: смерть лирического героя, встреча с Отшельницей в скиту. В рисунке на тему стихотворения «Спустись в подземные ущелья...» шутовское отношение к собственному тексту проявляется, прежде всего, в реализации метафор, когда из метафорического выражения изгоняется переносный смысл и обгрыбается прямое значение выражения. Так в рисунке появляется бездыханная фигура «убитой горем матери», хлещущий в спину кнутом «холодный ветер». Рисунок «Сижу за ширмой» оказывается непосредственно связанным с Л. Д. Блок — ее «портрет» с заячьими ушами иллюстрирует строку поэта «Меня давно развлечься просят». Это неожиданное вторжение темы «Любы» в рисунки к стихотворениям, идеологически связанным с кругом аргонавтов, позволяет выдвинуть предположение, что эти рисованные

¹²² Бекетова М. А. Воспоминания об Александре Блоке. С. 625.

¹²³ РО ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 1. Ед. хр. 168. Л. 8.

¹²⁴ Там же. Л. 10.

¹²⁵ Там же. Л. 9.

¹²⁶ Анненков Ю. Дневник моих встреч: Цикл трагедий. Б. д. Б. г. Репринт. С. 68.

«Подсудимый»¹²⁹ на полях рукописи поэмы «Возмездие». набросок «Подсудимый» — один из самых поразительных рисунков Блока. Его расположение в тексте наброска первой главы, рассказывающем о появлении в бекетовском доме странного незнакомца, похожего на Байрона, позволяет определить этот рисунок как портрет отца поэта. Действительно, саркастическая вольтеровская улыбка на лице героя этого рисунка вполне соответствует представлению о демонической личности А. Л. Блока. Удивительно другое — при всей неумелости этого рисунка в нем отчетливо проступает поразительное сходство с выполненным в 1921 году художником Ю. Анненковым портретом А. А. Блока на смертном одре¹³⁰. Кажется, что круг замкнулся, возмездие настигло потомка «демона».

Особое значение домашние рисунки Блока приобретают в послеоктябрьский период, превращаясь из безобидного рисования для узкого круга посвященных в способ противостояния большевистской реальности, в протест против подавления человеческой личности. Именно юмор этих рисунков стал способом преодоления трудностей, попыткой обрести способ выживания в тяжелых условиях тотального уничтожения интеллигенции. Это позволяет поставить послеоктябрьские рисунки Блока в один ряд с его блестящим прозаическим наброском «Ответ на вопрос о красной печати»¹³¹, запиской о поэме «Двенадцать» 1920 года¹³², с рядом неопубликованных записей из дневников и записных книжек поэта послеоктябрьской поры.

К этой группе рисунков относится набросок «А. Блок обивает пороги комиссариатов, освобождаясь от воинской повинности»¹³³. Хорошо известен отзыв Н. Гумилева о пред-

¹²⁹ РО ИРЛИ. Ф. 654, Оп. 1. Ед. хр. 139. Л. 59 об. — 60.

¹³⁰ *Долинский М. З.* Искусство и Александр Блок. С. 262.

¹³¹ ЛН. 92. V. 5–20.

¹³² Памяти Александра Блока. Пб., 1922. С. 30–31. (Вольная философская ассоциация). [Переиздание: Томск: Водолей, 1996.]

¹³³ *Долинский М. З.* Искусство и Александр Блок. С. 254. Оригинал: РГАЛИ. Ф. 55. Оп. 1. Ед. хр. 515. Л. 6.

стоящей военной службе Блока в 1916 году: «Неужели и его пошлют на фронт? Ведь это то же самое, что жарить соло-вьев»¹³⁴. Однако служба Блока в 1916–1917 годах в Полесье, в сравнительно удаленных от передовой инженерно-строительных войсках, обеспечивавшая почти офицерское положение и культурную среду общения, не была



слишком обременительной и опасной. Значительно острее вопрос о возможном призыве встал в послеоктябрьский период, когда во время Гражданской войны было сделано несколько попыток привлечь к военной службе поэта Александра Блока¹³⁵. 24 декабря 1918 года в записной книжке поэта отмечено: «Заседание коллегии ответственных работников — гонорары и воинская повинность. Я уже “призван” в “тыловое ополчение”» (ЗК, 441). Два месяца спустя он признавался Н. А. Нолле-Коган: «Чувствую все время (каждый день) мундштук во рту (воинская повинность, обыски, Гороховая¹³⁶, регистрации, категории, удостоверения...)»¹³⁷. В архиве Блока хранится его «Личная карточка (о военнообязанности)», в которой указано, что он «принят на военный учет 7 февраля 1919 /г./». Уволен в бессрочный отпуск 21. 1. 1921 на основании приказа РВСР от 11/ХП 1920 за № 2767/551. 28. П.

¹³⁴ Цит. по: Ахматова А. Воспоминания об Александре Блоке // Ахматова А. Сочинения в двух томах. Т. 2. М., 1990. С. 138.

¹³⁵ М. З. Долинский в своей книге «Искусство и Александр Блок» (С. 254) ошибочно датирует этот рисунок 1916 г.

¹³⁶ На Гороховой, 2 в здании бывшего градоначальства размещалась Петроградская ЧК, где 15–17 февраля находился задержанный по делу левых эсеров Блок.

¹³⁷ ЛН. 92. II. 336.

1921 снят с учета. По причине: «За достижением предельного возраста»¹³⁸. Попытки поэта освободиться от грозящего призыва на военную службу отражены в его дневниках и записных книжках. 7 февраля 1919 года, в тот день, когда Блок был поставлен на военный учет, в его записной книжке упоминается «Обязательное постановление комиссара по военным делам» № 81804 от 14 января 1919 г.¹³⁹, согласно которому «все граждане мужского пола, годные к военной службе в возрасте от 18 до 40 л<ет>, считаются военнообязанными и должны быть приняты на учет». В случае невыполнения постановления грозили строгими мерами: «Уклонившиеся от явки для учета будут арестованы и преданы Революционному суду»¹⁴⁰. 8 мая 1919 года Блок писал в записной книжке: «Телефон М. Ф. Андреевой — мне дана военная отсрочка» (ЗК, 459); 1 июня 1919 года: «Сойдутся рабы — под угрозой военной повинности и другими бичами. За рабовладельцем Лениным придет рабовладелец Милюков или другой и т. д.»¹⁴¹; 23 июля 1919 года: «Воинская повинность»¹⁴²; 25 июля 1919 года: «Конец бумажке о воинской повинности. (Продлена на месяц.)» (ЗК, 468). 6 августа 1919 года: «В газетке — новая пошлость — призыв на “всеобщее военное обучение”¹⁴³. Идти по канцеляриям — хлопотать, оставив работу»¹⁴⁴. 8 августа 1919 года: «Клянчить о “всеобщем военном обучении”. Обнадеживают в Отделе театров и зрелищ» (ЗК, 470). В результате всех этих хлопот отсрочка в выполнении «воинской повинности» в 1919 года была получена.

¹³⁸ РО ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 1. Ед. хр. 394. Л. 10–10 об.

¹³⁹ Там же. Ед. хр. 365. Л. 11.

¹⁴⁰ Северная коммуна. 1919. № 14. 19 января. С. 3.

¹⁴¹ РО ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 1. Ед. хр. 365. Л. 39 об.

¹⁴² Там же. Л. 51 об.

¹⁴³ Согласно опубликованному в этот день «Обязательному постановлению» Комиссариата по военным делам объявлялся «призыв на всеобщее военное обучение всех граждан, родившихся в 1879–1901 гг.» (Известия Петроградского Совета рабочих и красноармейских депутатов, 1919, № 176, с. 1).

¹⁴⁴ РО ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 1. Ед. хр. 365. Л. 55.

В начале 1921 года хождения по комиссариатам продолжились. Блок записывает в дневнике: 10 января: «Напрасно ходил регистрироваться на Измайловский проспект» (VII, 395); 17 января: «Можно регистрироваться на Измайловском проспекте для получения “бессрочного отпуска”. — Второй раз зря потерял утро» (VII, 397); 21 января: «На третий раз мне удалось зарегистрироваться в одном из хлевов на Дворцовой площади у хамов-писарей и бедного забитого чиновника» (VII, 398). Согласно «Личной карточке (о военнообязанности)» именно в этот день, 21 января 1921 года, Блок был уволен в бессрочный отпуск

и таким образом наконец освободился от воинской повинности. Изнурительные походы в различные организации для освобождения от военной службы послужили поводом для рисунка поэта. В нем отразилась грустная ирония над собой, над необходимостью приложить столько рвения и усилий, чтобы защитить свою независимость, что этого напора не выдерживают даже многострадальные пороги комиссариатов, разламывающиеся на части от усилий «обивающего» их поэта. Но именно эта ре-

ализованная метафора — разбиваемые ногой Блока пороги — знаменует победу, одержанную Поэтом над Государством.

К послеоктябрьскому периоду относится также рисунок «Парикмахерша стрижет Ал. Блока»¹⁴⁵, изображаю-



¹⁴⁵ Долинский М. З. Искусство и Александр Блок. С. 255. Оригинал: РГАЛИ. Ф. 55. Оп. 1. Ед. хр. 515. Л. 7.

щий поэта, проливающего горячие слезы под ножницами парикмахерши. Прокомментировать его можно красноречивой записью в записной книжке 18 августа 1920 года: «... стригся у парикмахерши (о!)»¹⁴⁶. Среди документов Блока сохранилась карточка знаменитой горьковской «Комиссии по улучшению быта ученых», к помощи которой прибегал Блок. Большинство талонов в этой карточке осталось неиспользованными, в том числе — 12 талонов на стрижку. По-видимому, первый опыт стрижки у «казенной» парикмахерши был настолько впечатляющим, что в дальнейшем от ее услуг поэт был вынужден отказаться.

С рисунками 1918–1921 годов теснейшим образом связаны шуточные «мандаты», которые Блок «выдавал» своим близким. Несмотря на отсутствие графического изображения, они являются своеобразным рисованным документом и несут ту же игровую функцию, что и блоковские рисунки. Сюда относится выписанное для матери поэта «удостоверение», подписанное «Ревсашей» и «Ревлюбой»¹⁴⁷, и другие, подобные этому, «документы». Выписанное Блоком Н. А. Нолле-Коган «удостоверение», позволяющее ездить «куда хочет, когда хочет и на чем хочет»¹⁴⁸, связано с необходимостью получать специальные разрешения на поездки в пригород, на хождение по улицам Петрограда после 23 часов и т. д. В период осады Петрограда в мае–декабре 1919 года С. М. Алянский, через которого Н. А. Нолле-Коган пересылала Блоку продуктовые посылки, вспоминал, как, однажды, когда он засиделся у Блока до того времени, когда хождение по улицам без пропуска было запрещено, поэт «выписал» ему шуточное удостоверение на право ночного хождения по городу, которое остановивший его патруль принял за настоящий документ¹⁴⁹.

¹⁴⁶ РО ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 1. Ед. хр. 367. Л. 18 об.

¹⁴⁷ ЛН. 92. V. 16.

¹⁴⁸ ЛН. 92. II. 335.

¹⁴⁹ *Алянский С.* Встречи с Александром Блоком. С. 101–102.

Блоковские «удостоверения» и послеоктябрьские рисунки принципиально отличаются от прежних графических шуток 1900–1916 годов. В них способность поэта к шутке, юмору оказывается способом противостояния внешнему давлению, формой выживания в железном большевистском раю.

Как уже отмечалось, рисунки Блока ранее не были объектом изучения. Тем не менее, графические наброски поэта оказываются ценным материалом для изучения творческого пути поэта, его биографии, оценки собственного творчества, отношения к современникам и т. д. Это дает основание для признания рисунков А. Блока ярким художественно значимым фактом.

**«С вечерним озером я разговор веду...»
А. А. Блок и «петербургские урочища»**

В поэтическом мире А. А. Блока особое место занимал фольклор, поэт внимательно вслушивался в его голос. В первую очередь — это интерес к «сокровенному» слову, вышедшему из глубин народной жизни. «С трудом пробираясь во мраке и бездарности российских преданий, черно-рабочими тропами, как это делали и делают многие русские ученые, склонные уводить в книжные тексты и никуда из них не выводить, — мы внезапно натываемся на руду. Поет руда. <...> И сразу не разберешь, что поет, о чем поет, только слышно — поет золото»¹. Можно вспомнить целый ряд статей Блока, например о заговорах². Но мне бы хотелось отметить другой аспект темы — «интерес» фольклора к Блоку. А именно — вовлечение образа поэта в стихию «действия фольклора», а именно в городские легенды и предания. Наблюдениям в этой области будет посвящена настоящая работа.

Петербургские урочища. Пространство Города в аспекте заложенной в него культурной информации (в том числе — сакральной, мифологической) многообразно. Оно образует сеть из отдельных локусов, каждый из которых аккумулирует и воспроизводит определенные смыслы. Такие места расположены крайне неравномерно. Знание о них по-разному группируется и соотносится между собой, причем отдельные его пласты могут сосуществовать параллельно. На этом фоне в Петербурге выделяются точки, которые

¹ Блок А. А. Девушка розовой калитки и муравьиный царь // Блок А. А. Собрание сочинений: В 8 т. Проза. 1903–1917. М.; Л., 1962. Т. 5. С. 90.

² Блок А. А. Поэзия заговоров и заклинаний // Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. С. 36–65.

порождают различные тексты: от легенд и исторических преданий до слухов и толков. При этом вся данная система находится в постоянной динамике.

Для обозначения таких узлов культурного пространства Города вполне применимо понятие «урочище». Оно было предложено выдающимся русским филологом В. Н. Топоровым для исследования особенностей так называемого «Петербургского текста» русской литературы³. В первую очередь — «литературные урочища»⁴, т. е. такие места, «в которых концентрируются события литературной истории города и которые становятся впоследствии местами сгущения литературных событий и кумуляции литературной образности и символики ПТ [петербургского текста — *В. В.*], приводящих в итоге к «резонированию» культурного пространства»⁵. Напомню: урочище — в широком смысле — любая часть местности, отличная от окружающих.

Сам термин «петербургское урочище» остается продуктивным и при расширении источника анализа — выхода за пределы «текста литературы». Опять же, обращаясь к исследованиям В. Н. Топорова, это — «петербургские мифы»⁶.

³ О Петербургском тексте русской литературы см.: *Топоров В. Н.* Петербургский текст русской литературы. СПб., 2003.

⁴ *Топоров В. Н.* Аптекарский остров как городское урочище (общий взгляд) // Ноосфера и художественное творчество. М., 1991. С. 200–279.

⁵ *Кацис Л.* Логос В. Н. Топорова в локусе «петербургского текста» русской литературы // Новое литературное обозрение. 2009, № 98 [Электронный ресурс] // Журнальный зал [Сайт] URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/98/ka9.html> (дата обращения 12.09.2010).

⁶ «В течение сорокалетнего петербургского “романа” автора он старался не упустить возможности прислушаться к тому, что город говорит сам о себе — неофициально, негромко, не ради каких-либо амбиций, а просто в силу того, что город и люди города считали естественным выразить в слове свои мысли и чувства, свою память и желания, свои нужды и свои оценки. Эти тексты

«Для того, чтобы была уяснена общая макроперспектива, нужно подчеркнуть, что тема “Петербургские тексты и петербургские мифы”, при первом и неизбежно поверхностном взгляде столь противоположная теме “Петербургский текст русской литературы”, при более глубоком рассмотрении оказывается связанной с последней, как связаны два полюса, два крайних предела единой “сверх-темы” — “Петербург в слове”»⁷.

Если попытаться локализовать мифологический и исторический нарратив⁸, связанный с Петербургом и его ближайшими окрестностями, то возникает крайне любопытная картина. Накапливаясь, информация будет образовывать «гнезда» — группироваться и концентрироваться около отдельных точек. Здесь будут соседствовать как «допетербургские» и так и «петербургские» слои. Видимо, это один из способов выявления (и, вместе с тем, — существования) «петербургских урочищ».

составляют особый круг. Они самодостаточны: их составители знают, что нужное им не может быть передоверено официальным текстам “высокой” культуры. И они правдивы, по крайней мере, на уровне «авторских» интенций. Срок жизни этих текстов короток, и время поглощает их — сразу же, если сказанное не услышано и не запомнено, до первого дождя, тряпки уборщицы, метлы дворника, предпраздничной побелки, покраски дома или ремонта. <...> Но скоротечность жизни подобных текстов в значительной степени уравнивается тем, что время не только стирает тексты, но и создает и репродуцирует новые, так или иначе восстанавливающие учитываемые образцы...» (*Топоров В. Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Избранное. М., 1995. С. 368).

⁷ *Топоров В. Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ. С. 369.

⁸ См. отдельные работы по теме: *Некрылова А. Ф.* Демонология Петербурга // Этнография Петербурга — Ленинграда. Тридцать лет изучения. 1974–2004. Сост. и отв. ред. Н. В. Юхнева. СПб., 2004. С. 139–150; *Синдаловский Н. А.* Легенды и мифы Санкт-Петербурга. СПб., 1994; *Синдаловский Н. А.* Призраки Северной столицы. Легенды и мифы питерского зазеркалья. СПб., 2010.

Голоса Петербурга и А. А. Блок. Мифология пространства Петербурга, тексты, в которых «город говорит сам о себе», — ко всему этому Блок был чрезвычайно чуток. Он вслушивался в этот негромкий разговор, видел в нем глубокие и сущностные смыслы. На страницах его записных книжек находим фиксацию тех же самых «петербургских текстов и петербургских мифов». Приведем примеры:

Сентябрь 1905 г. Слышал в городе сентябрьской сырой ночью на улице из открытого окна. Пели не то детские, но то женские голоса:

День и ночь работай,
(За шитьем?) сиди,
На мужчин лукавых
Только не гляди.

И подыгрывали на гармонике⁹.

9 июля 1907 г. Поле за Петербургом. Закат в перьях — оранжевый. Огороды, огороды. Идет размашисто разносчик с корзиной на голове, за ним — быстро, грудью вперед — красивая девка. На огородах девушка с черным от загара лицом длинно поет:

Ни болела бы грудь,
Ни болела душа...

К ней приходит еще девка. Темнеет, ругаются, говорят циничное. Их торопит рабочий. Девки кричат: «...Проклянем тебе. В трех царквах за живово будем богу молитца». Из-за забора кричит женский голос: «Все девки на сеновале». Визжат, хохочут. Поезд проходит, телега катит. С дальних огородов сходятся парами бабы и рабочие. На оранжевом закате — стоги сена, телеграфные столбы, деревня, серые

⁹ Блок А. А. Записные книжки 1901–1920 / Сост., подготовка текста, предисл. и примеч. В. Н. Орлова. М., 1965. С. 70.

домики. Капуста, картофель, вдали леса — на сизой узкой полосе туч¹⁰.

В приведенных фрагментах пространство Петербурга (и его ближайших окраин) оглашается звуком песен — популярных «городских» романсов «Пряха» («В низенькой светелке») и «Ах, зачем эта ночь». Второй фрагмент — зарисовка огородов на северной окраине столицы — района так называемых Комендантских огородов¹¹. Эти места оглашаются лирической песней и «смертным» проклятием (вспомним внимание поэта к тайному языку заговоров). Народный голос сплетается с широко раскинувшимся пространством.

Вот еще два примера прочувственного А. А. Блоком «петербургского мифа». Они как бы перекликаются между собой — как пророчество и его осуществление. Две пасхальные ночи — накануне и после излома 1917 года:

9–10 апреля 1916 г. (Пасхальная ночь). Как подумалось обо всем, что происходит и со всеми и со мной, можно сойти с ума. Около Исаакиевского собора мы были с Любовью Александровной. Народу сравнительно с прежними годами — вдвое меньше. Иллюминации почти нет. «Торжественности» уже никакой, так же как и мрачности, черноты прежних лет тоже нет. На памятнике Фальконета — толпа мальчишек, хулиганов, держится за хвост, сидит на змее, курят под животом коня. Полное разложение. Петербургу — finis¹².

19 апреля 1919 г. Тоска. <...> К ночи вышел. Беспорядочная стрельба задолго до веселых колоколов. Мертвый город. Язычники матершат и палят, а христиане уныло

¹⁰ Блок А. А. Записные книжки. С. 95.

¹¹ Или Комендантского аэродрома. Через них проходила ветка Приморской железной дороги, связывающая Черную речку с Озерками.

¹² Блок А. А. Записные книжки. С. 294–295.

голодными голосами поют в Благовещенской церкви: «живот даровав!» 20 апреля 1919 г. «Веселее: Любочка в белом платье и наготовила всего — вкусного (пасха, кулич и пр.). <...> Холодная весна в мертвом городе. Два пьяных с бутылью спирта катят на одиночке, обнявшись.<...> Тоска. Когда же это кончится? — ПРОСНУТЬСЯ ПОРА!¹³

Это слушанье и виденье Города, когда за будничными картинками повседневности проступают символы его другой жизни, — мифологии пространства¹⁴. Обратимся к истории одного из петербургских урочищ, связанных с творчеством А. А. Блока.

А. А. Блок и Шувалово. В записных книжках поэта есть заметка от 26 сентября 1902 года В ней читаем: «Был в Сосновке, видел Политехникум. Идет достойно Менделеев к Витте. Громаден и красив. Дальше — поле и далеко на горизонтах — холмы, деревни, церковь — синева»¹⁵. Единственно возможным «храмом на горизонте» могла быть Спасская церковь, стоящая и в наши дни над Нижним (Большим) Суздальским озером.

Церковный или Трехрогий холм — одно из «городских урочищ», которые не только аккумулирует мифологическую информацию, но и порождает новую¹⁶. Разные тексты, имеющие допетербургское и петербургское происхождение, переплетаясь, образовывали те самые «петербургские

¹³ Блок А. А. Записные книжки. С. 456–457.

¹⁴ См. строчки Б. Л. Пастернака: «Этот город, этот Петербург Блока — наиболее реальный из Петербургов, нарисованный художниками новейшего времени. Он до безразличия одинаково существует в жизни и воображении, он полон повседневной прозы, питающей поэзию драматизмом и тревогой, и на улицах его звучит то общеупотребительное, будничное просторечие, которое освежает язык поэзии» (Пастернак Б. Л. [Избранное] / Сост. и вступ. очерк А. Н. Архангельского. М., 1991. С. 238–239).

¹⁵ Блок А. А. Записные книжки. С. 42.

¹⁶ См. об этом подробнее в «Приложении».

мифы». А. А. Блок умел уловить эти странное «пение» и внести в него свой голос.

Александр Александрович любил бродить по северным окрестностям Петербурга. Его записная книжка дает основные ориентиры таких путешествий — Новая Деревня, Коломяги, Озерки, Шувалово, Парголово, Левашово¹⁷. Может быть, его притягивала ярко выраженная граница между низменностью дельты Невы и начинавшимся взгорьем Карельским перешейком. Она тут отчетливо отмечена уступом — так называемым глинтом. Поэтическое ощущение высвобождения из «петербургских болот» хорошо выражено А. А. Грибоедовым: «На высоты! на высоты! Подалее от шума; пыли, от душного однообразия наших площадей и улиц. Куда-нибудь, где воздух реже, откуда груды зданий в неясной дали слились бы в одну точку, весь бы город представил из себя центр отменно мелкой, ничтожной деятельности, кипящий муравейник. Но куда же вознестись так высоко, так свободно из Петербурга? — в Парголово. <...> Подымаемся на пригорок и на другой (кажется на шестой версте); лошадям тяжело, но душе легче, просторнее. <...> Возвратились опять в Парголово; оттуда в город. Прежнюю дорожку, прежние уныние. К тому же суровость климата! При спуске с одного пригорка мы разом погрузились в погребной, влажный воздух; сырость проникала нас до костей. И чем ближе к Петербургу, тем хуже: по сторонам предательская трава; если своротить туда, тинистые хляби вместо суши»¹⁸. Противопоставление Города и загородной местности (Шувалова) угадывается и в коротких заметках из записных книжек А. А. Блока: «Вечером мы с Любовью Александровной ездили в Шува-

¹⁷ О пребывании в Парголово — Шувалово в записных книжках (Блок А. А. Записные книжки) находится заметки за: 1911 (9 апреля) 1914 (4 июня, 17 августа), 1915 (10 марта, 14 мая, 17–19, 22, 25, 28 июня, 20 декабря), 1916 (5 мая, 10, 12, 26, 29 июня, 3, 5, 10, 17, 22 июля), 1918 (20 июня, 21 июля).

¹⁸ Грибоедов А. А. Сочинения. С. 388, 390.

ловский парк. Тихо, глубоко, спокойно, прекрасно. Мы это заслужили тоской и томлением нескольких предыдущих дней» (4 июня 1914 г.)¹⁹. «Шуваловский парк. Наши улицы. Небо огромное» (17 августа 1914 г.)²⁰. «Майская петербургская стриндберговщина: особое кишение улиц (самых омерзительных — Невского, Караванной). Обжег руки в Шувалове (загорелась коробка спичек). Отсутствие прислуги, не продают спичек, отсутствие еды в городе» (5 мая 1916 г.)²¹. «Прогресс? Роль личности в истории? Исследование Шуваловского парка (кроме запущенной части). Сегодня он молчал, потому что воскресная толпа гуляла» (12 июня 1916 г.)²². «Днем я был в Министерстве торговли у В. А. Зоргенфрея, потом купался в Шувалове» (5 июля 1916 г.)²³. В этих заметках явственно проступают важные для поэта противопоставления Петербурга и предместья, плотности людского потока и уединения, повседневных обязанностей и созерцания. Безумство города может настичь и здесь — «загорелась коробка спичек», «воскресная толпа гуляла». Несмотря на это, тут уже слышны истинные голоса жизни.

Шувалово — это уже *не* Петербург. Перед взором человека возникала *другая* местность, и почувствовать эту метаморфозу можно и в наше время. Особым пространством северная окраина видалась и петербуржцам конца XIX — начала XX в. Например: «Парголово, 1-е и 2-е, Шувалово и Левашово — ряд деревень на гористой местности, к северу от Лесного и в 15 верстах от столицы. С проведением Выборгской железной дороги, пролегающей мимо Парголово, местность эта стала особенно сильно привлекать дачников, как живописностью своих холмов, покрытых сосновым лесом, красотой прозрачных обшир-

¹⁹ Блок А. А. Записные книжки. С. 231.

²⁰ Там же. С. 237.

²¹ Там же. С. 298.

²² Там же. С. 305–306.

²³ Там же. С. 313.

ных озер, так и здоровьем своего воздуха. Равномерно деревеньки эти стали усиленно застраиваться дачами, которые, ввиду значительного на них спроса, очень нынче не дешевы, особенно в 1-м Парголове. Во 2-м Парголове замечателен обширный господский парк (Шувалово), среди которого находится роскошная дача владельца, церковь и мыза. Тут же возвышается гора, называемая «Парнасом», с вершины которой хорошо виден Петербург и взморье с берегами Финского залива»²⁴. Возможно, старый усадебный Шуваловский парк напоминал А. А. Блоку Шахматово.

Блоковские камни. В современных описаниях Шуваловского кладбища на Церковном холме часто упоминают стихотворение А. А. Блока «Над озером»²⁵:

С вечерним озером я разговор веду
Высоким ладом песни. В тонкой чаще
Высоких сосен, с выступов песчаных,
Из-за могил и склепов, где огни
Лампад и сумрак дымно-сизы —
Влюбленные ему я песни шлю.

Оно меня не видит — и не надо.
Как женщина усталая, оно
Раскинулось внизу и смотрит в небо,
Туманится, и даль поит туманом,
И отняло у неба весь закат.

И далее. Особенности топографии места отражены очень верно. В стихотворении описывается крутой склон Церковной горы, который резко обрывается в сторону озера — как раз к месту того самого «гиблого» омута, образовавшегося от падения церковного колокола.

²⁴ Михневич В. О. Петербург весь на ладони. СПб., 2003. [Репринт издания 1874 г.] С. 67.

²⁵ Напомню, что стихотворение сопровождается авторской пометкой — «Шувалово».

Связь места, поэта и произведения не могла пройти незамеченной для «петербургских мифов» — того, «что город говорит сам о себе» (В. Н. Топоров). Она проявляется в текстах путеводителей и описаний Петербурга. Например:

Шуваловское кладбище — кладбище в Санкт-Петербурге на берегу Суздальского озера на Церковной горе, около станции метро «Проспект Просвещения». Существует легенда, что прогуливаясь по этому кладбищу Александр Блок сочинил стихотворение «Над озером»²⁶.

В 19 веке в Шувалово, дачном поселке недалеко от Петербурга, любили бывать многие писатели, поэты и художники. <...> Строки, данные в качестве эпиграфа к этой статье, предположительно, были написаны Блоком во время его прогулки по Шуваловскому кладбищу²⁷.

Имя А. А. Блока оказалось накрепко связанным с Церковным холмом. Особенности мифологического сознания, растворенного в повседневности, требуют привязки информации не просто к местности, но к определенной точке ландшафта. Такой эффект демонстрируют шуваловские «слухи и толки»: «Неподалеку находится необработанный надгробный камень с утраченной надписью. По существующей легенде, остановившийся в глубокой задумчивости поэт А. А. Блок набросал начало стихотворения “Над озером”»²⁸. Камень нетрудно найти, только при ближайшем осмотре оказывается, что это отнюдь не надгробие. Судя по его форме, камень когда-то оформлял ныне пересохший источник, который бил из склона Церковного холма. Дума-

²⁶ Загадочные интересные и необычные места Санкт-Петербурга [Электронный ресурс] // Питері.ру [Сайт: блог о Санкт-Петербурге]. URL: <http://piter3.ru/photo/places/2.html> (дата обращения 11.12.2010).

²⁷ История Шуваловского кладбища [Электронный ресурс] // Шуваловское кладбище [Сайт] <http://www.shuvalovskoe.ru/histori> (дата обращения 10.11.2010).

²⁸ Зуев Г. И. Шуваловская Швейцария. Из истории предместий Санкт-Петербурга. М., 2005. С. 90–91.

ется, исключительность камня выделила его из ряда кладбищенских объектов, приписав ему особые свойства.

«Писательские» камни образуют небольшую группу «особых» камней²⁹. В качестве аналогии можно привести Пушкинский камень или Пушкин-камень у с. Вышегород (Дедовический р-на Псковской обл.). «...Еще местные жители говорят, что именно в Вышегороде Пушкин написал «у Лукоморья», говорят, что на одном из берегов озера Локно есть Пушкин-камень, правда я сама его не видела... до него нужно на лодке плыть... но очень многие видели и, говорят, что он похож на диван... и рядом с ним стоит большой дуб... ну не знаю верить или нет... но хочется верить»³⁰. Блоковский камень в Петербурге — не единственный. Его «собрать» существует в окрестностях Шахматово. О его возникновении можно прочитать в очерке В. А. Солюхина «Большое Шахматово»:

Первой мыслью было найти тот камень около Рунова, на котором Блок начал свою поэму «Возмездие». Это было бы просто великолепно. Стали расспрашивать местных жителей.

— Под Руновом? — размышлял спрошенный осинковский житель. — Под Руновом не знаю, а вот «Святой камень» есть. Но только не под Руновом, а около Праслова леса в овраге.

— Почему святой, что значит святой?

— Может, с неба упал. Или молились около него в старину, еще до церквей. Говорят, что растет...

— Кто растет?

²⁹ Об «особых» камнях см. подробнее: *Виноградов В. В., Громов Д. В.* Представления о камнях-валунах в традиционной культуре русских // *Этнографическое обозрение*, 2006, № 6. С. 125–143. О «писательских» камнях: *Вахрушев В. А.* Валун-камень // *Природа*. 2006. № 9. С. 93–94.

³⁰ Вышегород [Электронный ресурс] // Чудеса России [сайт]. URL: <http://www.ruschudo.ru/miracles/421/descr/> (дата обращения 01.05.2009).

– Камень. Век от веку больше делается. Проверить, конечно, нельзя, потому как один век живем... Но камень большой, огромный. <...>

К вечеру того же дня камень (в нем оказалось действительно двенадцать тонн), покачиваясь на перенапряженной стреле автокрана, стронулся со своего многовекового места и поплыл вверх. Потом он совершил небольшое путешествие по полевой дороге и был бережно опущен на траву, на мелкие летние цветочки, на склоне покато́й, похожей на амфитеатр поляны. Молились около него язычники или нет, предназначалось ему с этого дня служить подножием для поэтов и для всех, кто захотел бы сказать о Блоке, прочитать стихи о Блоке или прочитать самого Блока. “Святой камень” становился блоковским, Шахматовским камнем, камнем памяти и поэзии³¹.

«Образование» блоковских камней еще больше проявляет скрытую параллель между Шахматово и Шувалово, которая была существенна для А. А. Блока³². На севере Петербурга молва сообщает о еще одном «блоковском объекте» — скамье в парке. «Очень любил Блок гулять в Шуваловском парке, напомиавшем ему тишину любимого им Шахматова. Здесь до сих пор сохранилась старинная скамья-диван, на которой, как говорят, поэт любил отдыхать во время своих многочисленных прогулок. В своих записках Блок называл ее “римской скамьей”, а старожилы до сих пор зовут “скамьей Блока”»³³.

³¹ Солоухин В. А. Время собирать камни: Очерки. М., 1980. С. 146–147.

³² Так же, как в районе Шувалово–Парголово существовали свои «бездонницы», такое же озерко было и у Шахматова. См. заметку в записной книжке от 23 июня 1908 г.: «В озере под деревней Сергиевской нет дна. Иногда всплывают доски с иностранными надписями — обломки кораблей. Это — отдушина океана» (Блок А. А. Записные книжки. С. 108).

³³ Глезеров С. Е. Указ соч. С. 358. Автору в 1980-е гг. приходилось слышать версию о другой «принадлежности» каменной скамьи — «лермонтовская скамья».

Итак, «блоковский камень» появляется в одном из мест, которое можно отнести к «петербургским урочищам». Церковный, или Трехрогий, холм не только притягивает мифологическую информацию, но и порождает новую. Разные тексты, имеющие допетербургское и петербургское происхождение, переплетаясь, образовывали те самые «петербургские мифы». «Ни одно культурологическое исследование не может претендовать на целостный взгляд, если оно не учитывает подобные тексты и зарождающиеся в них элементы и их схемы, которые в одних условиях формируют новые мифы, а в других оказываются невостребованными и остающимися на уровне фантомов. Невнимание и тем более пренебрежение к таким текстам — ничем не оправданное расточительство и сужение объема самого понятия культуры, особенно опасное в условиях экспансии «официальных» форм культуры»³⁴.

А. А. Блок, обладая особым слухом, был необычайно восприимчив к тому, как «поет золото» — «и сразу не разберешь, что поет, о чем поет, только слышно». Он мог каким-то особым чувством распознать *нужное* место. Недаром его так притягивала Церковная гора — «холмы, деревни, церковь — синева». И позже его завораживали «черная глубь озера в сугробах и шум сосен» (20 декабря 1915 г.)³⁵. Находясь под чарами старого петербургского урочища, поэт добавил к нему свой миф — Незнакомку:

Над озером скрипят уключины
И раздается женский визг.
А в небе, ко всему приученный,
Бессмысленно кривится диск.

И каждый вечер, в час назначенный
(Иль это только снится мне?),
Девичий стан, шелками схваченный,
В туманном движется окне.

³⁴ *Топоров В. Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ. С. 369.

³⁵ *Блок А. А.* Записные книжки. С. 281.

И веют древними поверьями
Ее упругие шелка,
И шляпа с траурными перьями,
И в кольцах узкая рука.

Глухие тайны мне поручены,
Мне чье-то солнце вручено
.....

Своеобразную черту под общением А. А. Блока с Большим Суздальским озером и его заветным миром подводит запись от 20 июня 1918 г.: «Гулял весь день и вечер. Шувалово, — озеро без парохода, пустота»³⁶.

Приложение **Церковная гора (Трехрогий холм)** **как городское урочище**

Земли эти некогда входили в Парголовскую мызу³⁷, отмеченную на картах в XVI–XVII вв. Через нее проходил старый тракт на север к Выборгу. В начале XVIII в. император Петр I подарил мызу своей дочери Елизавете Петровне. В 1746 г. у этих земель появляется новый владелец — граф П. И. Шувалов. Он переселил сюда крестьян из Суздальской и Вологодской губерний. Суздальская слобода (Первое Парголово) дала имя озерам. Немного севернее — место проживания ижоры³⁸, о чем красноречиво говорит такое название, как Чухонское (Финское) озеро. При этом «по отзывам обозревателей столичных газет [втор. пол. XIX в. — В. В.], парголовские крестьяне искренне считали себя людьми особого рода и никогда не отождествлялись

³⁶ Блок А. А. Записные книжки. С. 413.

³⁷ Первое упоминание Парголова относится к писцовым книгам, составленных в начале XVI в.

³⁸ Об этнической ситуации на Карельском перешейке см.: *Конькова О. И.* К этнической и этноконфессиональной истории Карельского перешейка // Этноконфессиональная карта Ленинградской области и сопредельных территорий. Вторые Шёгреновские чтения: Сборник статей. СПб., 2008. С. 28–38.

с другими крестьянами, тех они презрительно называли скобарями. Даже своих добрых соседей финнов, живших с русскими в одних деревнях, они иронически нарекли “чухнами”³⁹. Здесь в XVIII в. возникли немецкие колонии, жители которых тоже оказались «чухной»⁴⁰.

В районе Парголово находится озеро Бесовка (или Чертово озеро). Оно входит в круг так называемых «бездонниц» — озер, у которых «нет дна». Это один из распространенных на территории Восточной Европы сакральных объектов ландшафта, которые маркировали переходные локусы между разными мирами. В связи с озером Бесовка фиксируется типичный для таких объектов фольклорный мотив о провалившейся церкви⁴¹. В материалах краеведа П. М. Корявцева читаем: «... по местной легенде, финские колонисты в XVII веке поставили на этом месте свою первую кирху, которая в наказание им за притеснение православных провалилась под землю, а на ее месте появилось озеро»⁴². Видимо, это одно из поздних объяснений архаичного мотива в топонимике.

Первая церковь была поставлена на трехрогом холме в 1758 г., она сгорела 31 мая 1791 года во время сильной грозы. Видимо, из-за этого следующие храмы были построены не непосредственно на этом же месте, а рядом. Расположение старого храма было особо обозначено — во второй половине XIX в. тут была выстроена кирпичная часовня. Ее отличительный признак — небольшие окна в виде четырехконечных крестов. Образ погоста на трехрогом холме

³⁹ Зуев Г. И. Указ. соч. С. 60

⁴⁰ Глезеров С. Е. Петербург на север от Невы. М., 2004. С. 410

⁴¹ Об этом мотиве см. подробнее: Панченко А. А. «Провалившаяся церковь»: археология и фольклор // Новгород и Новгородская земля. История и археология. Вып. 9. Материалы научной конференции, 24–26 января 1995 г. Новгород, 1995. С. 263–272.

⁴² Корявцев П. М. Ландшафтная археология Шуваловской округи [Электронный ресурс] // Теория антисистем. Источники и документы [Сайт] URL: <http://antisys.narod.ru/LASO.html> (дата обращения 30.05.2009).

описан А. С. Грибоедовым в очерке «Загородная поездка» (1826):

Другого рода мысли и чувства возбуждает, несколько верст далее, влево от большой дороги, простота деревенского храма. Одинок, и построен на разложистом мысе, которого подножие омывает тихое озеро; справа ряд хижин, но в них не поселяне [Видимо, дома церковного причта — *В. В.*]. <...> Все выше и выше, места картинные: мирные рощи, дубы, липы, красивые сосны, то по несколько вместе стоят среди спеющей нивы, то над прудом, то опоясывают собою ряд холмов; под их густою сению дорога завивается до самой вершины⁴³.

Существующие сейчас храмы — Спасо-Парголовская (1880) и Александро-Невская (1886) церкви⁴⁴. С северной окраиной Петербурга связана деятельность блаженного инока Владимира (1873–1927)⁴⁵. Каждый год в Спасской церкви по нему служатся панихиды 26 января / 8 февраля. С Парголовом и Шуваловом связана жизнь и других «божьих» людей.

Своеобразной «достопримечательностью» тех лет [1950-х гг. — *В. В.*] являлась местная «юродивая» Аннушка. «Очень набожная, она всегда была при церкви, — рассказывает свои детские впечатления Елена Сырковская. — Небольшого роста, кругленькое личико, торба за плечами. Аннушка ходила по Парголову и собирала в торбу веточки и палочки. Приходила в гости, просила кофточки и чулочки. Парголовцы ее очень любили. Моя бабушка, глубоко верующая, звала ее

⁴³ *Грибоедов А. А.* Сочинения. М., 1953. С. 388–389.

⁴⁴ *Антонов В. В., Кобак А. В.* Святыни Санкт-Петербурга. Историко-церковная энциклопедия в трех томах. Т. 3. СПб., 1996. С. 190–191.

⁴⁵ О блаженном иноке Владимире см.: Блаженные Санкт-Петербурга. От святой блаженной Ксении Петербургской до Любушки Сусанинской. 2-е изд. СПб., 2002. С. 254–281; О блаженном иноке Владимире. Подвиг и отшельничество [Электронный ресурс] // Исихазм [Сайт] URL: <http://www.hesyasm.ru/canvas/Vladimir.htm> (дата обращения 12.11.2010).

на “вы” и всегда садилась с ней пить чай». Аннушку считали местной спасительницей и заступницей: говорили, что она в самом начале войны обошла с иконой 1-е Парголово, и потом всю войну ни одна бомба и ни один снаряд сюда не попали. (Правда, один только раз бомба упала в поле за 1-м Парголовом и ранила корову — случилось это в начале сентября 1941 года.) Во время блокады у Аннушки умерли двое ее детей, а муж погиб на фронте...⁴⁶.

В советское время храм не закрывался, тем самым он являлся важной точкой на карте православного Ленинграда. Это делало небольшое пригородное кладбище местом притяжения и общения православных людей.

Например, «впервые о преподобномученике Трифоне я услышала на могиле диакона Виктора Ивановича Тихомирова, похороненного на Шуваловском кладбище Санкт-Петербурга. Прихожане Спасо-Парголовской церкви стали ухаживать за малопосягаемыми или брошенными могилами, преимущественно духовных лиц, погребенных близ церкви, чтобы их не сравняли с землей или не подхоронили на это место кого-либо. <...> Однажды, придя туда втроем помолиться об упокоении диакона Виктора и других священнослужителей, мыпознакомились с родным сыном почившего — Виктором Викторовичем Тихомировым. От него мы впервые услышали о преподобномученике Трифоне, мощи которого почивают в часовне близ церкви Успения Пресвятой Богородицы в селе Городец Лужского района...»⁴⁷.

⁴⁶ *Глезеров С. Е.* Воспоминания о парголовской идиллии [Электронный ресурс] // Санкт-Петербургские ведомости [сайт]. Выпуск № 230 от 8 декабря 2006 г. URL: http://www.spbvedomosti.ru/print.htm?id=10239918@SV_Articles (дата обращения 12.11.2010).

⁴⁷ *Ивандикова О. А.* Преподобномученик Трифон Городецкий, Лужский Чудотворец. Память 1/14 февраля и в неделю 3-ю по Пятидесятнице (Собор С.-Петербургских и Ладужских святых) [Электронный ресурс] // Официальный сайт Санкт-Петербургской епархии Русской Православной Церкви (Московский Патриархат) URL: <http://www.mitropolia-spb.ru/>

С Церковным холмом связан целый пласт текстов мифологического содержания. В озере под холмом есть глубокий омут. Говорят, что во время пожара 1791 г. большой колокол сорвался и упал в воду, образовав на месте падения мощный водоворот. Место это до сих пор считается гиблым — тут часто тонут люди⁴⁸. За этой информацией без труда угадывается фольклорный мотив «провалившейся церкви / утопленного колокола», также известного на большой территории Восточной Европы⁴⁹. Это важный маркер «особых» локусов пространства, он имеет очень глубокие корни в мифологической картине мира народов Северо-Запада России⁵⁰. Характерно и то, что данный мотив сочетается с другими сакральными объектами в окрестностях Первого Суздальского озера — «старыми» могилами, оставшимися после давней большой войны. В нашем случае — «шведской»⁵¹. Часто они «привязаны» к средневековым могильникам.

Кроме старого — «допетербургского» — пласта информации, связанного с Церковным холмом, бытуют какие-то странные «городские слухи и толки». Часть из них оказалась зафиксированной в краеведческой литературе; главная их тема — кладбище страшное и опасное место.

eparhialnie-smi/eparhialnie_vedomosti/28-29/txt/gorodecky.php (дата обращения 12.11.2010).

⁴⁸ Глезеров С. Е. Указ соч. С. 306; Зуев Г. И. Указ соч. С. 81. Автор хорошо помнит предостережения об этом месте в 1980-х гг. У жителей поселка Шувалово существовало стойкое убеждение, что купаться у кладбища — «неправильно» и опасно. Об утопленниках и коварном норве озера см.: Зуев Г. И. Указ соч. С. 289, 355.

⁴⁹ Смирнов В. Потонувшие колокола // Труды Костромского научного общества по изучению родного края. Кострома, 1923. Вып. XXIX. С. 1–4.

⁵⁰ См., например, специальное разыскание о «святых» озерах: Муллонен И. И. Топонимия Присвирья: Проблемы этноязыкового контактирования. Петрозаводск, 2002. С. 145–155.

⁵¹ Глезеров С. Е. Указ соч. С. 304; Зуев Г. И. Указ соч. С. 35.

Например: «Во время дачного Озерковского сезона немало происходило всякого рода происшествий, нередко попадавших на страницы газет. В 1900 году панический ужас на местных дачников наводил некий “психически расстроенный субъект”, прятаясь на Шуваловском кладбище между могилами. Когда мимо проходили дачницы, сумасшедший выскакивал и начинал диким голосом хохотать. От мужчин “ненормальный субъект” тщательно прятался»⁵².

С этим кладбищем у местных жителей связывалось немало легенд. Одна из них имела отношение к часовне-склепу братьев Железняковых⁵³ у самого обрыва к озеру. Грехи их, как говорили, оказались настолько велики, что, несмотря на окружающую «святость» — окна в виде крестов и иконы святых, в этой часовне обосновалась нечистая сила. По ночам, с полночи до первых петухов, собирались будто бы сюда черти со всей округи, играли в карты, пели заунывные песни, играли на своих, только чертям известных, инструментах, чем внушали страшный ужас местным жителям⁵⁴.

Крайне «туманное» описание склепа однозначно относит события к часовне над местом, где стоял деревянный шуваловский храм («окна в виде крестов и иконы святых»). Но, тем не менее, перед нами эффект «притягивания» «петербургским урочищем» текстов. Или их генерирование?

Новую волну информации принес интернет. Это могут быть исследования древностей округи Большого Суздальского озера⁵⁵. Продолжается «игра» с «тайным и непо-

⁵² Глезеров С. Е. Указ соч. С. 317–318. Или другая «жуткая» история о погребенной на шуваловском кладбище девушке (Глезеров С. Е. Указ соч. С. 308).

⁵³ Видимо, «народная молва» так восприняла захоронения статс-секретаря Государственного Совета В. А. Железникова (1841–1889) с супругой.

⁵⁴ Глезеров С. Е. Указ соч. С. 308.

⁵⁵ Корявцев П. М. Указ. соч.

знанным». Например, подпись к фотографии — «Ступени в загробный мир. Шуваловское кладбище, открытое в 18 веке, уже прилично обветшало. Вот такие интересные места можно там найти»⁵⁶. О самом кладбище информация стандартная, кочующая с одного сайта на другой. Общее представление о ней могут составить следующие фрагменты:

Возле церкви в середине XVIII веке возникло кладбище, на котором поначалу хоронили шуваловских крестьян. Во второй половине XIX века кладбище стало городским <...> Шуваловское кладбище — одно из самых маленьких (занимает территорию всего около 5 га). Большинство захоронений принадлежат ко второй половине XX века. С 1975 года Шуваловское кладбище отнесено к числу полузакрытых, так как мест для новых захоронений практически не осталось⁵⁷.

Небольшое Шуваловское кладбище (оно занимает территорию всего в 6 гектаров) — одно из самых красивых в Санкт-Петербурге. Оно располагается на берегу большого живописного Суздальского озера на высоком холме, прозванном в народе Церковной горою. Простые кладбищенские дорожки, теряющиеся среди вековых сосен, приглашают забредшего сюда путника побродить среди скромных крестов и надгробий. Особое очарование этому месту придают два красивейших храма (один — массивный и грузный, другой, напротив, — маленький и легкий) и кирпичная часовня в русском стиле. <...> В русской литературе и истории Шуваловское кладбище особого следа не оставило. Объясняется это тем, что на этом старинном кладбище в течение довольно долгого времени хоронили крестьян близлежащих деревень,

⁵⁶ Загадочные интересные и необычные места Санкт-Петербурга.

⁵⁷ Церковь Спаса Нерукотворного Образа (Спасо-Парголово) на Шуваловском кладбище [Электронный ресурс] // Монастыри и храмы северо-запада [Сайт] URL: http://palmernw.ru/spas_shuval/spas_shuvalov.html (дата обращения 10.11.2010).

поэтому здесь нет особо примечательных памятников и надгробий⁵⁸.

Как отмечается в различных печатных источниках, Шуваловское кладбище было облюбовано петербуржцами как «обширное поприще для моциона», куда в летнюю пору бежали от городской духоты. Здесь любили отдыхать многие творческие личности XIX в. — художник И. И. Шишкин, писатель Н. С. Лесков, поэты А. Н. Майков и Д. Д. Минаев, этнограф С. В. Максимов, юрист и музыкальный деятель Д. В. Стасов, генерал М. Д. Черняев и мн. др.⁵⁹

Из приведенных фрагментов можно сделать вывод, что Шуваловское кладбище — красивый уголок на севере Петербурга для уединенных прогулок, и оно «в русской литературе и истории особого следа не оставило». Последнее утверждение верно только в том смысле, что в Шувалове не захоронены известные литераторы, но в русской культуре кладбище на Церковном холме все же оставило свой «особый след». Им оказалось стихотворение «Над озером», вписанное в местный сакральный ландшафт городского урочища.

⁵⁸ Шуваловское кладбище [Электронный ресурс] // spbin.ru. Информационный портал Санкт-Петербурга [Сайт] URL: <http://www.spbin.ru/encyclopedia/cemetries/shuvalovskoye.htm> (дата обращения 10.11.2010).

⁵⁹ История Шуваловского кладбища.

П. П. Громов

Творчество Александра Блока в исторической перспективе

Творчество Блока, как и творчество всякого большого художника, меняется в восприятии современников, в осознании и переживании его поэзии людьми, представляющими разные поколения, сменяющие друг друга в ходе времени, в движении истории. В 1920-е годы, когда события революционных лет были еще только вчерашним днем, а во многом все еще и актуальной современностью, отношение к Блоку было иным, чем в предвоенные годы, когда уже начала выстраиваться историческая перспектива и образ крупного поэта не потускнел, но, напротив, выступал яснее, несомненное, определеннее, как ступень в развитии великой классической русской поэзии. Несмотря на огромный, как бы все переворачивающий рубеж революции, в 1920-е годы и в первой половине 1930-х годов Блок во многом воспринимался как современник, с которым кто-то мог продолжать спорить, иной даже (как, скажем, Андрей Белый) — сводить старые счета. Новый читатель, после нового большого перелома истории, после грандиозного рубежа Второй мировой войны, тех давних событий эпохи революции, ставших исторической отдаленностью, уже не мог ощущать Блока как часть своей собственной биографии. Блок оставался современником, но уже в несколько ином значении: так, как вечно молодым и актуально-жизненным кажется большой классический писатель, сумевший ответить и на его, сегодняшнего читателя, духовные запросы. Еще более определенной стала историческая перспектива. Духовную значимость поэзии Блока она не умаляла, а как бы еще возвысила, но, вместе с тем, она ее несколько иначе осветила.

Для научного осмысления творчества Блока историческая перспектива, соответственно, имеет немаловажное значение. В свете этой перспективы совсем иначе должен ставиться вопрос о том, является ли поэма «Двенадцать» неожиданностью в творчестве поэта или, напротив, она подготовлена всем предшествующим развитием Блока и закономерно завершает его эволюцию. В зависимости от того, как решается этот вопрос, совсем разный угол зрения возникает на все творчество поэта. Если все творчество Блока готовило появление «Двенадцати», значит, оно соотносится с движущейся историей в самом широком смысле этих слов. Закономерно следует отсюда и то, что живой интерес к блоковской поэзии читателей новых поколений объясняется близостью внутренних проблем этой поэзии с проблемами самой жизни современного человека. Если же творчество Блока революционных лет представляет собой нечто случайное, незакономерное в его эволюции, — случайным веянием преходящей моды окажется, очевидно, и наш сегодняшний к нему интерес.

Другой стороной той же проблемы предстает в таком случае и вопрос о научной традиции. На кого и на что могут и должны опираться новейшие исследователи творчества Блока? Какие научные изыскания им следует продолжать, с чем приходится бороться, что следует отвергнуть? Эти же вопросы обращали к самому творчеству Блока критики и исследователи 1920–1930-х годов. Важнейшим представлялся тогда вопрос о социальной позиции художника и неразрывно с ним связанный вопрос о социальной сущности его творчества. В тот период первостепенная важность подобного отношения к искусству представлялась несомненной, да иначе и не могло быть. Победившая революция нуждалась в осмыслении, в осознании ее закономерностей в разных сферах жизни конкретными, живыми людьми эпохи. Осознать все происшедшее было необходимо людям для определения способов существования и поведения в мире как бы перевернувшимся, в кругу совершенно иначе установившихся отношений. Для этого же следовало понять, кто,

с кем и почему. Вследствие предельного обострения исторических противоречий ответы должны были быть как можно более ясными, четкими, прямыми. Понятно, что при этом очень часто они получались, на наш сегодняшний взгляд, несколько прямолинейными.

Но есть разный тип прямолинейности. Сегодня мы уже не всегда осознаем, что прямая и четкая постановка вопроса — «кто с кем» — была, скажем, в 1920-е годы неизбежной, и столь же неизбежно влекла за собой известную прямолинейность. Но ведь именно в отношении этой предвоенной эпохи сейчас уже должно быть ясно, что прямолинейность прямолинейности рознь. И тут следует отметить несколько парадоксальный факт. Обвинения Блока в чуждости или даже враждебности революционной эпохе с особой остротой и упрощенностью формулировались в конце 1920-х и первой половине 1930-х годов. В этом есть своя логика. В 1920-е годы слишком близки еще были сами события, чтобы позиция того или иного деятеля могла представляться не той, какова она реально была. Авторы книг о драмах и поэмах Блока Н. Д. Волков и П. Н. Медведев спокойно, как о чем-то несомненном, самоочевидном писали о специфическом отображении событий революционной эпохи в произведениях поэта. На переломе от 1920-х к 1930-м годам и в первой половине 1930-х появляются поиски враждебных умыслов в творчестве Блока. Так, в предисловии к пьесам Блока В. А. Десницкий конструирует образ поэта, выражающего своим творчеством реакционную тенденцию деградировавшего дворянства в условиях капитализма, — отстоять свое положение в ряду правящих сословий. Художественное влечение Блока к архаическим целостным социальным структурам и связанным с ними культурным образованиям (к итальянской культуре эпохи перехода от Рима к Средневековью, раннему Ренессансу, романо-германской готике), сохраняющимся в каких-то формах в современности, при естественной для художника недостаточной четкости общественно-политических определений используется В. А. Десницким для предъявления неправомερных обвинений:

«К Германии развернутого и преуспевающего в ту пору капитализма Блока влечет, несомненно, то, что в ней сохранилась вся эстетизируемая им феодально-дворянская прусская “готика” — организующее значение феодальной юнкерской аристократии (в провинциальной жизни, в армии, государственном аппарате) и почтительное отношение к ней и ее культуре немецкого буржуа». По Десницкому, в этом проявляются «...сдвиги в психике когда-то руководящей общественной группы, которая, в предчувствии своей социальной гибели, осмысляет “великое” прошлое, в нем ищет права на бытие в новой слагающейся общественности»¹.

Примечательно то, что Десницкий, прибегая к столь упрощенно-социологическим толкованиям, обвиняет Блока как бы от имени народной революции в агрессивном отстаивании старых социальных норм, старых общественных отношений. Поскольку весь ряд обвинений строится на материале писем Блока в связи с путешествием 1909 года в Италию, из этих же писем извлекается и целый ряд высказываний Блока о классической русской литературе, противопоставляемой поэтом культурному упадку, духовному обнищанию, опустошенности современной буржуазной Европы, то Десницкий обращает столь же жесткие обвинения к самой этой большой русской культуре: если для Блока классическая русская культура — духовная опора во всестороннем ущербе буржуазной современности — «Я давно уже читаю “Войну и мир” и перечитал почти всю прозу Пушкина. Это существует» (так писал Блок матери из Милана, VIII, 289) — то для Десницкого Пушкин — «трибун от имени националистической гордой государственности, еще не переживший распада», и «Война и мир» тоже явление с «фронта классово-борьбы» за господствующее положение дворянства — «бой продолжался в романе». От подобной агрессивности к XX веку не осталось уже ничего,

¹ Десницкий В. А. Социально-психологические предпосылки творчества А. Блока // Письма Александра Блока к родным: В 2 т. М.; Л., 1932. Т. II. С. 12–13, 15–16.

кроме эстетизации прошлого, «и поэзия Блока с ее эстетизацией искусства, — не что иное, как последняя попытка сохранения социальной позы обломками когда-то мощного командного класса»².

Попытку продолжить, литературно шире раскрыть эту концепцию Десницкого представляла собой обобщающая статья Д. Е. Максимова «Творческий путь А. Блока». Литературное самоопределение Блока трактовалось здесь как часть дворянской поэзии: «Через посредство своей литературы дворянство, как класс, постаралось усыпить бдительность своих социальных противников, отвлечь и от насущных вопросов общественного бытия, переключить их внимание в область “нейтральных” биологических или религиозных тем. В этом и заключалось объективное социальное значение дворянской литературы и, в частности, поэзии». «Литературно самоопределившись в традициях этой поэзии, Блок нашел для себя готовую позу, которая вполне соответствовала задачам социального самосохранения его класса»³.

Если эта «готовая поза» целиком совпадает с построениями Десницкого, и поэтому «в “стихах о Прекрасной Даме” дворянская направленность поэзии Блока сказалась исключительно ярко», то некоторыми отличиями характеризуется изображение последующей эволюции Блока. Согласно Максиму, «процесс вставания Блока в капиталистическую культуру современности совершенно совпадает с общесоциальными процессами капиталистического перерождения дворян и растущим политическим сближением дворянства с буржуазией, проявляется в очень сложных и противоречивых формах»⁴. «Сложность» и «противоречивость», по Максиму, состоит в том, что, сделав шаг в сторону буржуазии, Блок вскоре опоминается, вспоминает снова

² Там же. С. 40, 27, 26.

³ *Максимов Д.* Творческий путь А. Блока // Литературная учеба. 1935. № 6. С. 44.

⁴ Там же. С. 48.

о своем дворянском происхождении и своих дворянских взглядах и вкусах, и, опомнившись, неудержимо влечется опять к отстаиванию своих исконных позиций, или, вернее, «позы». Реальные сложности постижения мира в его сегодняшнем состоянии и своего человеческого места в нем, реальные трудности общественной и литературной борьбы исторического времени в изображении исследователя подменяются этими зигзагами от дворянства к буржуазии и обратно. Последовательность, законченность упрощенного социологизма здесь столь велика, что все этапы и основные проблемы творчества Блока, все конкретные особенности его художественных построений насквозь пронизываются им. Установленное в свое время еще В. Я. Брюсовым членение дореволюционной эволюции Блока на три этапа (кстати, творчество Брюсова толкуется Максимовым исключительно как воплощение буржуазного декаданса) представляется как метание между законченно феодально-дворянской позицией начального периода и столь же законченными буржуазно-декадентскими содержанием и стилистикой второго периода, метание, находящее себе наиболее полное выражение в содержании и стилистике третьего тома, трилогии блоковской лирики. Все проблемы и все темы творчества поэта истолковываются или как выражение враждебности деградирующего дворянина к буржуазному строю, или как выражение полного пристрастия этого строя, или как переплетение влечения к нему с отталкиванием. Если, скажем, все творчество Блока пронизано чувством катастрофичности, ощущением надвигающегося взрыва наличных отношений, то это не что иное, как страх перед возможной победой буржуа. Если у Блока в период после 1905 года появляются сомнения в осуществимости соловьевских социально-утопических схем, то это означает зараженность буржуазными формами жизни и воплощается в буржуазно-импрессионистической стилистике, в размывании или полном исчезновении феодальной образности «Стихов о Прекрасной Даме». Если у Блока к 1910-м годам, в связи с наметившимся новым революционным подъемом в стране, появляется стрем-

ление к более глубокому постижению реальности и возникают сложные размышления о реализме, символизме, то это не что иное, как укрепление убежденности в неизбежной победе буржуа. Классичность третьего тома и означает признание реальности этой победы. Но поскольку в поэте прочно сохраняется феодально-дворянская основа, то наряду с «Новой Америкой» (толкуемой как гимн капитализму) выступает мировоззренчески главное в классическом третьем томе: трагедийность величайшего создания Блока-лирика истолковывается как пессимизм безысходности.

Столь законченное, последовательное сведение всех элементов и слагаемых мировоззрения и художественного стиля писателя, как у В. А. Десницкого и Д. Е. Максимова, к психологии только лишь одного класса или классовой прослойки, вообще трудно найти в современном литературоведении. Ведь даже в таких случаях, когда отмечается воздействие тех или иных явлений действительности на писателя, как, скажем, в «Новой Америке» Блока, в истолковании исследователя все сводится к воздействию подобных явлений на психологию художника. Сама же эта психология соотносится с действительностью, где все механически расчленено на разрозненные, внутренние не взаимосвязанные явления, которые рассматриваются глазами дворянина-феодала или глазами капиталиста. Отсутствует единая, многообразная картина действительности с переплетением взаимосвязанных элементов. Взгляд художника на нее предопределен его социальным происхождением, активная познавательная деятельность писателя исключена, тем более исключена возможность социальной действенности в ином направлении, чем это диктуется его происхождением, именно происхождением, а не чем-либо другим. В лучшем случае, Блок — автор «Новой Америки» может стать певцом капитализма, забыв о своем социальном происхождении. Подобное механическое отождествление возможностей познавательного видения художника восходит к Г. В. Плеханову. В своей итоговой оценке социальной сущности творчества Толстого Плеханов утверждал, что Толстой не был «...в состоянии

заменить в своем поле зрения угнетателей угнетаемыми, — иначе сказать: перейти с точки зрения эксплуататоров на точку зрения эксплуатируемых...»⁵ Совершенно иначе истолковывает в своих работах о Толстом (содержащих в себе несомненную полемику с концепциями Плеханова) социальные источники, познавательные возможности и действительные последствия из мировоззренческого и художественного процесса постижения действительности писателем В. И. Ленин: «Противоречия во взглядах Толстого — не противоречия его только личной мысли, а отражение тех в высшей степени сложных, противоречивых условий, социальных влияний, исторических традиций, которые определяли психологию различных классов и различных слоев русского общества в пореформенную, но дореволюционную эпоху»⁶. Истолкование Лениным противоречий Толстого дается в широкой исторической перспективе. Толстой-художник и Толстой-мыслитель не связывается в своем познании жизни только лишь бытом и мировоззренческими предрассудками социальных верхов старого общества, и уж во всяком случае, творчество писателя никак не может быть сведено к вопросу о социальном происхождении писателя. В «поле зрения» писателя могут войти — и в той или иной форме обязательно входят — многообразные социальные навыки и исторические традиции, взаимоотношения различных классов и сословий, их сложные и исторически закономерные противоречия. Выводы, которые делает Толстой из познания такой широкой картины многообразных, многоцветных социальных и духовных взаимоотношений людей, далеко выходят — как и у любого сколько-нибудь значительно художника — за границы примитивных «анкетных данных» узко-биографического плана, которые предлагались социологами-упрошенцами. Эти выводы носят действенный

⁵ Плеханов Г. В. Карл Маркс и Лев Толстой // Литература и эстетика: В 2 т. М., 1958. Т. 2. С. 408.

⁶ Ленин В. И. Л. Н. Толстой // Ленин В. И. Полн. собр. соч. в 55 т. М., 1961. Т. 20. С. 22.

характер. В результате действенного познавательного процесса Толстой, как известно, социально самоопределяется совершенно иначе, чем должно было бы следовать из выкладок социолога-упрощенца.

Речь идет об основных методологических принципах исследования литературного творчества. Вопрос о том, что воспроизводит в своем творчестве художник — действительность или только лишь устремленья или интересы определенной социальной группы, — разумеется, имеет наибольшее значение для понимания реальной позиции писателя. Блок жил и творил в революционную эпоху, и, естественно, проблема его отношения к революции — существеннейшая, важнейшая проблема для восприятия, постижения и оценки его творчества. Примечательно то, как сам Блок представлял себе свою эволюцию в этом плане. Уже в советскую пору, при подготовке нового собрания сочинений, осмысляя внутреннюю логику своей духовно-жизненной и художественной эволюции, Блок писал: «Но какое освобождение и полнота жизни (насколько доступна была она): вот — я — до 1917 года, путь среди революций; *верный* путь» (дневниковая запись от 7 января 1919 г.; VII, 355). Наиболее емкой, точной и содержательной формулой единства творческой судьбы поэта в его собственном определении оказывается «путь среди революций»; ощущение внутренней связи с революционным развитием общества дает максимальную духовную удовлетворенность — «освобождение»; в высшей степени характерно также для Блока, что это же ощущение является «полнотой жизни». Рубеж 1905 года. И в самую ту пору, и в особенности — когда события миновали, они представлялись Блоку стихийным общественным взрывом, заново трагически определившим его собственную жизненную и творческую судьбу: «...лиловые миры первой революции захватили нас и вовлекли в водоворот <...> За миновавшей вьюгой открылась железная пустота дня, продолжавшего, однако, грозить новой высотой, таить в себе обещания ее. Таковы были междуреволюционные годы, утомившие и истрепавшие душу и тело» (дневни-

ковая запись от 15 августа 1917 г., VII, 300). Вторым и еще более значимым трагедийным взрывом, внутренне связанным с первым, оказываются события 1917 года: «теперь — опять налетевший шквал...» (дневниковая запись от 15 августа 1917 г.; VII, 301). Так определяет Блок свою общественную, творческую и личную судьбу — не в отношении с узкими интересами дворянства и буржуазии, но в соотношении с большой исторической перспективой, в которую вовлечено все: и общественная позиция, и творчество, и личная судьба поэта — «душа и тело».

Верное понимание того, что происходило в искусстве и мировоззрении Блока в связи с событиями революционных лет, сильно затруднялось категорическими утверждениями вроде того, что «как поэт, А. Блок в годы первой революции и годы реакции был в плену буржуазной идеологии» и что «искусство идейного показа реальной действительности ему непонятно, чуждо и враждебно»⁷. Останавливаясь на всем этом необходимо именно потому, что возникающие проблемы имеют общеметодологическое значение, и демонстрируемая здесь методология в несколько видоизмененных формах продолжает существовать по сей день. Предлагаемые при этой методологии трактовки эволюции поэта радикально отличаются от того, как представлял себе свое идейно-духовное развитие сам Блок. Общая перспектива творческого движения поэта, которую сам Блок определял словами «путь среди революций» и которую он уточнял далее, выделяя 1905 и 1917 годы как важнейшие переломные этапы своей духовной биографии, доказательно подтверждалась советским литературоведением примерно с середины 1930-х годов, т. е. реально с тех же лет, к которым относятся цитировавшиеся выше тексты, представляющие собой крайние формы упрощенного социологизма. Напротив, в наиболее серьезных обращениях со-

⁷ Десницкий В. А. Блок как литературный критик // Блок А. А. Собр. соч. в 12 т. Л., 1935. Т. 10. С. 8, 14. См. также: Десницкий В. А. На литературные темы: В 2 кн. Л., 1936. Кн. 2.

ветских литературоведов к Блоку, как, например, в статьях Е. Р. Малкиной, на основе вдумчивого, внимательного изучения разнообразного фактического материала было доказано, что слова о «пути среди революций» соответствуют действительному положению вещей. Было выяснено, что творчество поэта советского периода, когда Блок открыто принял революцию, органически связано с его предшествующим развитием и является «последним звеном» в той линии общественного и художественного движения, «которое начинает обозначаться в творчестве Блока после 1905 года»⁸. Следует заметить, что исследования Малкиной вообще сыграли очень большую роль в повороте от вульгарно-социологических схем к серьезному изучению реальных фактов и обстоятельств творческой эволюции Блока⁹. Особо следует выделить здесь внимательное обследование Малкиной эволюции Блока в годы реакции: именно этот период более всего подвергался нападкам вульгарных социологов, доказывавших смыкание Блока с наиболее оголтелыми формами реакции. Напротив, Е. Р. Малкина убедительно показала, что в годы реакции Блок особенно остро осознает связь своих духовных исканий с революционными тенденциями общественного развития. Было установлено в ряде работ, как это обобщенно сформировал несколько позднее В. Н. Орлов, что революция 1905 года «определила направление всего дальнейшего общественного и творческого пути Блока» и что последовавшие за ней годы реакции «явились временем колоссального творческого и идеологического роста»¹⁰. В итоге непредвзятого анализа реальных фактов (а именно предвзятость, схематическая заданность итогов затемняли реальную картину эволюции в вульгар-

⁸ *Малкина Е.* Путь Блока к революции // Звезда. 1937. № 8. С. 175.

⁹ См.: *Малкина Е.* Блок на путях к реализму // Литературная учеба. 1938. № 7; *Малкина Е. А.* Блок и В. Маяковский // Литературный критик. 1938. № 9–10.

¹⁰ *Орлов Вл.* Александр Блок // Блок А. Сочинения. Л., 1946. С. VIII, XI.

но-социологических освещениях творчества поэта) стал общепринятым простой, но очень важный вывод, удачно сформулированный Д. Мирским, что после 1905 года путь Блока, при всех его зигзагах, сложности и противоречивости, — это путь «справа налево»¹¹.

Именно этот ряд толкований внутренней логики творческого пути Блока в отношении с объективным движением исторического времени имеет существенное значение для исследователей нового, послевоенного времени. Так, скажем, серьезное значение для понимания эволюции Блока имеет вопрос о несомненном и очень сильном воздействии на поэта художественного и философского творчества Вл. Соловьева. Для социологов-упрощенцев увлеченность Блока Соловьевым — всего лишь попытка ухода в мистические абстракции, в то же время помогающая созданию образной системы, где реальные противоречия действительности подменяются царством гармонии, творимой воображением «феодала». Современный исследователь А. Турков в книге «Александр Блок» из серии «Жизнь замечательных людей» само творчество Соловьева истолковывает в связях с реальными коллизиями исторического времени. А. Турков пишет о Соловьеве: «В его мыслях о панмонголизме и грядущем конце света диковинно преломляется нарастание социальных кризисов, предчувствие разнообразных государственных и национальных катаклизмов, которыми оказался так богат наступающий XX век. Напряженные, доходящие почти до экстаза мечты о Вечной Женственности, призванной спасти мир на самой последней грани катастрофы, подчас уступали в мировосприятии В. Соловьева отчаянию и горькому скепсису»¹². Преодоление вульгарно-социологического упрощенчества отнюдь не состоит в том, чтобы игнорировать, изъять из исследования реальную социальную проблематику, безусловно входящую в тех или

¹¹ *Мирский Д.* О прозе А. Блока // *Блок А.* Собр. соч. в 12 т. Л., 1936. Т. 8. С. XXIII.

¹² *Турков А.* Александр Блок. М., 1969. С. 27.

иных формах в любую сколько-нибудь значительную философско-художественную систему. Не только образ Блока, но и образ Соловьева получают безмерно упрощенными, если пытаться ограничить, как это делают вчерашние вульгарные социологи, свое рассмотрение «вечными вопросами», полностью элиминировав социально-историческую проблематику. Скучными, лишенными реальной значимости получаются при этом и сами «вечные вопросы», на которых якобы сосредоточивает теперь свое внимание вчерашний вульгарный социолог.

Необыкновенно важно при этом то обстоятельство, что у Блока, как и у всякого большого художника, возникновение тех или иных художественных проблем, в том числе и нахождение тех или иных предшественников или литературных союзников, как будто бы ставящих и по-своему отвечающих на те же вопросы, которые встают перед ним, всегда неразрывно связано с жизненным исканием. Это значит, что никаких литературных влияний, в традиционном смысле этих слов, т. е. прямого следования за предшественником путем, не имеющим отношения к собственным жизненным исканиям, обнаружить в его творчестве нельзя. По сей день выходят книги и статьи, в которых доказывалось, что сближение Блока с деятелями символистской литературной школы определяет подчинение его творчества схематическим построениям идеалистического, и в особенности соловьевского толка, и что это означает полное отсутствие жизненного смысла и содержания в его произведениях. Содержание художественного произведения сводится к выполнению некой заданной символистской схемы и никакого отношения к реальностям жизни не имеет. Так решается вопрос о соотношении между творчеством Блока и символизмом вообще и с его соловьевского толка крылом, в частности, в относительно недавно вышедшей книге «Александр Блок и русский театр начала XX века»¹³.

¹³ *Родина Т. М.* Александр Блок и русский театр начала XX века. М., 1972.

Полностью обходится здесь основной для исследователей 1920-х годов вопрос о мировоззренческом кризисе Блока, связанном с революционными событиями в стране и нашедшем свое выражение в содержании ранней блоковской драматургии. Конструируется образ Блока — последовательно выдержанного схематика, целиком подчинившего свое творчество неким умозрительно созданным конструкциям, не имеющим никакого отношения к действительности. Следует сказать, что такого идеального символиста, целиком подчинившего художественное творчество неким умозрительным схемам, не имеющим никакого отношения к реальным проблемам действительности, не существует вообще. Споры между Блоком и наиболее близким к нему в раннюю пору Андреем Белым — вовсе не простая схоластика, затрагиваются в них часто вполне реальные проблемы судеб человеческой личности в XX веке. Символистичность тут состоит, прежде всего, в характере постановки вопросов и в характере ответов на них. И то, и другое носит, вне всякого сомнения, идеалистический характер. И в ту пору, и в особенности сейчас, было и остается предельно ясным то, что в наибольшей степени жизненная основа этих проблем проступает у Блока, тогда как схоластика и конструктивность несравненно более отчетливо присутствуют и в постановке вопросов, и в характере ответов у Андрея Белого или Вяч. Иванова, в свою очередь, ожесточенно споривших между собой. Именно эту разную меру жизненности очевидным образом имел ввиду Блок, когда он в период особенно обострившихся отношений с символистами соловьевского толка, в статье «Вопросы, вопросы и вопросы» (1908) писал: «...члены группы (по крайней мере, некоторые) были действительно когда-то связаны единством нежных утренних мечтаний и склонны были в утренних сумерках называть предметы совершенно различные одними и теми же именами» (V, 341–342). Блок в известной степени обостряет или даже утрирует положение, говоря о «предметах совершенно различных», хотя речь идет у него, безусловно, именно о мере жизненности в особом подтексте всех этих

споров между символистами «второго призыва», т. е. символистами 1900-х годов, или особенно символистами, в отличие от деятелей с литературным опытом более раннего периода. Та или иная степень жизненности была, конечно, у всех участников этих споров. Особенно же существенно здесь то, что же именно преобладало: исходные теоретизирующие предпосылки о тех или иных проблемах или сами жизненные вопросы. У Блока, несомненно, преобладало стремление к решению волновавших его жизненных вопросов. Основные темы и проблемы соловьевских философских и поэтических построений у Блока наметились до того, как он ознакомился и бурно увлекся поэтическим творчеством Соловьева. Это значит, что в основе всего у Блока лежало именно жизненное искание. Чувство катастрофичности, кризисности современной жизни, всеохватность, «мировой» характер рождаемой этой кризисностью тревоги возникают у Блока-поэта до увлечения Соловьевым и только окончательно оформляются в связи с этим увлечением. Вычитываемая им даже в природе и доводимая его восприятием до космических масштабов всеохватная кризисность и катастрофичность появляются у поэта бесспорно из собственных исканий. До ознакомления с Соловьевым намечается у Блока и основной для начального периода его поэзии образ «Дамы», как некоего начала «Света», обещающего выход из того вселенского ущерба, который так явственно ощутим в современном мире. Естественно, что эта жизненная, человеческая тревога присуща, скажем, и Андрею Белому, но как будто бы необыкновенно близкое Блоку восприятие современности уже в начальный период обременено у Белого стремлением к конструктивным, догматическим толкованиям и «ущерба», и «Света», знаменующего выход из «ущерба». Поэтому Блок по-своему прав, говоря о «предметах совершенно различных», подводимых под «одни и те же имена», хотя от ожесточенности противопоставления и может возникнуть неверное представление, что там, у Белого или у Вяч. Иванова, ничего, кроме конструктивных схем, и не было. С другой стороны, смазывать

различие между Блоком и его ранними соратниками было бы крайне неразумно. Ведь именно это глубокое чувство жизни и ее реальных вопросов и выводит Блока из разнообразных духовных противоречий и тупиков, и находимые им решения идейно-художественных проблем, в конечном счете, оказываются своеобразным поэтическим претворением действительно необычайно важных событий, дел и человеческих отношений бурной эпохи, в границах которой жил и творил Блок. Само собой разумеется, важнейшее значение при этом имеет формирующееся в процессе исполнения жизненного опыта мировоззрение, каким бы противоречивым, а подчас и запутанным оно ни было и какие бы разнородные и противоречивые элементы не могли бы в него входить вследствие особенного складывания конкретных обстоятельств развития поэта.

Материал разных сторон соловьевского философствования в самом начале нового века получает известное распространение в разных кругах русской гуманитарной культуры. В духовное существование Блока этот материал буквально вламывается с того момента, когда поэт знакомится с супругами Мережковскими, и у него складываются дружественные отношения с З. Н. Гиппиус, и затем вскоре возникает бурная дружба с Андреем Белым, в свою очередь, дружески связанным с семьей М. С. Соловьева, брата недавно умершего философа. И следует отметить, что в процессе ознакомления с этим новым для него материалом возникает известная «самооборона» от внезапно нахлынувшего на Блока «потока» соловьевства. Блок спорит в разговорах с Гиппиус, в письмах к ней и на страницах юношеского дневника, фиксирующих напряженные раздумья над теориями Соловьева и тесно с ними связанными теориями Мережковского. Несколько позднее эта «самооборона» выливается в попытку отделить Соловьева-поэта от Соловьева-философа, как это имеет место в письме к Е. П. Иванову от 15 июня 1904 года: «Я в этом месяце силился одолеть “Оправдание добра” Вл. Соловьева и не нашел там *ничего*, кроме некоторых остроумных формул средней глубины

и непостижимой *скуки*. Хочется все делать напротив, на зло. Есть Вл. Соловьев и его стихи — единственное в своем роде *откровение*, а есть “Собр. сочин. В. С. Соловьева” — скука и проза» (VIII, 105–106). Такая попытка разделить и противопоставить разные роды деятельности Соловьева, естественно, не выдерживает никакой критики, и в дальнейшем Блок к этому не прибегает: в статьях «Рыцарь-монах» (1910) и «Владимир Соловьев и наши дни» (1920), обобщенно представляющих отношение Блока на разных этапах его жизни к Соловьеву, деятельность последнего рассматривается именно в ее совокупности и внутреннем единстве. Однако и в самих попытках разделения поэзии Соловьева и его же философствования есть своя особая логика. Блок поэтически мыслит и в эту пору, и в последующие периоды широкими категориями — мира, проникнутого «катастрофичностью», и «человека», находящегося в центре «мировых катастроф». Как поэтическая тема, и «катастрофичность мира», и «катастрофы в человеческой душе» прорезались в поэзии Блока еще до увлечения Соловьевым. Именно наличие их у Соловьева и вовлекло Блока в круг соловьевцев. Ознакомление с расшифровкой этих проблем у соловьевцев вызывает внутренний отпор Блока; в конечном счете, Блок постигает, что по существу предлагаемых решений, выходов из противоречий коренных отличий между соловьевцами и самим философом — нет. Жизненная суть самих проблем для Блока концентрируется в стихах Соловьева, они и остаются для него «единственным в своем роде откровением»; иллюзорные рецепты спасения человечества, стоящего перед бездной, всемирной катастрофой, — отвергаются, как «скука и проза».

Две стороны основных соловьевских воззрений — общественно-историческая и антропологическая, связанная с проблемами человеческой личности, тесно между собой сплетены. Сам Соловьев определял свою философию как систему «всеединства», «синтеза» или «цельного знания». «Синтетичность», или «цельность», предлагалась и на начальных стадиях исторического процесса. В последующем

анализировался распад, или «дезинтеграция», как целостной общественной структуры, так и цельной некогда человеческой индивидуальности. В современности и в ближайшем будущем возвещалось новое состояние всеохватности, целостности и синтетичности; «синтез», «реинтеграция» возникали из разъятых, расщепленных элементов общественной структуры и человеческой индивидуальности. В плане русской традиции философия Соловьева представляет собой попытку слить воедино на мистико-религиозной основе либерально-буржуазные варианты западничества со славянофильством. Соловьев как бы подхватывает и пытается развить аналогичные опыты «синтеза», предпринимавшиеся в 1850-х годах Ап. Григорьевым и оказавшие влияние на Достоевского 1860–1870-х годах. Вл. Соловьев пытается использовать отдельные элементы гегелевской конструкции мирового исторического процесса; существенная разница состоит, однако, в том, что в подтексте гегелевского исторического философствования скрыты общественные реальности, как это было раскрыто Марксом (задолго до публикации ранних рукописей Гегеля): целостная структура социального строя Греции связана с рабством, последующие этапы мирового исторического движения связаны с иными, более развитыми формами общественного разделения труда. «Реинтеграция» человеческой личности и культуры у Гегеля исключена, поскольку мировое движение замыкается буржуазным строем, и она вообще не нужна, поскольку абсолютный дух полностью исчерпал формы материальной жизни и в них больше не нуждается.

Иначе обстоит дело у Соловьева. В разных работах Соловьев утверждает необходимость и возможность новых целостных, «синтетических», не расщепленных форм жизни как в общественном плане, так и в плане индивидуального существования человека. Соловьев обрушивается на «отвлеченные начала», на губительную раздробленность, отдаленность от жизни старых общественных и научно-опознавательных традиций, проповедует «...великий синтез, к которому идет человечество, — осуществление положи-

тельного всеединства в жизни, знании и творчестве...»¹⁴ Антропологическая сторона соловьевской конструкции состоит в том, что человек вообще по своей сущности «двуедин», «двуприроден», он совмещает в себе два начала: духовное (божественное) и природное (материально-чувственное). Идеальным состоянием человека является внутренняя согласованность, гармония, «синтез» этих двух начал. Смысл отдельной человеческой жизни в том, чтобы создать «...личность, совмещающую в себе два естества и обладающую двумя волями», идеальное индивидуальное существование состоит в «деятельном согласовании природного начала с божественным, или в свободном подчинении первого последнему»¹⁵. Подобное состояние может быть осуществлено в границах идеального общественного строя — «свободной теократии», как выражается Соловьев в ранних работах, — по-новому воплощающего древние социальные структуры, строя, где все стороны человеческого существования охвачены религиозным началом и где решающе важную роль играет духовенство, церковь. Разделение восточной и западной христианских церквей определяет ненормальность, расщепление, «дезинтеграцию» современной жизни; слияние этих противоборствующих церквей в одну, которого и следует добиваться, должно дать в итоге единую, целостную, «интегрирующую» разные стороны противоречивой современной жизни в некое единство, в социальную структуру, именуемую Соловьевым «свободной теократией». А «свободная теократия» одна только может дать осуществление идеала буржуазных революций — «истинного равенства, истинной свободы и братства»¹⁶. Именно эта утопия обнаруживает в позднем творчестве Соловьева свою неосуществимость, и это вынуждены признать его последователи

¹⁴ Соловьев Вл. Критика отвлеченных начал. М., 1880. С. VII.

¹⁵ Соловьев Вл. С. Чтения о богочеловечестве. М., 1881. С. 208–209.

¹⁶ Соловьев Вл. С. Смысл любви // Соловьев Вл. С. Собр. соч. в 10 т. 2-е изд. Пб., 1912. Т. 7. С. 14.

в предреволюционный период: «...Соловьев к концу своей жизни окончательно убедился в неосуществимости теократии»¹⁷; точно так же и Вяч. Иванов, утверждая единство своих взглядов с соловьевскими во всех других отношениях, говорит о неосуществимости «вселенской теократии» путем слияния церквей, «обособление которых продолжается <...> до свершения полноты времен»¹⁸. Именно работы Соловьева последнего периода, когда обнаруживается трагически неосуществимый характер общественного идеала Соловьева, оказывают наибольшее воздействие на круг молодых соловьевцев-символистов. Работы Соловьева этого периода насыщены чувством катастрофичности. Соловьев вещает не только о глобальном, но о всемирно-историческом и космическом кризисе, о неслыханных переменах и катастрофах, стоящих у порога нового века, о столкновениях народов и рас, о той трагической «полноте времен», о которой говорится в цитируемой выше статье Вяч. Иванова. Младший круг соловьевцев улавливает в трагических предчувствиях Соловьева сходство со своими собственными восприятиями современности. Андрей Белый писал в своих мемуарах о том, что одушевляла его «вера, что мы приближаемся к синтезу, иль — к третьей фазе культуры»¹⁹. Блок, с его несравненно большим, чем у Белого, чутьем к жизненным реальностям, отстраняя от себя мистико-конструктивные выкладки и раннего, и позднего Соловьева как «скуку и прозу», именно в поисках целостного образа человека и в стремлении постигнуть действительно глобальный характер намечающихся общественных коллизий и катастроф, но не в механически конструктивном «синтезе», находит близость к Соловьеву и своим друзьям из круга соловьевцев. Сам подобный «синтез», если понимать под

¹⁷ *Трубецкой Евг.* Крушение теократии в творениях В. С. Соловьева // Русская мысль. 1912. № 1. Отд. 2. С. 23.

¹⁸ *Иванов Вяч.* Религиозное дело Владимира Соловьева // Бозроды и межы. М., 1916. С. 107.

¹⁹ *Андрей Белый.* Начало века. М., 1933. С. 122.

этим словом реальность духовных и общественных поисков цельности, чреват новыми разломами и драматическими коллизиями.

Истолкование «синтеза» и синтетических начал в жизни, в познании, в культуре и в разносторонней деятельности человека у Соловьева, таким образом, полностью поглощается «всеединством» (которое для самого Соловьева отождествляется с Богом), и стремление к всеохватности насквозь пронизывается религиозным началом. Подобного полного отождествления познавательного начала с жизненной деятельностью нет у его последователей — молодых соловьевцев-символистов. Такого отождествления нет и в классическом немецком идеализме, представляющем собой идеалистическое обобщение познавательного опыта нового времени и представляющем собой исходный пункт и предмет прямого отталкивания для Соловьева как предельное выражение «отвлеченных начал», отдаленных от жизни. Нет его даже у Гегеля, чья система представляет собой внутри самого немецкого идеализма оригинальное, наиболее последовательное идеалистическое обобщение предшествующего философского развития. Фактически нет его у самого Соловьева, предлагающего «интегрировать» все возможные направления человеческой мысли, объединить, «синтезировать» «идеализм» и «позитивизм», Канта и Спенсера, Гегеля и Чернышевского, и поскольку Соловьев хочет своей философией ответить на все вопросы жизни — соединением очного знания с религией, естествознания и математики с мистическим чувством. Невозможность подобного соединения демонстрируется уже тем, что разные концепции как бы складываются в один мешок без всякого анализа их внутренней сущности и возможной совместимости, взаимопроникновения. Иначе можно сказать, что у Соловьева получается механическое, глухое противостояние синтетического начала аналитическому, производится попытка отказаться от аналитического начала, игнорируя его при фактическом наличии элементов его анализа. Соловьев хочет вернуться на религиозной основе к важнейшим исход-

ным пунктам европейского развития философии — к синтетичности античной философии и к целостности культуры эпохи Ренессанса. Разумеется, ни там, ни тут нет механического отождествления философско-познавательных начал с жизненным поведением людей. Нет в греческой философии противостояния элементов целостности и единства анализу. Нет и в культуре Ренессанса, стремящейся от односторонности спиритуализма Средневековья как бы вернуться к жизненной целостности античности, механического противостояния или возможностей механического сложения даже с тем же односторонним спиритуализмом Средневековья, но есть стихийно возникающее постижение сложных диалектических взаимосвязей разных культур — и разных элементов этих культур. От отчасти безумной прямолинейности Соловьева с его механическими членениями и механическими сводками «всего воедино», в сущности, реально отделены во многом даже наиболее ортодоксальные соловьевцы-символисты, вроде Андрея Белого: стремясь во что бы то ни стало овладеть всеми оттенками модных западных философских течений и, применив их к своей литературной практике, навязать их своим соседям по школе, даже Белый гораздо больше сообразуется с жизненными реальностями сложного в своих трагических противоречиях времени.

Наиболее явное отчленение аналитического начала от единого познавательного комплекса происходит, по-видимому, в возникающей заново европейской науке XVII века, тесно связанной с философией и многое определяющей в ее дальнейшем развитии. Современный историк философии В. В. Степанов в своей работе «Традиционное и новаторское в философии XVII века» пишет: «Новаторское содержание гносеологических идей великих философов рассматриваемой эпохи в наибольшей мере, естественно, было обязано их связи с наукой их времени, под которой, прежде всего, следует понимать главным образом естествознание»²⁰. Бо-

²⁰ *Степанов В. В.* Традиционное и новаторское в философии XVII века // Вопросы философии. 1979. № 8. С. 139.

лее конкретно говорится о разработке при этом новом повороте философской науки методологии, «в основе которой лежали приемы аналитического расчленения изучаемых вопросов на максимально простые элементы». Утверждается далее, что и в собственно науке, и в собственно философии особое значение приобретает метод анализа: «Путь анализа представлял собой в понимании Бэкона, Галилея, Декарта, Локка или Ньютона мысленное движение от сложных объектов к неким более простым элементам, от следствий к причинам». Дается далее сопоставление этой эпохи философствования, в особенности тяготеющей к аналитическому исследованию проблем, с предшествующими периодами, где качественные, т. е. более целостные, общие характеристики явлений преобладали над аналитическим разъяснением исследуемого объекта на количественно измеримые элементы: «Аналитическое мышление, без которого невозможна, в сущности, никакая наука, в рассматриваемую эпоху достигло и в сфере мировоззрения результатов и масштабов, не известных ни одной из предшествующих. Если мифологическую стадию мировоззрения можно охарактеризовать как социо- и антропоморфическую, суть которой составляла примитивная аналогия между миром человеческим и миром природным, перенос свойств первого на второй, то подобный аналогизм в общем преобладал и в античной натурфилософии, несмотря на идеи пифагоризма, платонизма (в “Тимее”) и атомизма, которые, в отличие от господствовавших в ней качественных представлений и понятий, приближались к количественным принципам ее интерпретации. Но именно эти принципы и становятся определяющими для множества философско-методологических учений рассматриваемой эпохи, открываемых Галилеем и Декартом»²¹. Преобладание аналитических методов исследования становится неизбежным в связи с развитием естественных наук и их воздействием на философию. Особо значима проблема соотношения синтетических и аналитических начал в позна-

²¹ Там же. С. 139.

вательном процессе в философии Канта. В своей деятельности начального периода Кант опирается на достижения естественных наук и сам занимается проблемами естествознания, поэтому совершенно закономерно огромное значение, придаваемое смыслу и соотношению синтетических и аналитических принципов в главных трудах Канта периода становления классического немецкого идеализма. Через всю «Критику чистого разума» проходит проблема соотношения синтетических и аналитических начал в познавательной деятельности человека. Как и все другие основоположения кантовской философии, они предстают в драматическом разрыве между собой. Несомненна их внутренняя связь, но она непостижима. Подводя итоги классическому немецкому идеализму, Гегель воспринимает синтез и анализ в их взаимопереходах, в становлении его времени, не обремененного никакой материальностью понятия: «Как беспокойное становление время не является стихией синтетического целого. Становясь некоторым количеством, оно переходит в негативное количественное определение, в Одно, составляющее принципа [аналитической] науки о количествах, *арифметики*, ибо связь Одних не есть особое элементарное созерцание реальности, связь эта такова, какой она бывает положена»²². Как и во многих других случаях, Гегель воспроизводит кантовскую мысль, переработав ее в духе идеалистической диалектики. Аналитические суждения у Канта априорны, т. е. не содержат в себе элементов опытного познания; в противовес этому, синтетические суждения потому и синтетичны, что в них содержится также результат познавательного опыта. Принципиально новое у Гегеля — взаимосвязь и взаимопереходы этих познавательных начал, но не их глухое противостояние, хотя взаимосвязь эта *положена*, т. е. присуща понятию, лежащему в основе реальности, но не самой реальности. Принципиально иное истолкование соотношения синтетических и аналитических начал в чело-

²² Гегель Г.-Ф. Философская пропедевтика // Гегель Г.-Ф. Работы разных лет: В 2 т. М., 1973. Т. 2. С. 174–175.

веческом познании в их соотношении с реальностью предлагает один из величайших ученых XIX века Н. И. Лобачевский. Недавно появилось чрезвычайно ценное исследование научно-познавательных, методологических установок этого великого ученого — работа Н. И. Лициса «Н. И. Лобачевский и вопросы логических оснований науки». Лицис пишет: «К основным методам математического исследования он относил синтез и анализ, употребляя эти термины в их специально математическом смысле. “Метод называется *аналитическим*, когда от следствий, или результатов, посредством просиллогизмов восходят к основаниям; *синтетическим*, когда от оснований посредством эписиллогизмов нисходят к следствиям”... с помощью анализа подвергаются математической обработке первые понятия науки, полученные синтетически»²³. Лицис показывает далее, что это чередование синтеза и анализа в общем методе Лобачевского отнюдь не случайно, но подсказывается стремлением сохранить в познавательном процессе связь с жизненными реальностями. Первоначальные понятия получены в результате жизненного, чувственного опыта. У аналитической стороны в познавательной деятельности есть опасность отрыва от этого опыта, конструирования абстрактной логической схемы. Первенствует во всем познавательном процессе синтез, он включает в себя познавательную активность, т. е. интуицию и творческое воображение исследователя, соединяющимся с чувственным опытом и экспериментом и контролируемым ими. На определенном этапе познания неизбежны ситуации, где время проверки опытом и экспериментом невозможно, тогда наступает очередь анализа, при помощи которого можно достичь блестящих результатов, если помнить, что «всякое формальное оперирование уравнениями по правилам “аналитики” может иметь реальный смысл при условии, что оно предварительно будет обосновано с точки зрения содержания»²⁴. Содержательная, а не формальная

²³ Лицис Н. И. Н. И. Лобачевский и вопросы логических оснований науки // Вопросы философии. 1978. № 12. С. 65.

особенность каждой из сторон познавательного процесса выступает в данном случае с особой четкостью или даже обостренностью, ввиду предмета теоретического исследования — методологии математика. Со столь же обостренной четкостью выступает здесь проблема взаимосвязи этих разных сторон познавательного процесса. Не следует смущаться тем, что необходимость и возможная глубина этих различных методов выступают как бы поочередно, «в за-тылок», а не в наглядном переплетении: это тоже специфика предмета. Никакой недооценки аналитического метода у Лобачевского нет. «Анализу, — писал Лобачевский, — одолжена математика блистательными ее успехами нынешнего времени»²⁵. Замечательность всей этой постановки проблемы синтеза и анализа состоит как раз в том, что с абсолютной ясностью сформулировано специфическое содержание каждой из сторон единого познавательного процесса. И именно поэтому становится предельно ясным также и то, что синтетические и аналитические способы познания могут быть присущи не только естествознанию, но и гуманитарным наукам. Поскольку здесь речь идет о познавательном процессе в чрезвычайно углубленном и широком смысле слова, то и сам предмет одного из разделов гуманитарного знания — искусство — может исследоваться (разумеется, если считать искусство одним из способов познания) с точки зрения наличия в этом специфическом способе познания синтетических и аналитических познавательных методов, или особых сторон в содержании исследуемого объекта. При этом, разумеется, существует внутреннее «сопряжение» аналитических и синтетических элементов, но один из них доминирует, в связи с тем или иным конкретным заданием в произведении, а также и в совокупности творчества того или иного деятеля искусства.

Попытка постановки вопроса о синтетических и аналитических стилях в искусстве была предпринята мной еще

²⁴ Там же.

²⁵ Там же. С. 66–67.

в 1940 году в статье, посвященной проблемам театра, — «Стиль и ансамбль в театре»²⁶. Предполагается здесь взаимодействие и общность проблем в разных родах искусства. Русский театр XX века продолжает и развивает по-своему проблематику классической русской литературы XIX века и в особенности прозы — творчества Толстого и Достоевского. Синтетическое и аналитическое начала в прозе выступают в принципах решения человеческого образа и взаимоотношений людей — в сюжете и в композиции. Вне тех или иных форм жизненной конкретности, духовно-чувственного опыта искусство, очевидно, вообще невозможно. Поэтому вопрос о соотношении синтетических и аналитических начал, о преимущественном внимании к одному из них и содержательном доминировании одного из них может ставиться только путем исследования микроэлементов образа и особенностей его существования в системе взаимоотношений лиц-персонажей. Детальное прослеживание изменчивости человека, анализ оттенков, «мелочностей» в этом процессе говорит об особом внимании к аналитической стороне в изображении человека у Толстого. Более крупные, стабильные, четко очерченные, хотя и более односторонние, индивидуальности героев в неизменно резко определенных трагедийных столкновениях в рамках Достоевского говорят об особом значении синтетических подходов к человеку у этого писателя. В самой «материи» искусства проступает различие «концепции человека» у Толстого и Достоевского, потому что столь различное толкование героя художественного произведения — это именно различие содержания, выраженного в стиле (в широком смысле слова, как говорят, скажем, о стиле Рембрандта или Бетховена), или, говоря иначе, представляет собой различную концепцию человека. Следует иметь в виду, что оба начала — аналитическое и синтетическое — взаимосвязаны как в общем развитии

²⁶ Громов П. П. Стиль и ансамбль в театре // Литературный современник. 1940. № 8–9.

искусства, так и в творческом движении отдельных художников. Толстой, представляющий в своем творчестве чуть ли не вершинную точку в развитии аналитического стиля, охотно прибегает — особенно в поздний период и особенно тогда, когда он изображает нечто для себя недолжное, отрицательное, — к синтетически построенным фигурам. Синтетическое и аналитическое начала у Толстого в самих характерах, в самих реальных людях противостоят друг другу как разные, прямо противоположные принципы жизни. Они сплетаются между собой в конфликтности, доходящей до трагического напряжения: «По Толстому, все существо и вся прелесть характера Анны в том, что она подвижно изменчива, трепетна, как сама жизнь. Противопоставление Каренина и Анны есть прежде всего противоположность мертвых догм морали и живой текучести жизни»²⁷.

При постановке вопроса об аналитическом стиле Толстого и синтетическом стиле Достоевского у меня уже в 1940 году в философско-эстетическом плане была ориентация на Канта, хотя и не оговаривающаяся особо. Само расщепление познавательного процесса на разные аспекты, как мне представляется, неизбежно диктуется стремлением к наиболее углубленному исследованию того или иного конкретного предмета, его разных сторон. Вместе с тем подобное расщепление, безусловно, единого, многостороннего познавательного процесса связано с социальным развитием общества, с возникающими в этом историческом движении противоречиями. Именно эта сторона дела с чрезвычайной отчетливостью выразилась в философских построениях Канта. Поэтому драматизм или даже трагизм художественного движения того или иного конкретного участка национальной культуры с чрезвычайной четкостью проступает при сопоставлениях с философскими проблемами Канта. Такой подход к развитию литературы предлагает осмысление ее движения как чередование внутренне взаимосвязанных этапов. При этом относительно резко, определенно выступают

²⁷ Там же. С. 183–184.

щее раздвоение в том или ином существенно важном плане художественного содержания, естественно, предполагает также некий исходный, более целостный этап в решении той проблемы, которая в процессе развития обнаруживает подобное раздвоение, достаточно четко выразившееся внутреннее противоречие, разное направление поисков и художественных воплощений, в то же время ретроспективно восходящих к некоему изначальному единству.

Связь с предшествующим развитием русской литературы в творчестве Блока проступает чрезвычайно определенным образом, притом связь именно с процессом развития литературы, но не просто с разрозненными именами. Блок — начинающий поэт существует под перекрестным воздействием разных поэтов романтической традиции, о воздействии Фета Л. Д. Блок вспоминала как о непрерывном соучастии в поэтической деятельности молодого Блока, имя Фета упоминалось у Блока через каждое слово. Уже в начальные годы Блок знакомится с поэзией Ап. Григорьева, более близких по времени поэтов-восьмидесятников Блок ценил до конца своих дней. Исходя от современников, в общей своей эволюции Блок как бы шел обратным ходом — через поэтов 40-х годов, через Лермонтова и Пушкина, имя которого неслучайно так много значит для Блока последних лет жизни. Духовным сыном Достоевского назвал Блока Д. Мирский; фигура Толстого, ее художественный и нравственно-общественный резонанс всегда существовал как необычайно значимый духовный фактор современности. Ни у кого из символистов многообразные традиции русской литературы не видны с такой — непреложной — ясностью. Поэтому имеет огромное значение вопрос об истоках, начальной точке и в плане той проблемы, о которой сейчас идет речь, поскольку Блок начинает свой творческий путь и существует далее, повседневно имея дело именно с последующими этапами развития русской литературы. В. Г. Белинский, впервые наметивший общие контуры исторического подхода к развитию русской литературы, таким исходным пунктом в развитии новой русской литературы называет творчество

Пушкина. Цикл статей Белинского о Пушкине представляет собой монографическую работу, пронизанную глубоким и сложным историзмом.

Белинский рассматривает творчество Пушкина во всей его совокупности, как начало нового этапа в развитии русской литературы, отображающего целый исторический этап и в самой русской жизни. Соответственно этому, Пушкин, по Белинскому, дает первый целостный очерк предстоящего развития русской литературы, он намечает те закономерности, которые должны развернуться в этом последующем развитии. Поэтому творчество Пушкина представляет собою гармоническое единство синтетических и аналитических начал, постоянно, на протяжении всего цикла статей Белинский основной характер творчества Пушкина определяет как артистический. Столь же постоянно, неуклонно Белинский проводит аналогии искусства Пушкина с искусством античной Греции. В историческом плане, по Белинскому, Пушкин совершает для России то же, что античная Греция создала для всего европейского искусства. Нельзя не уловить в этом построении своеобразного, нового преломления и радикального переосмысления художественно-исторических идей эстетики классического немецкого идеализма, и в особенности Гегеля. Существенное отличие, и отличие решающей важности, состоит в том, что если у Гегеля, в конечном счете, античная Греция не столько наметила, сколько исчерпала своим искусством все возможности художественного познания мира, то у Белинского все обстоит совершенно иначе. В последующем за Грецией развитии у Гегеля абсолютный дух уходит из искусства вообще, сначала в христианскую религию, а затем в философию. Такова схема мирового исторического развития вообще, по Гегелю. Поэтому-то греческое искусство представляет собой художественный идеал, которого невозможно ни заново достигнуть, ни повторить, и не только невозможно, но и не нужно. Дух в искусстве после Греции уже не нуждается. Решающей важности отличие построений Белинского состоит в том, что идеальная, артистическая норма русской культуры в творчестве Пуш-

кина только задается, впервые воплощается, но отнюдь не исчерпывается. Новый этап русской культуры только начат, но ни в какой мере не закончен совершенным, артистическим в своей великой норме искусством Пушкина. Согласно Белинскому, существует общее поступательное развитие искусства (как и жизни), и оно не прекращается с концом античной Греции, а нормой, исходным пунктом, через который проходит все европейское искусство, остается античная классика. Каждая национальная литература проходит через эту созданную в античной Греции художественную норму. В России новый этап движения литературы, связанный с эпохой после петровских реформ, в творчестве Пушкина, выражается как создание новой художественной нормы, опирающейся на освоение созданного греческим искусством художественного идеала.

Это создание Пушкиным новой нормы художественной целостности связано с новой исторической эпохой, с победным завершением войны 1812–1814 годов. Поступательный ход искусства не прерывается с завершением эпохи петровских реформ, выраженным в творчестве Пушкина созданием художественной, «артистической» нормы. Движение искусства Белинский связывает с движением истории. Историчность присуща самому этому процессу создания художественной нормы в новых условиях. «Муза Пушкина была вскормлена и воспитана творениями предшествовавших поэтов. Скажем более: она приняла их в себя, как свое законное достояние, и возвратила их миру в новом, преображенном виде. Можно сказать и доказать, что без Державина, Жуковского и Батюшкова не было бы и Пушкина, что он их ученик; но нельзя сказать и еще менее доказать, чтоб он что-нибудь заимствовал от своих учителей и образцов, или чтоб где-нибудь и в чем-нибудь он не был неизмеримо выше их»²⁸. Диалектичность, в духе Гегеля, присуща всему ходу мыслей Белинского, всему его построению. Однако диалектичность эта под-

²⁸ Белинский В. Г. Статьи о Пушкине. Статья четвертая // Белинский В. Г. Полн. собр. соч. в 13 т. М., 1955. Т. VII. С. 266.

чинена совершенно иной, чем у Гегеля, общей концепции исторического развития искусства. Новый этап в развитии поэзии не уничтожает общей целостности подхода. Создаваемая Пушкиным «артистическая» норма не «закрывает», не уничтожает возможность дальнейшего движения. Напротив, само это дальнейшее развитие поэзии создает новые художественные нормы, исходящие от Пушкина, но не повторяющие его подход. Самим этим новым художественным нормам присуща нового типа целостность. Таким образом, речь идет у Белинского, в строгом смысле слова, не о «синтезе», но о целостности. Суть тут в том, что искусство, как и стоящая за ним действительность, не раздваивается, не расщепляется, но поступательно движется вперед, создавая с каждым новым крупным художником новую целостную норму. Безусловно, этому движению присуща диалектичность, старая норма не механически отвергается, но «снимается», сохраняясь в новом качестве. Так, уже Батюшков разрабатывал применительно к русской поэзии античную традицию, и в этом плане он теснее всего связан с Пушкиным. С Жуковским входит пройденная уже европейским искусством стадия романтизма, необходимая и России, и непосредственно прямо Жуковский относительно мало значим для Пушкина сам по себе, но в то же время он необыкновенно важен и для Пушкина, и для всей русской литературы, и даже много важнее, чем Батюшков. Диалектический метод у Белинского сложен, гибок, но отсутствует именно законченное раздвоение, расщепление на выявленные грани, взаимосвязанные противоположности. Конечно, в концепции Белинского есть противоречие, как во всякой диалектике, но оно скрыто, ушло куда-то в сам процесс развития. Так, Лермонтов у Белинского приносит русской поэзии совершенно новые возможности остро исследовательского аналитического пафоса, и он безусловно связан с Пушкиным, не меньше связан с Пушкиным Гоголь, приносящий русской прозе новые глыбы синтетически поднятых пластов русской жизни, но он, как и Лермонтов, — ступень поступательного хода литературы, не знающей диа-

лектических противоположностей и разрабатывающей пока что в своем развитии диалектику противоречивого освоения новых возможностей познания действительности.

Именно диалектика остро выявившихся противоположностей, развитого раздвоения и преодоления этого внутреннего противоречия в процессе движения русской поэзии рассматривается в очень небольшой, но глубокой и содержательной статье Б. М. Эйхенбаума, напечатанной в 1940 году в газете «Известия» к десятилетию со дня смерти Маяковского. «В числе всевозможных противоречий, накопленных русской жизнью и культурой XIX века, было одно болезненное, дожившее до революции: противоречие “гражданской” и “чистой” поэзии, противоречие поэта-гражданина и поэта-жреца. Исторический конфликт вождей “Современника” (Чернышевского, Добролюбова, Некрасова, Щедрина) с представителями “чистого искусства” возник не случайно: он был выражением глубоких социальных противоречий, определившихся к концу пятидесятых годов», — так пишет Эйхенбаум, — и далее: «Усилия Некрасова были направлены на преодоление в собственном творчестве противоречия между “гражданской” и интимной тематикой. Социальная тема вместе с “злостью дня” вошла в интимный мир поэта — в мир его личных страданий и радостей <...> Но Некрасов не мог снять противоречие в понимании поэзии вообще, уничтожить самую почву, породившую конфликт, — этому мешала действительность, история»²⁹. Эйхенбаум ведет исторически возникшую проблему от момента наиболее остро ее выявления — от 1850-х годов к Маяковскому: «Маяковский — вовсе не “гражданский” поэт в узком смысле слова: он создатель новой поэтической личности, нового поэтического Я, ведущего к Пушкину и Некрасову и снимающего их историческую противоположность, которая была положена в основу деления на

²⁹ Эйхенбаум Б. М. О Маяковском // О поэзии. Л., 1969. С. 302–303.

“гражданскую” и “чистую” поэзию. Маяковским снята самая эта противоположность»³⁰. Таким представлялось положение — не вполне правомерно — в конце 50-х годов. Уже толкование Белинским в 40-е годы поэзии Пушкина как «артистической» давало возможность такого, несколько одностороннего, толкования. Между тем, сама проблема наметилась, очевидно, несколько раньше: Блок в статье «Без божества, без вдохновенья» (апрель 1921 г.) видел разделение литературы на «поэзию», с ее неизбежной «условностью», и «прозу», включающую в себя «публицистичность», уже в 40-е годы (VI, 175–176). Безусловно верно осмысляются Эйхенбаумом общие очертания историко-литературного процесса в решении одной из действительно важнейших проблем этого процесса. Действительно, в конце 50-х годов с предельным напряжением обнажается конфликтное социальное содержание этой проблемы. Но положение чрезмерно обобщено: истоки проблемы, — этапы ее движения к вершинной точке конфликтного напряжения как бы опущены. Но ведь эти этапы — реальность историко-литературной перспективы. Эти этапы, даже в их деталях, существенно важны для Блока, чья поэтическая деятельность протекает с постоянной ориентацией и на близких ему поэтов, современных и давних, и на движение волнующих его проблем в историческом времени.

Столь же чрезмерная обобщенность присуща изображению периода, следующего за особым напряжением конфликтности в конце 50-х годов. Вслед за цитированным выше определением «исторического конфликта» в русской поэзии у Эйхенбаума говорится: «Вместе с обострением социальных противоречий этот исторический конфликт рос и углублялся: эпоха символизма подтвердила его наличие. Гражданские стихи символистов (Брюсова, Сологуба) были крахом их поэтической системы — и только Блок мучительно искал выхода из этого исторического тупика. Поэма

³⁰ Там же. С. 304.

“Двенадцать” была взрывом собственной системы, трагичным для символизма и для самого поэта.

Революция должна была снять это противоречие — и история поручила это ответственное и трудное дело Маяковскому. Он должен был избавить русскую поэзию от затяжной душевной болезни, принявшей хронический характер»³¹. Получается так, что от кульминационной точки напряженности процесс опять-таки подходит без особых этапов к новой, предельно напряженной и даже взрывной ситуации, подходит подспудно, а результат выявляется внезапно. Самого процесса как бы и нет, есть только взрывы по его границам, в предельных пунктах. Есть здесь еще и другая сторона дела: Маяковский у Эйхенбаума полностью разрешает конфликт, как бы полностью независимо от того, что делается в поэзии в целом, в деятельности других поэтов не нуждаясь и не ориентируясь только на предшествующий пункт, где тоже в виде взрыва в поэзии Некрасова обнажается сам конфликт. Некрасову противостоит Пушкин и его эпоха, а Маяковский разрешает и тот конфликт — между Некрасовым и Пушкиным, диалектически снимая и это противоречие. Там тоже более дробное, детализованное рассмотрение отсутствует. Необходимость такого более детализованного рассмотрения диктуется содержанием: получается ведь так, что противоположности обнажены, но их взаимодействия, взаимосвязей нет. Следовательно, нет и процесса, и его выявить тоже смог бы только более содержательно детализованный, конкретизированный подход ко всей ситуации. Как кажется, сама подобная детализация, конкретизация нуждается в выявлении синтетических и аналитических элементов в содержательном многообразии процесса.

Реальное драматическое содержание начального этапа намечается уже появлением поэзии Бенедиктова и неслышанно бурным, сенсационным ее успехом. Поэзия Бенедиктова поражает читателя еще конца пушкинской эпохи со-

³¹ Там же. С. 303.

единением крайностей: взвинченного романтизма замысла в стихотворении и узнаваемо обыденными, прозаически-бытовыми элементами в его исполнении. Белинский верно прочитывает конкретную социальную опору этой поэзии: человек из средне-бюрократических кругов Петербурга заявляет о своем существовании, о своем мировосприятии, где соединяется романтическая всеохватность, как бы философски объемлющая все мироздание, и в то же время с научной точностью обосновываемое, с бытовой точностью воспроизводимое реальное существование этого среднего человека николаевской России. Белинский отвергал подобную попытку смены литературного героя, для него магистральной линией в развитии русской поэзии был переход от «гармонической», «артистической» поэтической индивидуальности в искусстве Пушкина и его круга к деятельно-страстной и страстно-рефлексивной поэтической индивидуальности в искусстве Лермонтова. В определении магистральной линии развития русской поэзии Белинский был безусловно прав. Но в попытке полного, обязательного отвержения поэзии Бенедиктова было в своем роде литературное, и не только литературное, но и социальное упущение. В массовом (в масштабах эпохи) читательском увлечении поэзией Бенедиктова была своя логика. Это была поэзия, создаваемая разночинскими кругами и на их потребу, при всей своей кажущейся (и не только кажущейся) безвкусы и социальной пассивности. Притом сам Бенедиктов был человеком весьма образованным и знал, что он делал, а поэзия такого рода, как литературная тенденция, могла и должна была в дальнейшем получить и совсем иное чистолитературное оформление. Такая тенденция была социально нужна, и она не умерла, но получила свое дальнейшее развитие.

Наиболее определенное развитие в ином направлении она получила у двух начинающих в конце 1830-х и в первую половину 1840-х годов поэтов — А. А. Фета и Ап. Григорьева. Пережив друга своей молодости на целых полвека, старый Фет в своих воспоминаниях признается, что в свое

время они вместе с Ап. Григорьевым «с упоением завывали» стихи Бенедиктова, получив его книгу. Это упоенное завывание породило совсем не простое эпигонство, оно очень по-разному отразилось в творчестве двух поэтов. Бенедиктов был по-своему целостен: кричаще разные крайности — дикую романтическую возвышенность и бытовую конкретность у него свободно, непринужденно спаяны. Именно эта внутренняя свобода в поэтическом обращении с совершенно разными предметами изображения и пленила двух начинающих поэтов: она обнаруживала в самой «материи» стиха его содержание и направленность. Проступал социально новый субъект поэзии, иначе, чем поэты пушкинского круга, отображающий современность и ее героя, это был иной, чем до него, тип художественного познания действительности. Именно у названных двух поэтов сам тот тип художественного познания расщепляется на два взаимосвязанных направления: аналитическое (Фет) и синтетическое (Ап. Григорьев). Люди, изображаемые Фетом в стихах, характеризуются больше всего душевной изменчивостью, непрерывной сменой чувств и переживаний, предстающих вследствие этого в виде оттенков, получувств, все время переходящих одно в другое и образующих, таким образом, не прерывающуюся никогда цепь изменчивости. Для постижения и воспроизведения этой непрерывной изменчивости нужен постоянный пристальный анализирующий взгляд познающего субъекта. Он природен, этот поток переживаний, и он теснейшим образом слит со столь же изменчивой, трепещущей жизнью природы. Герои настолько тесно слиты с «природным», что неразличимы их лица, индивидуальности, да их и нет в стихе. Получается в целом как бы воплощение того общего, свойственного всем людям способа восприятия душевной жизни и жизни природы, которое достижимо только путем необычайно развитого, решительно доминирующего анализа, способа познания, названного Чернышевским в связи с творчеством молодого Толстого (тесно связанного с поэзией Фета) «диалектикой души». В едином творчестве молодого Фета есть и несомненно синтетические остров-

ки — это стихи об античной Греции, изображаемой твердой рукой художника, синтезирующего объективный материал с его субъективным восприятием. Они нужны для создания общей перспективы диалектического единства аналитических и синтетических начал. Анализируя стихотворение Фета «Диана», Достоевский почувствовал в нем «мучительную грусть» по невозвратимости античной целостности жизни. Мысль Достоевского содержит в себе объяснение раздвоенности современного искусства, его односторонностей противоречивостью социальной жизни современности.

Совсем иное представление о человеке, о его месте в жизни и в мире, о его отношениях с людьми возникает в стихах Ап. Григорьева. Про эти стихи никак нельзя сказать, что человеческая индивидуальность полностью растворилась, исчезла в изменчивом, постепенном потоке свойственных всем людям переживаний и чувств с их бесконечно разнообразными оттенками. Напротив, человеческий образ резко выделен, выступает из подобного, гораздо более скупой обрисованного ряда переживаний и эмоций. Гораздо более четко, хотя и внутренне взаимосвязано, видны слагаемые этого отчетливо выделившегося из общего потока жизни человеческого образа. Переживание соединяется с мыслью, личное с общим, природное с душевным, частное с общественным; все эти грани даются слитно, но в то же время явственно ощутима их раздельность. Есть здесь и стилистическая контрастность элементов поэзии и прозы, и явственно ощутимо стремление слить эти элементы в нерасторжимое единство при столь же явственно ощутимой неосуществимости этого стремления. Все это вместе взятое с несомненностью говорит об общем замысле автора художественно воспроизвести человека в его отношениях с людьми и с миром синтетическими способами. Этот замысел коренным образом отличается от того единства синтетических и аналитических элементов, которые существуют у поэтов предшествующего периода. Рядом с Пушкиным создает свою поэзию Тютчев, его поэзия резко отлична от пушкинской. У Тютчева все лирически воспроизводимое им пронизано филосо-

фичностью. Хаос, бушующий в природной жизни, в жизни мироздания, столь же трагически владеет и человеческой душой. Они вполне однородны, эти два хаоса, или вернее, они представляют собой разные проявления одной и той же мировой сущности. Наступающие тут же, в единстве с хаосом, моменты гармонии присущи и космосу, и индивидуальной человеческой душе. Эта же мировая сущность осуществляется и в общественной жизни и даже более узко, определено — в политике. При разительном отличии от Пушкина тут есть и общность эпохи. Она не только в явных связях с поэзией XVIII века, она и в характере синтетичности, присущей и тому поэту, и другому. Эту синтетичность верней будет определить, как некую целостность, некую равнодействующую общность эпохи. Все дело в том, что литература эпохи как бы членится на разные, существенно необходимые поэтические индивидуальности, составляющие некую общность, некое богатство определенного равновесия составляющих ее частей. Совсем не то обнаруживается при вступлении в литературу 1840-х годов. Здесь уже нет равновесия (каким бы драматичным оно ни было и там, в пушкинскую эпоху). В 1840-е годы уже изначально проявляются раздвоение, расщепленность как в самом единстве проблем всего периода, так и изнутри, в творчестве отдельных писателей. Получается так, что, скажем, Фет и Ап. Григорьев как бы даже и не вполне понятны, постижимы друг без друга, они обязательно должны быть рядом, сами по себе они как бы и существовать не могут, они вроде героев блоковского «Балаганчика», — как Арлекин и Пьеро, они должны дополнять друг друга. Этой взаимодополнительностью и отличается характер синтетичности и аналитичности у Фета и Ап. Григорьева. При этом у того и другого поэта получаются чрезвычайно существенные издержки при осуществлении специфического для каждого из них реального материала. В стихах Фета той линии, которая наиболее важна для самого поэта, совершенно немислимы выходы в границы темы, в общественную жизнь. Идет сплошной поток всегда одинаковой «мелодически» воплощаемой ду-

шевной жизни, постоянно соотносимый и даже сливающийся с потоком природной изменчивости. Динамичность этих двух отчасти параллельных, отчасти слитых потоков движущейся жизни души и природы замкнута в себе «настоящим временем» конкретных ситуаций, но ни к каким узловым пунктам, переломам или новым качествам это сплошное «настоящее время» природы и души не приведет. Раз исключен начисто общественный план жизни, «настоящее время» не может породить никакого «будущего»: выходы в историю, кроме «мучительной грусти» о более целостных эпохах (и то только у раннего Фета), полностью, наглухо закрыты.

Нечто иное, но столь же драматичное, получается у Ап. Григорьева. Выходы в общественные отношения у Ап. Григорьева, особенно раннего, не только возможны, но даже в известной мере конкретизированы больше, чем у Тютчева. Тютчевская тема «хаоса» связана с романтической философией Шеллинга; аналогичная тема «кометности» у Ап. Григорьева, тоже связанная с Шеллингом, давшая, вероятно, наиболее глубокие и эмоционально «заразительные» образы его лирики, конкретизирована несколько больше, чем у Тютчева (хотя в более узких аспектах), в узнаваемых очертаниях современных теорий и в образах современных людей. В григорьевской «комете» изображается «хаос», царящий в мироздании и в человеческих душах. Этот «хаос» в философском плане связан не только с Шеллингом; он связан очевидным образом, как это установлено в примечаниях Б. О. Костелянца к стихам Ап. Григорьева, также и с произведениями как основоположников утопического социализма (Фурье), так и писателей, несомненно стремившихся воплотить в своем творчестве идеи утопического социализма (Жорж Санд)³². Выход в прямо выраженную социальность как бы сам собой подразумевается столь явственным синтетическим со-

³² Костелянец Б. О. Комментарии // Григорьев Ап. Избранные произведения. Л., 1959. С. 524–529, 564.

держанием центральных лирических образцов. Подобная социальная направленность и осуществляется в целом ряде стихотворений («Город», «Нет, не рожден я биться лбом», «Прощание с Петербургом» и др.). Некоторые из этих стихотворений, наиболее резкие в политическом отношении, ходили по рукам, а иные даже были опубликованы позднее без имени автора в «Полярной звезде» Герцена. Несомненно, духовные противоречия современной личности, рисуемые им в основном потоке его лирики, Ап. Григорьев связывает с теми резкими социальными контрастами, которые он рисует в такого рода сценах. Выход из этого положения в общественном плане Ап. Григорьев видит фактически в создании теории, «синтезирующей» западничество и славянофильство. Выход из духовных противоречий личности возможен только во внутреннем совершенствовании, в самовоспитании человека. Человека, изображаемого в стихах, подобный выход замыкает в себе самом. Реального выхода нет, а герой становится односторонним — его или несут бескорыстные эмоциональные стихии, или он угрюмо сосредотачивается в своих горестных раздумьях. Получается замыкание в границах односторонностей не менее явное, чем у Фета. Достоевский во многом связан с Ап. Григорьевым, хотя отношения их более сложны. Уже после смерти Ап. Григорьева, как бы подводя итоги его литературной деятельности, Достоевский писал о нем: «Григорьев был бесспорный и страстный поэт»³³. Мысль Достоевского глубока и сложна, он пишет это не просто о Григорьеве-лирике, но много шире: что человек, работающий в литературе, должен быть «страстным» художником, поэтом, что для творчески работающего в искусстве критика участие в художественном процессе немислимо без непосредственного, прямого, «страстного» вхождения в самую суть внутренних проблем искусства.

³³ *Достоевский Ф. М.* Примечание [в статье Н. Страхова «Воспоминания об Аполлоне Александровиче Григорьеве»] // *Достоевский Ф. М.* Собр. соч. в 13 т. М.;Л, 1930. Т. 13. С. 353.

И Ап. Григорьев, и Фет были поэтами переходного этапа в развитии литературы. Именно в эти переходные периоды чаще всего зреют те намечающиеся в искусстве проблемы, которые в развернутом виде могут оказаться величайшими вопросами последующей литературной эпохи, и в решении их могут выдвинуться крупнейшие деятели — уже не только литературы, но и всей духовной и общественно-исторической жизни данного народа. В своей статье 1940 года о Маяковском Б. М. Эйхенбаум эти переходные периоды обходит, он идет «по вершинам» литературы, но обойти Блока он не может, Блок ведь тоже одна из вершин национальной русской литературы, и Эйхенбаум это понимает, при всей своей исторически закономерной нелюбви к поэзии Блока. В его статье Блок играет несколько странную роль — по Эйхенбауму, Блок осознал «исторический тупик», в котором оказалась литература вследствие разрыва между «чистой» поэзией и поэзией «гражданственной», но, не найдя выхода из этого тупика, «Двенадцатью» «взорвал» собственную систему. Здесь следует сказать, что чрезмерная обобщенность теоретического построения заставляет Эйхенбаума, может быть, именно здесь особенно наглядно упрощать реальное положение вещей в русском стихе. Рядом с «Двенадцатью» стоят «Скифы». Как я пытался показать в своей книге «Блок, его предшественники и современники», «Скифы» органически входят в общую концепцию блоковской поэмы³⁴. Безотносительно к тому, принимать подобное утверждение или нет, неоспорим тот факт, что в «Скифах» Блок достигает огромной художественной высоты и что ни к какой другой разновидности поэзии, кроме «гражданственной», отнести «Скифы» невозможно. Безусловно, к «гражданственной» поэзии и притом часто весьма высокого художественного качества относится ряд стихов Блока, связанных с революцией 1905 года. Высокой гражданственностью отличается цикл «Ямбы», создававшийся в годы реакции и окончатель-

³⁴ Громов П. А. Блок, его предшественники и современники. Л., 1966. С. 531–536.

но обработанный уже в годы новой революции. Наконец, весь классический третий том Блока в его окончательной редакции, тоже сформированной в советский период, но состоящий исключительно из стихов 1908–1916 годов, изнутри пронизан общественными началами, неотделимыми от начал интимно-лирических. Особая проблема здесь — связь поэзии Маяковского с трагедийными построениями Блока, связь, суть которой я тоже пытался определить еще в 1939 году³⁵. Прав Эйхенбаум, говоря о неудачности стихов Брюсова и Сологуба на «гражданственные» темы, хотя он, вероятно, сгущает краски, обостряет положение, утверждая, что это было «крахом их поэтической системы». Но ведь Брюсовым и Сологубом не ограничиваются несомненные воплощения «гражданственных» тем у поэтов данного круга. Существует ведь сборник Андрея Белого «Пепел» (1909 г.), книга бесспорно своеобразной и весьма весомой постановки «гражданственных» вопросов, притом книга, художественные достоинства которой оспаривать невозможно. Можно по-разному интерпретировать, можно не принимать эту поэзию, но ни о каком художественном «крахе» тут говорить не приходится. Наконец, общественные начала органически слиты с интимно-лирическими в поэзии И. Анненского; среди стихов И. Анненского существуют ведь и столь несомненно высокие образцы «гражданственной» лирики (хотя и весьма своеобразной), как «Петербург» и «Старые эстонки». Как и с лучшими достижениями Белого в этом плане, со стихами Анненского безусловно считается Маяковский, притом, разумеется, не просто в плане формы, если даже грубо-механически расчленять форму и содержание, как это еще иногда делают литературоведы. Разумеется, у Маяковского совсем иная социальная позиция, иные проблемы и темы. Но ведь грубо-механически расчленять эти проблемы и темы, их решения тоже неразумно. Здесь есть сложная диалектика соотношений, и столкновение разных

³⁵ Громов П. Маяковский и Блок // Резец. 1939. № 8. С. 16–17.

общественных и художественных позиций проблема сама по себе тоже достаточно сложная.

Выделяя Блока из круга его соседей по искусству, Эйхенбаум, разумеется, прав: позиция Блока, действительно, наиболее сложна, глубока и противоречива — в большом историческом смысле этих слов. Блок отличается бесстрашием большого художника в постановке «больных» вопросов современной культуры, и за ними всегда стоят значительные вопросы общественной жизни. Для Блока характерна также страстная активность в стремлении докопаться до корня этих вопросов, найти достаточно весомое, предельно честное их решение. Блок не хочет и не может заниматься эстетическими побрякушками, он хочет своей работой дать ответы современному читателю на большие вопросы жизни. Характерно, что именно в годы реакции происходит гражданское созревание Блока — выяснение этой, совсем как будто бы простой истины, что голос Блока — поэта-гражданина — противостоит реакции, но не потворствует ей, делает памятными работы Е. Р. Малкиной, фактически опровергающие домыслы вульгарных социологов на эту тему. Примечательно, что статью поэта, относящуюся к 1908 году, избрал для анализа постановки вопроса о «гражданственности» искусства у Блока в отношении с Лермонтовым Б. М. Эйхенбаум. Речь идет о статье, опубликованной после смерти исследователя, в 1969 году, условно названной публикаторами «А. Блок и Лермонтов» и условно датированной ими 1940-м годом. Эта статья Эйхенбаума примыкает по содержанию к статье о Маяковском и, несмотря на очень небольшой объем (неполных 3 страницы), не менее глубока и содержательна, чем статья о Маяковском. Исключительно высоко оценивает Эйхенбаум постановку «трех вопросов», относящихся к искусству, в статье Блока 1908 года. Вопросы эти — «как», «что» и «зачем». Аналогия с Лермонтовым устанавливается, главным образом, в характере ответа на третий вопрос — об общественном смысле и социальной особенности искусства, его «гражданственности»: «И вот возникает третий, “самый соблазнительный, самый

опасный, но и самый русский вопрос: зачем? Вопрос о необходимости и полезности художественных произведений”. Блок решительно и мужественно заявляет: “Подлинному художнику не опасен публицистический вопрос зачем, и всякий публицистический вопрос приобретает под пером истинного художника широкую и чуждую тенденции окраску”». Далее у Эйхенбаума говорится: «Блок понимал Лермонтова, как никто в его время, потому что чувствовал в нем свою собственную историческую борьбу за подлинное искусство»³⁶. Блок ставится здесь на чрезвычайную высоту — в один ряд с Лермонтовым, он как бы перекликается с ним через много десятилетий. В еще более величественной исторической перспективе оказывается Блок в дальнейшем. Но знаменательно, что сама основная проблема — о нераздельности «гражданственных» и собственно лирических, интимно-личных аспектов произведения искусства — в применении к Лермонтову ставится на анализе его духовно-художественной эволюции и наиболее существенных в этой эволюции произведений, о Блоке говорится только в связи с его требованиями к современному искусству. Получается — по логике вещей, что Блок на уровне Лермонтова в смысле возможностей, он понимает как никто что делал Лермонтов — гражданин и художник, но сам он мужественно утверждает, что в его, Блока, время в художественной практике подобный уровень оказывается неосуществимым. В финальном куске статьи, где устанавливается еще более широкая историческая перспектива, действительно оказывается, что анализ творчества, а не программ и требований поэта, обнаруживает диалектическое переплетение противоречий (в том числе и «мучительности» с «уходом в себя») у Лермонтова, а односторонности только программ и требований при разговоре о Блоке выявляют отсутствие переплетенности «гражданских» и «лирических» мотивов в самом его творчестве. Вот этот сложный финал статьи — без его

³⁶ Эйхенбаум Б. М. [А. Блок и М. Лермонтов] // О поэзии. Л., 1969. С. 309.

полного текста она вся была бы непонятна: «Глубокий исторический смысл этого стихотворения, центрального и поворотного в творческой эволюции Лермонтова, раскрывается через статью Блока, рвавшегося из плена лирики к жизни, к миру.

“Не верь себе” (рядом с “Думой” и “Поэтом”) было написано в тот период, когда Лермонтов работал над “Героем нашего времени” и открывал путь к своей лирике 1840–1841 годов. В предисловии к “Герою нашего времени” (1841), возмущенный грубой и пошлой критикой, он говорил: “Довольно людей кормили сладостями; у них от этого испортился желудок: нужны горькие лекарства, едкие истины. Но не думайте, однако, после этого, чтоб автор этой книги имел когда-нибудь гордую мечту сделаться исправителем людских пороков. Боже его избави от такого невежества!” Почти одновременно с этим написан “Пророк”: “Провозглашать я стал любви и правды чистые ученья”. Такова замечательная диалектика лермонтовского “зачем?” (“К чему толпы неблагодарной мне злость и ненависть навлечь”) — такова диалектика истории, приведшая от Лермонтова к Льву Толстому (с его “невежеством”) и к Достоевскому, а от них — к Александру Блоку с его заново поставленными “Тремя вопросами”³⁷. Диалектика лермонтовского «зачем?» у Эйхенбаума действительно раскрывается как диалектика, как единство противоположностей — как отказ от «гражданственности» и тут же, рядом, в самом творчестве чрезвычайно лично, с несомненным лиризмом присутствует «проповедь» «любви и правды». Аналогичным образом обстоит дело с Толстым и Достоевским — стоит только упомянуть в скобках о лермонтовской формулировке «невежества», т. е. единства едкой критичности с «проповедью» «любви и правды», как становится ощутимой реальная действительная близость Лермонтова к самому творчеству этих гигантов, но не просто к постановке «трех вопросов». Иначе обстоит дело с Блоком:

³⁷ Там же.

он только «ставит вопросы», творчество его тут вроде бы не причем. Почему так получается у Эйхенбаума? Как будто бы по той же причине, что и аналогичные вещи с Блоком и его современниками в статье о Маяковском. Эйхенбаум опять же, как и там, идет только «по вершинам», опуская посредствующие звенья процесса, а реально — и сам процесс. Его анализ идет «от вершины к вершине», а Блок вообще лицо постороннее. Из творчества соседей Блока там называлось только как бы заведомо слабое, несостоятельное (хотя и это, вероятно, не совсем так). Здесь (в статье о Блоке и Лермонтове) объективно получается все несколько иначе. Отсутствие звеньев процесса, посредствующих явлений литературы между «вершинами» упрощает, схематизирует и ход литературы от Лермонтова к Толстому и Достоевскому. В русской литературе XIX века процесс, все движение литературы протекает сжато, сконцентрировано, получается так, что начало 40-х годов и вторая половина 50-х годов — это совсем разные эпохи. Для зрелых Толстого и Достоевского Лермонтов представляет собой предшествующий этап всей литературы, и ход к нему «впрямую», без посредников просто невозможен. Посредниками оказываются литераторы переходного этапа, поэт Фет, поэт и критик Ап. Григорьев. При этом само это посредничество осознается и вообще становится необходимым только к 60-м годам. Специфическая трудность здесь в том, что Достоевский — ровесник или почти ровесник Ап. Григорьева и Фета, он сам активно участвует в литературном процессе второй половины 40-х годов, а Толстой приходит в литературу позже, только в 50-е годы. Но все дело в том, что целое десятилетие Достоевский отсутствовал, и, заново входя в литературу, он застаёт литературный процесс уже на совершенно новом этапе. Осваивая его новые закономерности, он совершенно заново осмысляет и его предшествующие этапы, и работу их участников. Обнаруживается реальное сходство, при всех существенных отличиях, его собственных исканий с деятельностью «ровесников», заново приходится осмысливать и соотношение с периодами Пуш-

кина, Тютчева, Лермонтова. Раздельность и одновременно сложная взаимосвязь «гражданственных» и собственно лирических элементов (а также «поэзии» и «прозы»), как и синтетических и аналитических элементов, драматически обострившиеся в переходный период, у Толстого и Достоевского оказываются иными, чем в предшествующие периоды. Поднятые до огромных масштабов, ставшие целостными в новом типе противоречивости, творческие проблемы Толстого и Достоевского немыслимы без проблем переходного периода. Минуя переходные периоды, идя только «по вершинам», Эйхенбаум несколько схематизирует, упрощает общественную, духовную и художественную проблематику Толстого и Достоевского. Несколько схематизируется при этом также и общая историческая перспектива, при всей глубине и сложности замысла исследователя.

Содержательное своеобразие творческого решения проблем синтетического и аналитического начал у Блока обнаруживается буквально с первых же его шагов в поэтическом искусстве. Поэзия Фета для него в начале его деятельности — «путеводная звезда», — так он определял ее значение для себя в предисловии к книге, вышедшей в 1921 году, где были представлены ранние стихи Блока с названием «За гранью прошлых дней», название книги — часть первой строки из стихотворения Фета. В финальной строфе, к которой ведет все стихотворение, строящееся на смещении двух времен, настоящего и прошедшего, дано обобщающее изображение первой любви: «По сжатию руки, по отблеску очей, Сопровождаемым то вздохами, то смехом, По ропоту простых, незначащих речей, Лишь нам звучавших страсти эхом». Влюбленные отделены от окружающих своим чувством, замкнуты в нем; они нераздельны в нем, слитны. Движение их общего чувства, его изменчивость даны в мелочных появлениях, следующих друг за другом. Изменчивость чувства, его движение дано и в движении общего времени: изображаемое — воскрешение давнего чувства, прошлое, снова ставшее настоящим. Композиция строится именно на движении времени, на его изменчивости. Все в целом могло

быть постигнуто автором только аналитически, аналитическое изображение должно быть воспринято читателем как диалектика первой любви — общего для всех людей чувства. Нет поэтому и отдельных людей, «его» и «ее». В другом стихотворении, тоже 1840-х годов, насыщенном лирически окрашенными бытовыми мелочами, конкретизирован женский образ: «Ты хитрила, ты скрывала, Ты была умна; Ты давно не отдыхала; Ты утомлена». Этот изображенный тоже в настоящем времени конкретный момент любовного чувства образ героини конкретизирует только как нечто общее, свойственное всем женщинам в любви. Индивидуальности, синтетического образа, сплавливающих общие начала с индивидуальным, нет и здесь. Насыщенное конкретными подробностями изображение может быть осуществлено и воспринято только аналитически, только как исследование «диалектики чувства».

Свои собственные стихи Блок уже с самого начала строит иначе. У него нет и не может быть в стихе единого потока чувства, охватывающего обоих изображаемых лиц. Чувство у них разное, разнонаправленное, о едином потоке текучести, изменчивости самого чувства не может быть и речи. Вот строфа из стихотворения 1898 года: «Когда же мне пела она про любовь, То песня в душе отзвучивалась, Но страсти не ведала пылкая кровь... Как сердце мое разрывалось!..» Вместо фетовского единства любящих друг с другом здесь выступает взаимное непонимание, отчужденность. Но сам «поток изменчивости» существует, он реализован в «мелодике», по-фетовски охватывающей всю ситуацию «музыкальностью» (иногда у раннего Блока такое единство «потока» кажется калькой фетовских композиций). «Поток изменчивости» и «герои» существуют порознь, реально они объективируются в своей разобщенности и одновременной взаимосвязи. Подобное соотношение как бы тяготеет к синтетичности, из излагавшейся выше литературы о синтетических и аналитических началах в философских обоснованиях точных наук подобная концепция человека (разумеется, в ее развернутом виде, в зрелой лирике

Блока) будет, видимо, ближе всего к идеям Лобачевского. (Речь тут идет, разумеется, не о масштабах, но о принципе, о сходной направленности.) Можно подумать, что у Блока подобное различие — а оно существует во множестве стихов, это именно нечто принципиально-важное — получается невольно, стихийно: ведь Фет — «путеводная звезда». Однако существует относящееся к тому же 1898 году стихотворение «Памяти А. А. Фета». В пределах всего двух строк Блок абсолютно точно воспроизводит типично фетовскую концепцию единства природной изменчивости с динамикой молодого чувства. Вот финальная строфа: «В небе, в траве и в воде Слышно ночное шептанье, Тихо несется везде: “Милый, приди на свиданье”...» Чувство слито с природой, они нераздельны, они изменчивы в единстве, в полной слитности. У самого раннего Блока так никогда и не бывает: «Она» существует всегда в отчужденности от него, они всегда разные. Из этой отчужденности скоро вырастут Прекрасная Дама и ее поклонник. Природное начало сольется с «ее» образом, «она» станет воплощением изменчивых начал, несущих свет, решение всех тревог героя. В первом издании «Стихов о Прекрасной Даме» первый, основной раздел называется «Неподвижность», само слово извлечено из Соловьева и означает начало, посредствующее между высшими, метафизическими основами бытия и земной жизнью людей. «Она» представляет эти метафизические основы, причастность к ним Дамы делает ее образ синтетическим, в конечном счете, синтетичен и образ героя, поклоняющегося Даме и в то же время охваченного земными тревогами. Можно было бы подумать, что представляющая космические основы бытия Дама близка к «Комете» Ап. Григорьева. В ней действительно тоже есть разрушительные начала, однако в Даме они воплощены совершенно иначе: у Ап. Григорьева все, в том числе и «Комета», охвачено социальностью, в Даме социальность немыслима. Блок ознакомился со стихами Ап. Григорьева рано, когда образ Дамы был еще в процессе формирования. Сохранились записи Блока, относящиеся к этой поре, с характеристиками сти-

хов Ап. Григорьева, при этом при чтении по единственному прижизненно изданному сборнику 1846 года. Эти записи поражают своей глубиной и тонкостью, пониманием и принятием в себя — на всю жизнь — стихов старшего поэта. Поразительна лапидарная запись, относящаяся к стихотворению «Комета»: «Только бы не публицистика!» (З. К., 29). Эта запись должна соотноситься с образами центральных героев «Стихов о Прекрасной Даме». С необыкновенной проницательностью Блок обнаруживает в григорьевской «Комете» социальные аспекты. Очевидно, уловлены и моменты сходства с образами своих стихов, и их существеннейшие различия. Основные герои «романа в стихах», Прекрасная Дама и ее поклонник рыцарь объективны и не могут быть объединены в один светлый образ, как происходит у Фета. Они даны Блоком в резко определенных, четких индивидуализированных чертах, хотя этих черт немного. Вернее даже сказать так: определяющих черт именно потому немного, что должен возникнуть резко индивидуализированный облик героя, — множество черт могли бы сделать его более расплывчатым. Дама предстает как бы несущей решение загадочных тревог и поэтому — уверенной в себе, властной и строгой: «Белая ты, в глубинах несмутима, В жизни строга и гневна». Образ безусловно синтетичен, объединяя в себе метафизические, но объективные «глубины» со «строгой жизненностью». В образе рыцаря больше аналитических черт в изображении его жизненных тревог, но причастность к обретенному им объективному идеалу тоже делает клятву верности Даме строгой и властной: «Поставлю на страже звенящий стих. Зеленый камень Ей в сердце зажгу. И камень будет Ей друг и жених, И Ей не солжет, как я не лгу». Беззаветное служение идеалу в совокупности с жизненными и познавательными тревогами делает и образ поклонника Дамы и всю изображаемую ситуацию синтетическими. В эту синтетическую духовную постройку социальное начало пока что войти не может, как это совершенно точно сформулировано Блоком в связи с иным, социальным решением аналогичной ситуации в «Комете» Ап. Григорьева.

На определенном этапе развития Блока социальное начало входит и в единичный образ, и в целостность композиционного решения вещи, воплощающего духовную целостность произведения, вместе с тем свидетельствуя о качественном изменении общей концепции жизни у писателя. Этот процесс происходит вместе с революционным кризисом в стране, в связи с подступами к 1905 году, самими событиями в стране, и у Блока, в отличие от многих других деятелей литературы, захватывая также и годы реакции. Во всем ряде стихов, прямо связанных с событиями 1905 года, происходит очевидная смена отношения поэта к социальному началу в искусстве. Происходящее в стране поэт толкует как нечто стихийное, связанное с «хаосом безмерным», говоря иначе — метафизическими основами бытия. На подобном основании крайне вульгарные социологи 1930-х годов видели во всем этом ряде стихов только идейно-духовную незрелость поэта, подстановку под реальные события революции упадочных дворянских или буржуазных идей, готовы были к «проработке» подобной «подстановки» как реакционного, враждебного революции умысла. На деле же происходит обратное: поэт связывает конкретные социальные ситуации с наиболее высокими для него философскими концепциями классического типа — от Платона до Шлегеля и Гегеля. Никаких черных умыслов в самом реальном содержании стихов увидеть никому и ни при каких обстоятельствах не удастся. Напротив, можно обнаружить нечто совершенно иное: удивительную прямо политическую прозорливость в некоторых случаях. Участников революции Блок четко делит на два стана: социальных верхов и социальных низов. Все его сочувствие именно на стороне социальных низов, но дело не только в субъективных симпатиях, именно там, в борьбе социальных низов он улавливает «музыкальность», т. е. нечто очень для него существенное, поэтическое, связанное с будущим, с исходом событий. Музыкальностью проникнута вся ситуация, она характеризуется как «утро лирное», противостоящее ему начало самодержавия характеризуется как охваченное

сном, сонным оцепенением, непониманием происходящего, тем, что «слепы темные дворцы». Это стихотворение — «Вися над городом всемирным» в сборнике стихов, как и соседнее с ним «Еще прекрасно серое небо» о 1905 году в книге «Нечаянная радость» Блока, подчеркнута датированным виттевского «конституционного манифеста», «дарования свобод». Объективное содержание вполне конкретного социального события раскрыто изнутри: «И если лик свободы явлен, То прежде явлен лик змеи, И ни один сустав не сдавлен Сверкнувших колец чешуи». «Лик свободы явлен» — это означает, что в манифесте о «конституционных свободах» вопреки намерениям самодержавной власти вырвалось объективное требование буржуазного типа революции, вырвалось благодаря общему развитию событий, ходу вещей, но не субъективным намерениям реакции. Главное же в политической ситуации: «ни один сустав не сдавлен сверкнувших колец чешуи». Манифест «о свободах» — попытка обмана, отговаривания от существенных проблем социального неравенства, социальной борьбы. Обнаруживается в итоге очень глубокая оценка Блоком вполне конкретного политического события, какую едва ли можно будет найти у кого-либо из профессиональных буржуазных политиков-идеологов этой сложной эпохи. Как это получается у Блока — видно из самого стихотворения: поскольку «утро лирное», т. е. нечто высокопоэтическое, целиком связывается с социальными низами, то выходит фактически так, что сам поэт смотрит на ситуацию глазами социальных низов, оценивает все с их точки зрения. Это обуславливает все дальнейшее: некоторый схематизм контраста — низы и самодержавие — снимается общей трагедийностью решения, при которой «дарование свобод» оказывается обманом и без того трагически обделенных низов. Итогом же становится необычайно прозорливая оценка конкретной политической ситуации. Из сказанного вовсе не следует, что в стихах о 1905 году у Блока уже найдено все, что он художественно может и должен воплотить. Важно тут другое. Стихи Блока о 1905 году иногда с очень большой

силой показывают, что в связи с развитием поэта социальное может у него органически включиться в синтетическую концепцию, нисколько не разрушая ее общей духовно-художественной целостности. Однако реально этого пока что не получается и не может получиться во всем потоке блоковских стихов. Для дальнейшего движения необходимо установление неких общих мировоззренческих основ, в связи с этим должны возникнуть новые решения концепции жизни и концепции человека. Неизбежно должны появиться односторонние аналитические разработки разных пластов жизни, меняющихся в связи с кризисностью общественных отношений, личных отношений людей. Должно быть достигнуто известное равновесие всех этих планов. Творчество Блока непрерывно сотрясается кризисами, связанными с общественными катаклизмами, сотрясающими русскую жизнь в промежутке между двумя революциями. Распад того равновесия элементов, которое несколько демонстративно выражалось в концепции «Стихов о Прекрасной Даме», очень отчетливо проступает во втором томе трилогии лирики, содержащем в себе как раз стихи общественно кризисных лет. Цикл «Пузыри земли» представляет собой обращение поэта к природной жизни, он насквозь аналитичен, завершаясь попыткой создания на новом, природном материале некой концепции соловьевского типа, музыкальной синтетической конструкции в стихотворении «Пляски осенние», представляющем собой наименее насыщенную реальным материалом аналитическую разработку мистического толка. В разделах «Разные стихотворения» и «Город» присутствуют в большом количестве стихи городской темы, в которых аналитически развертываются драматические сцены из жизни буржуазного города. В обоих этих разделах островами всплывают стихи (иногда необыкновенной силы), где достигнуто равновесие синтетических и аналитических элементов при несомненно доминирующем значении синтетических начал. Уже здесь намечается контрастность двух взаимосвязанных тем, определяющих дальнейшее развитие Блока. В статье «Безвременье», первой существенно

важной попытке Блока поставить важнейшие вопросы о состоянии современной русской жизни и духовном состоянии современного русского человека, Блок констатирует распад старых общественных связей в России, сказавшийся прежде всего во внутреннем разрушении устойчивых форм бытовой и нравственной жизни человека. Исчезло «чувство домашнего очага», т. е. веками складывавшиеся формы жизни. «Мы живем в эпоху распахнувшихся на площадь дверей, отпылавших очагов, потухших окон». «Это быт гибнет, сменяется безбытностью» (V, 70–71). В символической, образной структуре статьи явления распада старых личных и общественных связей выражены в образе липкой паутины, затягивающей старую жизнь. Прямо и непосредственно этот круг образов связан с Достоевским, особенно с «Преступлением и наказанием» и «Идиотом». Беря проблемы более широко, необходимо сказать, что тут преломляется по-своему, в связи с переживаемой эпохой и духовно-жизненным опытом Блока тема «разрушения личности», характерная для целого ряда линий русской культуры, скажем, Лескова, Чехова и Горького. Творчество Блока, таким образом, входит в общую историческую перспективу движения русской литературы по разным линиям.

В условиях распада старых социальных форм претерпевает существенные изменения человеческая личность. Человек, живущий в условиях «распахнувшихся на площадь дверей», — совсем не тот человек, который жил в устойчивом социальном укладе. Для людей этого времени характерны черты, кажущиеся на первый взгляд прямо противоположными, но вытекающие из одного социального источника. «Как бы циркулем, они стали вычерчивать какой-то механический круг собственной жизни, в котором разместились, тесня и давя друг друга, все чувства, наклонности, привязанности» (V, 68). Человек механизмуется, автоматизируется, превращается в своего рода «социальную марионетку». (Опубликованная в конце 1906 г., статья «Безвременье» отчетливо воспроизводит «механизированные» образы лирических драм этого же года — «Балаганчика»

и «Незнакомки».) Наряду с подобными людьми в современности распространено и иное человеческое существование: «среди нас появляются бродяги. Праздные и бездомные шатуны встречаются на городских площадях» (V, 71). Полная связанность, механичность личной жизни дополняется анархической бессвязностью, безбытностью, превращением личности в пылинку, несомую социальными ветрами и личным произволом. Отсюда открывается путь к большим общественным и художественным исканиям Блока. Перед «рассословленными» бродягами и шатунами, оторванными от старых мещанских очагов, открывается необозримая русская равнина, Родина. Перед художником «духовных бродяг» открывается путь или к тряским болотам «лирики» (т. е., односторонне субъективным формам поэзии; Блок вкладывал в это слово — категорию его эстетики — также и другой смысл — активно действенного личного отношения к жизни), или к высоким формам обобщающе-синтетического искусства.

Этот второй путь — путь выхода из духовных противоречий личности в связи с обнажением в годы первой русской революции распада старых форм социальной жизни для Блока является вместе с тем путем к Родине, России. Из стихов, наиболее определенно связанных с 1905 годом, неслучайно отчетливее всего выражает единство синтетических и аналитических элементов стихотворение «Осенняя воля» (июль 1905 г.), где «духовный бродяга», рассословленный «шатун», человек, охваченный душевными противоречиями старой жизни, именно в образах России и ее народа обретает жизненную опору для своего дальнейшего существования. В стихотворении «Болотный попик» (апрель 1905) из цикла «Пузыри земли» говорится: «Душа моя рада Всякому гаду И всякому зверю И о всякой вере». Погружение в природность, противостоящее мистико-идеалистическим схемам, само по себе не спасает от противоречий; «о всякой вере» — это не выход. А природность, отделенная от общей жизни людей, сама по себе не может вывести человека из жизненных тупиков. Совсем иначе

все обстоит в «Осенней воле»: «Запою ли про свою удачу, Как я молодость сгубил в хмелю... Над печалью нив твоих заплачу, Твой простор навеки полюблю... Много нас — свободных, юных, статных Умирает, не любя... Приюти ты в даях необъятных! Как и жить и плакать без тебя!» Каждый читатель узнает в этом стихотворении Блока — великого национального поэта. Общность с народом может быть ориентиром в преодолении и социальных, и духовных трудностей человека. Через многообразные поиски в разных направлениях, выраженные в разных родах литературной деятельности, Блок находит в цикле «На поле Куликовом» (1908 г.) решение наиболее существенных для него творческих задач. Исходным пунктом в движении к этому важнейшему для Блока 1900-х годов творческому замыслу является, видимо, именно «Осенняя воля», возникающая в кругу духовно-художественных проблем, определяющихся в связи с революционными событиями в стране. Обобщающим идейно-художественным комплексом или образно-тематическим сплавом, изнутри объединяющим, связующим, но не уничтожающим, не нивелирующим все другие темы и содержательные грани, особенности их, в творческом сознании Блока оказывается в итоге многообразного творческого развития в революционные годы тема России: «этой теме я сознательно и бесповоротно *посвящаю жизнь*», «она не только *больше меня*, она больше всех нас; и она всеобщая наша тема» (VIII, 265). Так определял Блок в письме к К. С. Станиславскому от 9 декабря 1908 года не только творческие стимулы в своей работе над пьесой, о которой конкретно идет речь («Песня судьбы»; из этого замысла вырос лирический цикл «На поле Куликовом»), но и некий обобщающий итог всей своей духовной жизни, и в особенности — творческой деятельности революционных лет.

Следует сказать, что с точки зрения наиболее последовательно проводящих трактовку творчества Блока как законченно чуждого революционной эпохе явления исследователей-упрощенцев 1930-х годов тема России у Блока — националистическая тема. Ссылаясь на издание в 1915 году

блоковских «Стихов о России», В. А. Десницкий писал о том, что «тема» России, сражающейся на полях Галиции и Восточной Пруссии за интересы империалистической буржуазии, развернута в образе великого национального исторического прошлого. Связана в своем становлении и развитии с националистическим, неумирающим и неизменным образом «единой русской души». Далее Десницкий пишет об эстетизации темы России у Блока, но эстетизация эта не может скрыть, по Десницкому, стоящих за ней фактов: подобное искусство «никогда не перестает служить оружием в классовой борьбе. Так и А. Блок опоэтизированным им сложную систему религиозно-мистических переживаний, возведенных до предела вечной неизменности, идею единой великой русской национальности включает через поэзию в жизнь и борьбу за жизнь»³⁸. Несколько более сложную постройку возводит Д. Е. Максимов, но он тоже твердо убежден, что тема России у Блока имеет националистический характер: «Соответственно с этим в большей части его националистических стихов о России, продолжающих традиции таких корифеев славянофильской поэзии, как Тютчев, Хомяков, Вл. Соловьев, тема России разрабатывается в утрированно-романтическом духе»³⁹. Построения Д. Е. Максимова несколько менее прямолинейны, чем идеи В. А. Десницкого, у Максимова появляются даже аналогии с поздним народничеством и т. д. Поверив В. А. Десницкому, можно блоковскую Россию принять за миф, прямо подсказанный самодержавной или империалистической реакцией. Сам факт издания «Стихов о России» в 1915 году, очевидно, склоняет исследователей подобного типа к отождествлению, скажем, блоковской концепции России с самодержавной или империалистической государственностью.

³⁸ Десницкий В. А. Социально-психологические предпосылки творчества А. Блока // Письма Александра Блока к родным: В 2 т. Л., 1932. Т. 2. С. 32, 35.

³⁹ Максимов Д. Е. Творческий путь А. Блока // Литературная учеба. 1935. № 6. С. 32–33.

Как кажется, такого рода отождествления оказали свое воздействие на современного исследователя Л. К. Долгополова, находящего в самом факте издания 1915 году те же общественные особенности блоковской концепции: «Пытаясь постичь сущность происходящего, Блок хочет увидеть связь и сходство между двумя такими разнородными явлениями, какими были Куликовская битва и империалистическая война. Он стремится найти в современной войне какой-то политический смысл, может быть даже принять ее как защиту от смертной опасности, нависшей опять, как и пятьсот лет назад, над русским государством. Очевидна антиисторичность этой концепции, ибо если на Куликовском поле действительно была добыта независимость Руси и утверждена целостность ее национальной государственности, то империалистическая война была явлением совершенно иного порядка. Поэтому блоковское обращение к России, вышедшей на Куликово поле, <...> в 1915 году уже не только теряло свое звучание, но и приобретало ложный смысл»⁴⁰. Конструирование «блоковской концепции» сопровождается условным «может быть», но тут же это «может быть» сменяется категорическим утверждением об «очевидной» антиисторичности «этой концепции». А реально ее ведь просто нет, «этой концепции». Блок ведь не отождествляет Россию и ее народ ни с самодержавной государственностью, ни с государственностью империалистической. Цикл «На поле Куликовом» возникал во второй половине 1908 года, в начале 1909 года Блок писал В. В. Розанову о своей теме России, о непримиримости контраста между чуждой ему современной государственностью и возникающей молодой, новой Россией: «Современная русская государственная машина есть, конечно, гнусная, слюнявая, вонючая старость, семидесятилетний сифилитик, который пожатием руки заражает здоровую юношескую руку, Ре-

⁴⁰ Долгополов Л. К. «Двенадцать» Ал. Блока (идейная основа поэмы) // Вопросы советской литературы. М.; Л., 1959. Т. 8. С. 138.

волюция русская в ее лучших представителях — юность с нимбом вокруг лица», блоковская концепция России определяется там же как «концепция живой, могучей и юной России» (VIII, 277). Нет никаких оснований для замены блоковской «концепции России» своей собственной, авторской концепцией, если не считать основанием это странное «может быть» исследователя. Для Блока поэтическая идея России есть прежде всего идея исторической перспективности, а перспектива русской истории для него — это перспектива революции в русской современности.

Для верного понимания блоковской эволюции, места и значения в ней взаимосвязанных тем России и революции следует отказаться от представлений о том, что «ложный смысл», отсутствие познавательной ценности присущи творчеству Блока, прямо связанному с первой русской революцией. Д. Е. Максимов в 1956 году писал о Блоке — авторе стихов о 1905 году: «...Блок ни в 1905 году, ни в позднейший период не мог подняться до уровня партийного отношения к революции, до понимания революционной теории и тактики»⁴¹. Подобное требование совершенно незаконмерно, оно означает, что художник должен быть иным, не тем, кем он мог быть в границах реальной борьбы и реальных отношений своей эпохи. Когда-то Плеханов незаконмерно сопоставлял Толстого с Марксом и в то же время столь же незаконмерно объявлял Толстого представителем старого дворянства. Максимов идет куда дальше: поскольку творчество Блока требованиям исследователя «не соответствует», то неизбежно получается, что произведениям художника присущ тот самый «ложный смысл», о котором несколько позже писал Долгополов. Чтобы не было смещений в перспективе исследования творчества Блока, следует напомнить, что еще в двадцатые годы существовала гораздо более плодотворная тенденция в освещении блоковского творчества: «...у Блока есть исключительно ценные сти-

⁴¹ Максимов Д. Е. Блок и революция 1905 года // Революция 1905 года и русская литература. М.; Л., 1956. С. 262.

хотворения, посвященные революции 1905 года»⁴². Далее блоковские стихи о 1905 году связываются в ретроспективе с «Двенадцатью» и «Скифами». Особо надо снова напомнить об этой тенденции, потому что согласно тому же исследователю, И. Машбиц-Верову, «...Блок также увидел и реальную Россию»⁴³ одновременно с появлением в его творчестве образов, связанных с 1905 годом. Таким образом, сама поэтическая тема России в блоковском творчестве оказывается закономерной, выражающей основную тенденцию художественной деятельности писателя. Естественно при этом, что тема России перестает быть скопищем заблуждений, ошибок, промахов, свидетельством полного непонимания поэтом происходящего в стране и в мире. Она представляет не «ложный смысл» творчества поэта, но глубину познавательных ценностей, созданных Блоком. Именно в этом направлении развивалась в дальнейшем основная тенденция в исследовании творчества Блока.

Сам лирический цикл «На поле Куликовом» является вершинной узловой точкой в сложном развитии Блока в годы реакции. Не отступая несколько от того, что было им найдено в годы самой революции, в стихах, в прозе, в драматургии, всех новых проблем, которые возникали перед честным, бесстрашным писателем, ищущим некоего мировоззренческого и творческого единства в своей деятельности, именно в этом гениальном цикле Блок приходит к некоему единству, комплексному, целостному постижению результатов своих многообразных исканий и совершенному художественному воплощению этих результатов. Непосредственным исходным условием для внезапного «взрывного» возникновения цикла была работа над пьесой «Песня судьбы», где, в свою очередь, Блок пытался решить ставившуюся им в его художественной публицистике

⁴² *Машбиц-Веров И.* Блок и современность // *Блок А.* Стихотворения. М.; Л., 1927. С. XXVI.

⁴³ *Машбиц-Веров И.* Ал. Блок и первая революция // *Звезда.* 1926. № 3. С. 204.

проблему «народа и интеллигенции». Эту проблему, поднятую в эти годы также Горьким, Блок пытается решить по-своему. Следует заметить, что в этом решении Блок оказывается в итоге из своих предшественников в классической русской литературе ближе всего к Достоевскому второго периода его деятельности от начала 1860-х годов вплоть до конца его жизни. Для Достоевского вопрос о разъединении «народа и интеллигенции» — центральная объективно-исторически возникшая коллизия русской жизни, к которой восходят все частные неурядица и неполадки современности: «Прямо скажу: вся беда от давнего разъединения высшего интеллектуального сословия с низшим, с народом нашим». Достоевский говорил не просто о необходимости преодоления разрыва, но и роли социальной активности «интеллигенции» в этом процессе, о том, что народу нужна такая действенная, по-новому самоопределяющаяся интеллигенция: «...страшно нужна народу интеллигенция, предводящая его, сам он жаждет и ищет ее»⁴⁴. Оба эти пункта решающим образом сближают Блока с Достоевским; каждому из них эта проблема представляется важнейшей общественной проблемой русской жизни. Минуту подробности, следует сказать, что вся трудность работы Блока над «Песней судьбы» состояла в невозможности диалектически решить вопрос о единстве исторической почвы, порождающей практическую общественную коллизию. Работа над драмой претерпела крах; диалектическое единство разных сторон коллизии было найдено в общности русского исторического процесса. История народа должна была войти в душу, в характер героя, персонажа произведения искусства. На смену механически противостоящим друг другу мертвенным персонажам «Песни судьбы» взрывным скачком пришел новый персонаж своеобразной лирической трагедии — человек, переживающий в своей душе всю историю своего народа, важнейшие события его прошлого и его

⁴⁴ Достоевский Ф. М. Дневник писателя за 1881 год // Достоевский Ф. М. Собр. соч. в 13 т. М.; Л., 1929. Т. XII. С. 438.

предвидимого будущего. Блок построил свой трагедийный лирический цикл на философской проблеме исторического времени: герой цикла — и современный человек, несущий в себе духовные тяготы современности, и одновременно — воин Куликовской битвы. Современный человек наиболее откровенно выступает в финальном стихотворении цикла. Оно говорит о неизбежности нового грозного, трагического столкновения разных станов в новой битве. Историческая перспектива, вошедшая в самую душу человека, исключает возможность понимания нового трагедийного катаклизма как механического противостояния не связанных между собой, пытающихся уничтожить друг друга мертвенных противоположностей. Так же решается проблема и в публицистической прозе Блока в конце 1908 года (финальное стихотворение цикла датировано 23 декабря 1908 г.). Контекст всего творчества Блока этих лет непреложно говорит о том, что под предвещаемым в финальном стихотворении цикла общественным катаклизмом поэт понимает неизбежно надвигающийся в стране новый революционный взрыв. Весь этот гениальный цикл, с его виртуозными временными передвижками, немислим без трагедийного единства аналитических и синтетических элементов в нем. Аналитические элементы применяются в исследовании противоречий души современного человека, во всем же цикле в целом итогово доминирует синтетическое начало, поскольку поэт ищет утверждения действенного, исторически активного поведения человека в неизбежно надвигающемся — такова железная внутренняя логика цикла — грандиозном общественном конфликте.

На основе духовно-художественного опыта стихов о России и в особенности цикла «На поле Куликовом» в творчестве Блока выстраивается историческая перспектива. Применение ее к истории Европы в «Итальянских стихах» дает картину возникновения сначала своеобразной целостной (в смысле выхода на историческую арену пластически законченных, хотя и трагически-страшных индивидуальностей); контрастом к этой напряженной, бурной

жизни в эпоху столкновения новой общественной структуры становятся образы современной механизированной жизни, царства буржуазной прозы, опустошающей и изменяющей человеческую индивидуальность. Применение исторической перспективы в более широком, глобальном масштабе к современной жизни позволяет выстроить изображаемую в разделе-цикле классического третьего тома Блока «Страшный мир» высокоохватывающую панораму многостороннего духовного упадка, опустошения индивидуальности. Блок безусловно опирается при этом на художественное наследие Достоевского. Закономерная художественная перспектива, высокая трагедийность, плодотворность итога, но не удушающий бесплодный пессимизм при этом возможны только потому, что в противовес этим мрачным картинам возникают образы стихов о России с циклом «На поле Куликовом» в центре. На основе исторической перспективы в результате напряженной обобщающей работы Блока в десятые годы образуется принципиально художественно новое, своеобразное образование — трилогия лирики. Решающе важная часть ее — третий том окончательно формируется уже в годы революции, рядом с «Двенадцатью» и «Скифами», и это, разумеется, тоже совершенно не случайно, но глубоко закономерно. Художественная законченность, целостность этого новаторского построения основывается на диалектическом переплетении аналитических и синтетических начал.

Духовно-художественное движение Блока в связи с нахождением исторической перспективы приобретает характер все более и более осознаваемой и с мучительными поисками и издержками осуществляемой своеобразной диалектической спирали, где исходный пункт — особенная целостность (концепция 1-го тома) как бы испытывает «первое отрицание» в разгуле разыгравшихся стихий. Это первое отрицание в концепции части 2-го тома, с особой аналитической остротой проявляющееся в «Снежной маске», где принцип безудержной изменчивости исследуется в почти судорожном виде. Открыто выступает в концепции Рос-

сии и русского характера «снятие», разрешающее основное противоречие в нахождении исторической перспективы в цикле «На поле Куликовом», и оно же открывает возможности нового исторического цикла в объективном мире. А в непосредственно художественном плане это «снятие» проявляется в новой «классичности». Новая классичность обозначает целый новый этап в движении художника — этап поэтической зрелости Блока. Как этап в становлении мировоззрения Блока историческая перспектива испытывает существенное качественное изменение и необыкновенное обогащение в последний период его деятельности. Историческая действенность, которой непрерывно искал Блок с момента, когда разразились события первой революции, в советский период приняла совершенно зримые формы, нашедшие свое художественное воплощение в «Двенадцати». В этой связи возникает совершенно особенная проблема философско-мировоззренческого и одновременно художественного плана, если только можно хоть как-то расчленить эти планы у художника таких масштабов, как Блок. Это — вопрос о так называемом вечном возвращении, проступающем отчетливо как в циклах «На поле Куликовом» и «Итальянские стихи», так и в высказываниях Блока на эти темы. Существует ли поступательное движение истории, или она циклическим путем вечно возвращается к одним и тем же точкам? Как Блок-художник решает эту бесспорно существующую в его зрелом творчестве проблему? Как мне кажется, наиболее близко подошел к верному решению этой проблемы в художественном плане современный исследователь М. Ф. Пьяных. В связи с духовно-художественным развитием Блока М. Ф. Пьяных расчленяет и в известном смысле противопоставляет поэтику «метафорическую» поэтике «метаморфической». Он основывается при этом на материале блоковских высказываний об искусстве. Идеалистически трансформирующую действительность метафору считал В. М. Жирмунский главным признаком поэтики Блока. Подобная поэтика в какой-то мере может истолковываться, как проявление отрицания

историзма в искусстве. М. Ф. Пьяных предлагает иной термин для определения поэтики позднего Блока, в особенности Блока как автора «Двенадцати» — «метаморфизм». Термин этот образован от слова «метаморфоза», в очерке Блока «Катилина» имеющего особый философско-исторический смысл. Суть дела тут в том, что никакого «вечного возвращения» событий и в истории, и в реальном движении художника, конечно, нет. Под «метаморфозой» Блок понимал «циклическое», а говоря точнее, «спиралеобразное» движение, где «цикл» размыкается последним звеном — «снятием». Об этом у меня говорилось выше. Подобное толкование для истории в точном смысле слова едва ли следует применять, здесь речь должна идти о проникновении элементов глубокой диалектичности в художественное мировоззрение Блока. Само представление об исторической перспективе у Блока в советский период сильно обогащается и конкретизируется, в особенности в «Интеллигенции и революции», философски расширяется и обостряется именно в «Катилине». Применение термина «метаморфизм» к поэтике «Двенадцати» мне кажется правомерным. Убедителен отпор исследователям-догmatикам, который дает М. Ф. Пьяных: «Локальное рассмотрение жанровых циклов и циклов творческого пути поэта может привести к ошибочному выводу о замкнутости хотя бы отдельных из них, о существовании якобы неразрешимого противоречия между обновляющим движением вперед и законом “вечного возвращения”. Только взгляд на творчество Блока как на метаморфический процесс позволяет осмыслить “возвращения” как выражения внутренней связи между отдельными циклами, как свидетельства единства самовозрождающейся цели, единства исходного и конечного идеала, изменяющего и усложняющего свою структуру в ходе исторического постижения его»⁴⁵. Попытки представить Блока художником, сомневающимся в реальности движения истории, несостоятельны.

⁴⁵ Пьяных М. Ф. «Двенадцать» А. Блока. Лекция. Л., 1976. С. 45.

Историческая перспективность полностью, совершеннее, чем где-либо еще, входит у Блока в «Двенадцать» во всю целостность поэмы, во все элементы, все составляющие эту целостность. Единство, диалектическое взаимоотношение синтетических и аналитических начал тоже совершеннее, можно даже сказать, виртуознее, чем где-либо еще, осуществляется в великой поэме. Выделять их все-таки можно и даже нужно, выделять их и непосредственное восприятие, при этом достигается их отнюдь не формальное, но содержательное и познавательное значение. Вся поэма строится на образах ветра, снега, снежной вьюги, сумерек и надвигающейся ночи. Их врезающееся в восприятие и сознание звучание не может истолковываться никак иначе как результат пристального исследования, анализа — но анализ неразрывно слит с синтезом: все возникающие из снежной вьюги фигуры людей ясны и обобщенно четки, синтетичны, и открывающие поэму строки, как бы дающие заранее итог анализа — «Черный вечер. Белый снег» — это мощный синтез,двигающий в пейзаж не просто расчленение его слагаемых, но обобщенную до символа его внутреннюю значимость: это синтетический образ трагедии. Трагедийный черно-белый пейзаж, которым открываются «Двенадцать» с его синтетическим зачином и аналитическим раскрытием в дальнейшем, в прохождении через всю поэму, вплоть до ее финала, с самого же зачина сразу вводит в атмосферу больших событий жизни и истории. Этот черно-белый пейзаж (столь знакомые по стихам Блока петербургские «глухота и чернота» и трагическая «маска» снега) перерастает немедленно же в проходящий далее через всю поэму образ снежной вьюги. «Черный вечер» открывает «глухие» космические пространства: не осталось ничего сколько-нибудь определенного, вросшего корнями в почву старых отношений, ее нет уже совсем, этой почвы. Остался один только ветер истории, ее «музыкальный напор», ее стихия. Это значит, что все в искусстве, кажущееся обычно внешним, — обстановка действия, его подробности, его атмосфера — здесь отнюдь не внеш-

нее, могущее и не присутствовать, эта каким-то чудом как бы воскрешенная (или навеки запечатленная) атмосфера революционного Петрограда составляет необычайно важную часть всего происходящего, кажется, что люди, ведущие действие, вырастают из всего того, что обычно именуют атмосферой, что одно с другим могло бы поменяться местами, так все важно и так все слитно, по-своему целостно: синтетическое и аналитическое слились настолько неразрывно, что их не разъять никакой силой. Такой же слитностью, неразрывным единством представляется с самого зачина поэмы «стихийность», переходящая в «космичность», воплощенная в образе будущей вьюги. С вьюгой связываются и социальные начала в людях, одних — как бы вырастающих из этой «космической вьюги», других — пытающихся противостоять ей. В первой главе предстают в своем роде «нелюди», которые не могут устоять на ногах под грозным и «музыкальным» напором ветра. Это — стоящий на перекрестке «буржуй», упрятавший нос в воротник; писатель — длинноволосый вития; поп; барыня в каракуле. Образы эти выполнены приемами плаката. Перед читателем — социальные маски, но не люди. Исторический взрыв, снявший старые отношения, обнаружил отсутствие душ у этих людей. Плохи эти люди не тем, что они столь отчетливо социальные. Они плохи именно тем, что они не люди, они вне реальных противоречий жизни, и именно поэтому они обездуховлены. Они вне «черного» и «белого», вне трагических контрастов жизни, они серые, бесцветные, бессодержательные, безличные. В потоке истории, и, следовательно, в потоке жизни, по Блоку, находятся люди из социальных низов. В непосредственно перед «Двенадцатью» написанной статье «Интеллигенция и революция» Блок более открыто, твердо и последовательно, чем где-либо, объявляет трудовую массу главной творческой силой современной истории. Слитые с «вьюгой», выделяющиеся из ее «музыкального напора» люди из социальных низов — герои поэмы, сцепленные между собой в сюжетной коллизии, они именно индивидуализированы, в качестве

героев поэмы, наделены достаточно отчетливыми, живыми характерами. При раскрытии их характеров оказывается, что они пока еще весьма несовершенны, трагически-противоречивой основной героиней — Петруха. Но они именно потому люди, а не мертвенные маски, что они приобщены к основам бытия, мироздания и истории. Они — героини трагедии.

Поиски возможностей создать высокую трагедию присущи творчеству Блока с тех же кризисных лет после первой революции. Для создания трагедии и ее героев необходимо органическое сплетение, взаимопереходы синтетического и аналитического элементов с безусловным доминированием начала синтетического. У героя высокой драмы должна быть достаточно определенная, четкая индивидуальность, характер. В известной мере жизненно-узнаваемыми, вызывающими доверие в смысле их реальной возможности в эволюции Блока-поэта предстают выделяющиеся из лирического потока (хотя в самом общем виде героини-персонажи блоковской поэзии всегда вычленены из лирического потока) человеческие образы второй книги поэта «Нечаянная радость». Следует отметить, что с чрезвычайной точностью общую «характерологию» Блока, ее общую тенденцию и дальнейшие возможности определил В. Я. Брюсов, именно рецензируя «Нечаянную радость»: «А. Блок скорее эпик, чем лирик, и творчество его особенно полно выражается в двух формах: в драме и песне. Его маленькие диалоги и его песни, сложенные от чужого лица, вызывают к жизни вереницы душ, которые уже кажутся нам близкими, знакомыми и дорогими»⁴⁶. Брюсов теоретически определил важнейшую общую основу стиха Блока. Лирический характер (это слово вполне уместно применить к зрелой лирике поэта) в блоковской поэзии всегда создается как бы «от чужого лица», он всегда определенно объективирован, только лишь аналитическими способами, как у Фета, он не может быть воссоздан. Особенную ценность имеет высказывание

⁴⁶ Брюсов В. Новые сборники стихов (А. Блок. «Нечаянная радость») // Весы. 1907. № 2. С. 85.

Брюсова о «вереницах душ», как бы возникающих на страницах лирических сборников Блока. Без «вереницы душ» не мог быть создан «роман в стихах», к чему вполне осознанно стремился Блок: ведь тут нужно именно «сопряжение» разных позиций, «песен» от имени разных героев, «чужих лиц», это оказывается в «Нечаянной радости» уже принципом поэтической системы, отнюдь не неким частным «приемом», но содержательным принципом именно системы. Все важнейшее, созданное Блоком-лириком, собрано им в «трилогию лирики»: как бы трехчастный роман в стихах. Ясно, что это нечто новое в русской и мировой лирической поэзии. Ясным должно быть из всего, что говорилось выше, также и то, что Блок использует при этом, органически перерабатывая, традиции русской поэзии. Без Фета и творческого трансформирования принципов аналитического типа поэзии был бы невозможен, скажем, сквозной динамический образ «вьюги» в «Двенадцати». Для трансформирования фетовских аналитических начал нужна была помощь «синтетических» тенденций столь внутренне близкого Блоку Ап. Григорьева. Сам же Ап. Григорьев невозможен без попыток трансформации Лермонтова. Блоковский ход к Лермонтову происходит в годы творческого созревания, в годы складывания третьего тома «лирической трилогии». Критик-современник В. В. Гиппиус уже при публикации сборника «Ночные часы» (1911), где собраны в иной содержательной композиции, чем в трилогии лирики, чрезвычайно характерные именно для третьего тома стихи, особо отмечает лермонтовский голос в «классичности» Блока 10-х годов: «Какая-то строгая школа пройдена поэтом, недавний новатор дал ряд стихов, которые признает каноническими самый рьяный классик. В его “Демоне” есть лермонтовское не только в названии»⁴⁷. Примечателен тот факт, что в связи с «Двенадцатью» критики-современники вспоминают традиции Пушкина; привлекаются

⁴⁷ Гиппиус В. Александр Блок. Ночные часы. Четвертый сборник стихов // Новая жизнь. 1911. № 12. Ноябрь. С. 271.

философско-исторические идеи Пушкина, весьма глубокие и сложные, но привлекаются и художественные образы. Характерно, что и тем, кто поэму приемлет, и тем, кто отвергает, вспоминается «Медный всадник». Противоречия истории в «Медном всаднике», трагически отображающиеся в человеческом сознании, притом в сознании «маленького человека», представляют подобную аналогию несколько правдоподобной. Однако традиция Пушкина была необычайно важна для Блока последних лет жизни, но в иных планах, чем проблема характера. Иной была эпоха, основная ее проблематика. Особенным был и подход Блока как к эпохе, так и к ее людям.

Стремление к созданию монументально-обобщающих форм искусства — эпического типа поэмы и высокой трагедии, присущее поэзии Блока, порождало и требование цельных, исторически-действенных образов-героев, людей. В связи с драмой «Роза и крест», работа над которой протекала в 10-е годы, Блок признавался: «...я еще не созрел для изображения современной жизни, а может быть, и никогда не созрею...» (З. К., 288). Разумеется, речь тут идет не просто о любой картине современности, в подтексте безусловно присутствует мысль о монументальном искусстве, требующем обобщенных, глубоких, цельных характеров героев. Коллизии современного сознания в лирике Блок изображал гениально, и изображал тогда, в эпоху третьего тома и «Розы и креста», в принципах «вереницы душ». После 1905 года Блок-лирик постоянно стремился к изображению трудового человека, героя из социальных низов. Реально он мог его изобразить почти исключительно сквозь образ «интеллигента», т. е. в специфической блоковской концепции истории — сквозь образ творческого человека из социальных верхов старого общества. Суть тут была не в желании соблюсти некую схему — дать единство или рознь «народа» и «интеллигенции», но в стремлении к единому рассмотрению «синтетических» и «аналитических» элементов в самом подходе автора, в поисках диалектически-сложного подхода к жизненному материалу. Изобра-

жение трудового человека из низов сквозь образ «интеллигента» и было фактически «современностью» в искусстве Блока; такую возможность ему открывал перевод истории на современность. Сама такая возможность была впервые осуществлена в цикле «На поле Куликовом». Но там был особенный случай: предельно широкую возможность скрещения реальной истории в ее героической точке можно было перевести и в настоящее, и будущее (притом тоже реально зримые), скрестив в сознании одного героя все грани временной перспективы и вместе с тем — как бы исходя из момента «настоящего времени», современности. Герой цикла перевоплощался в воина Куликовской битвы. Там, в иной эпохе, не было, по Блоку, ни «интеллигента», ни простого человека. Поэтому воин Куликовской битвы представляет и интеллектуальные возможности всех людей эпохи; возвращаясь в современность, этот герой находил передового «интеллигента», который видит здесь, сейчас близкое грядущее — вот-вот готовую разразиться революцию. Сейчас, в «Двенадцати», Блок Октябрь понимает как историческое событие, в котором главную роль играют люди из социальных низов. В их руках, в их появлении из «вьюги», в их шествии — творческая инициатива, творческая мощь массового человека, «великая творческая сила» (VI, 14). В «Записке о “Двенадцати”», относящейся к 1920 году, Блок писал: «...в январе 1918 года я в последний раз отдался стихии не менее слепо, чем в январе 1907 или в марте 1914. Оттого я и не отрекаюсь от написанного тогда, что оно было писано в согласии со стихией...» (III, 474). Может показаться неожиданным авторское сопоставление «Двенадцати» из всего предыдущего творчества Блока, прежде всего с трагедийной любовной лирикой 1907 и 1914, с циклами «Снежная маска» и «Кармен». Между тем, сопоставление это полно глубокого внутреннего смысла, и, конечно, абсолютно верно. «Стихия» человеческой души, человеческой страсти, по Блоку, одноприродна со стихией, составляющей основу истории, и самую сущность мироздания. В аналитическом до предела цикле «Снежная маска»

из будущей «вьюги» человеческой страсти вырастает только одно лицо, одна синтетически ясная и четкая фигура героя, в виде островков, вроде «Второго крещения»; это лицо героя, «интеллигента», осмысляющего, как высокую, трагедию «вьюгу» человеческой страсти. В «Кармен», одном из важнейших лирических циклов Блока, дело обстоит много сложнее. Героиня цикла, Кармен, как известно, человек социальных низов. Стихия, несущая ее, у Блока причастна к мировым закономерностям, самым глубоким основам бытия. Создаваемый Блоком характер безусловно синтетичен, он вполне конкретен и в то же время пронизан насквозь, во всех зримых особенностях причастен к основам мироздания. Но это характер, создаваемый актрисой, «интеллигентом», и обе эти социальные грани образа необыкновенно важны для смысла, для содержания всего цикла. Подобное «двойное» решение образа обнаруживает и то, насколько значим для творчества Блока в предреволюционный период образ простого человека из социальных низов, глубоко проникнутого глобальными проблемами, общими высокими проблемами бытия, и то, что для Блока еще невозможно создать такой образ без посредничества, творческой личности иного социального круга. Проблема эта, столь важная для Блока, находит свое позитивное решение впервые в «Двенадцати»: трудовой человек, человек массы предстает здесь действительно, как основная творческая сила современной истории. Это значит, что «Двенадцать» представляет собой огромный, решающе важный диалектический «скачок», переход художественной системы Блока в новое качество, но никак не «взрыв», слом, ликвидацию всей прежней блоковской поэзии, как это утверждал Б. М. Эйхенбаум. Определяется этот скачок самой революцией, постижением поэтом смысла происходящего и отображением его в искусстве.

Из «вьюги» революционной «стихии» вырисовывается и художественно вычленяется образ «двенадцати» красногвардейцев, групповой образ-характер апостолов новой правды, одновременно социальной и духовной. Далее из

группового образа вычленяется образ Петрухи, образ трудового человека, одержимого желанием создать новые социальные отношения в духе правды и справедливости и потому полного социальным гневом, «черной злобой, святой злобой» к миру социальной несправедливости. Наиболее глубокие пласты содержания поэмы неотделимы от ее конфликта, сюжета и героев. Основная сюжетная ситуация трагической любви и ревности Петрухи, измены Катьки с Ванькой и убийства Катьки развертывается в главах 2–6, сразу же после экспозиционной 1-й главы с ее образами «социальных марионеток», не причастных к «вьюге», стихиям истории и космоса. Далее, через главы 7–10 развивается в разных преломлениях сюжетно необычайно важная ситуация осмысления и преодоления душевных последствий убийства Катьки. Слияние всех пластов и тем трагедийно-эпического повествования — социального, эмоционально-лирического, сюжетно-фабульного начал — возникает только в итоге всего этого развертывания единого конфликта к главе 11-й, т. е. к новому вхождению единого группового образа-характера во «вьюгу». Именно в 11-й главе двенадцать красногвардейцев предстают слитными со «стихией», с космической «вьюгой», носящейся на оголенных, черных, т. е. трагедийных просторах современной истории, именно здесь социальное начало («черная злоба, святая злоба») полностью сливается с космической вьюгой в единый обобщающий образ революции. Подобное композиционное построение, реализующее особенный смысл содержания, означает, что сложная ситуация любви и ревности Петрухи должна включаться в рассмотрение самих основ философского содержания поэмы.

Говоря о трагическом сюжете любви и ревности Петрухи, необходимо помнить, что Блок еще в дореволюционной лирике высокую, эмоционально-наполненную страсть рассматривал в аналогиях и в единстве с трагедийно толкуемым потоком истории. В общем построении поэмы совершенно ясно, что «социальные марионетки» из экспозиции поэмы, ввиду полного отсутствия внутренних связей

и приобщенности к глубинным основам жизни, по Блоку, не способны к подлинной эмоциональной яркости, интенсивности чувства. Напротив, своеобразно выраженной поэзией страсти охвачен простой человек Петруха. Раскрытие темы любви Петрухи, ее силы и ее жизненной сущности дается в 7-й главе, в цикле эпизодов раскаяния, переживания трагической вины, ведущих к полному торжеству единого, цельного образа революционной стихии в 11-й главе. В общем трагедийном контексте поэмы ясно, что и «черная злоба, святая злоба» становится подлинной поэзией только в ее внутренних связях с эмоциональной наполненностью, трагической страстностью, приобщенностью героев «высокого плана» поэмы к «стихиям жизни». И страсть, и раскаяние Петрухи — трагичны, в каком-то смысле столь же высоки, как «черная злоба, святая злоба», однозвучны ей. В трагедийных эпизодах раскаяния Петрухи с наибольшей силой обнажаются сложные переплетения общеисторического, социального и интимно-личностного начал. Тема трагической вины Петрухи соотносится с живущей в нем «черной злобой, святой злобой». В таком контексте высокая трагическая любовь к Катьке выступает именно как нечто высокое, «белое», как желание духовности и чистоты отношений, обман в этой любви вызывает месть, ассоциирующуюся с социальным гневом. В одном контексте сплетаются темы мести личной и общественной, гнева и отчаяния. В действиях таких людей, как Петруха, есть высокое, подлинное и исторически закономерное, есть «творческая сила». Она состоит в «черной злобе, святой злобе», переплетающейся со стремлением к подлинности и чисто индивидуальных аспектов личности — высокой трагической любви. Сплетение этих тем и дает «мировой пожар в крови» — «творческую силу». Только эта «творческая сила» простого человека втягивает в историческую перспективу борющегося с ней, хотя и внутренне мертвого, «плакатно-серого» «буржуя». Но, войдя сюда, «буржуй» может деформировать, преобразовать «творческую силу», мертвым грузом повиснуть на ней. Подобная деформация

может привести к самосудам (об этом Блок писал в статье «Интеллигенция и революция» (VI, 19), к событиям вроде убийства Катьки. Блок рисует «творческие силы» просыпающиеся, он не идеализирует самосуды, он дает их в трагедийном единстве с «творческими силами». Наиболее трагедийно-страшной, беспощадной по своим духовным последствиям является в «Двенадцати» именно 8-я глава — описание раскаяния Петрухи. Романтический сюжет осуществлен в целом синтетически. В границах этого сюжета наиболее острое и вполне особенное проникновение аналитических начал можно обнаружить именно в описании проникновения омертвляющих элементов бездуховности в характер Петрухи. Финал этой главы таков: «Упокой, Господи, душу рабы твоя... Скучно!» Из трагического отчаяния Петрухи может вырасти анархический цинизм, распад сознания, расщепленность человеческой души. Аналитика у Блока тут особенная: потрясающая своим трагизмом 8-я глава поэмы близка к темам и ситуациям Достоевского, к описанию брожения Раскольникова по безлюдным островам перед раскаянием, к страшной реплике почти обезумевшего от раскаяния Ивана Карамазова на суде: «Кто же желает смерти отца?» Аналитические элементы у Достоевского почти всегда выступают в подчиненном положении к синтетической доминанте в решении как сюжетной ситуации, так и характера героя. У Блока аналитические элементы более развиты и часты, но они тоже тяготеют к синтетическим замыслам в целостности общей концепции. В общей концепции замысла у Блока перекрещивание синтетических элементов с аналитическими выступит далее в финальных главах поэмы по той же общей причине: Блоку необходимо дать художественное объяснение трагической противоречивости сознания трудового человека, появления в сознании и в поведении героя черт «отчуждения», опустошенности, анархичности, цинизма, существует объективная логика соотношения 8, 9 и 10-й глав поэмы: в 8-й главе дается потрясающая трагизмом опустошенности картина сознания трудового человека; в 9-й главе появля-

ется плакатный образ «буржуя», переходящий в трагический образ «безродного пса»; в 10-й главе разыгрывается снежная «вьюга» и в ней дается диалог о преступлении Петрухи: «Али руки не в крови Из-за Катькиной любви?» Вся композиционная последовательность этих эпизодов не может иметь иного смысла, кроме широко исторического, органически включающего в себя социальность, объяснения внутренней природы бездомности, бродяжничества, трагического отчаяния и элементов цинической «отчужденности» сознания человека. Объяснение состоит в том, что все это ясно, четко и прямо связано у Блока с «буржуем», с исторически определенным типом общественных отношений. Такая ясность и четкость общественно-исторической перспективы, сочетающаяся с диалектической гибкостью переходов («буржуй» — пес; «буржуй» сер и безличен, пес трагичен, отсюда — через пса — связь «буржуя» с высокими трагическими страстями героев первого плана), дана Блоку революционной эпохой.

Петруха у Блока находит внутренний выход, преодоление отчаяния и в более широком смысле — элементов духовного распада, «отчуждения» в новом слиянии с групповым образом-характером и с «вьюгой» в общности с этим коллективным характером. Создание комплексного образа-характера относится к наибольшим удачам Блока, в нем реализовано представление поэта о том, что в современности решающую и важную роль в историческом развитии начинает играть масса. Петруха выделяется из этого образа-характера и снова вливается в него. Но тут обнаруживается новая закономерность, новый поворот сюжета и общего конфликта. Мощная волна аналитических элементов возникает к финалу, в 12-й главе. Разыгрывается вьюга, отношения коллективного образа-характера с вьюгой оказываются отчасти не безоблачной гармонией, они оказываются противоречивыми, как бы в новом качестве воспроизводящими душевные противоречия Петрухи. Влившись в коллективный образ-характер, Петруха приобрел как образ героя объективно-народную основу, пере-

стал быть трагическим одиночкой в перспективе творчества Блока, вроде Пьеро из «Балаганчика» (о связи «Двенадцати» с ранней лирической драмой Блока писал А. Е. Горелов), он стал монументальным, синтетическим образом трагедии. Коллективный образ-характер, в свою очередь, от наличия в нем Петрухи приобретает в поэме индивидуально-личностные черты. Следовательно, если Петруха исчез в коллективном образе, то сам этот коллективный образ, став личностным, уже не может рассматриваться как синтетически слитый с «вьюгой». Несколько иной начинает представляться коллективному образу «вьюга». Разумеется, объективно меняется, очевидно, сам характер метели, она усиливается; но дело тут в том, какой она предстает перед коллективным образом. Возникает в художественном смысле особая блоковская аналитика — соотношение «природы» с «душой». На протяжении финальной 12-й главы разыгрывается как бы целая особая драма. От разыгравшейся метели красногвардейский отряд, коллективный образ-характер испытывает тревогу, одиночество, нечто вроде того испытывал высокий герой трагедии — Петруха еще недавно в связи со своей личной драмой. Вскоре тревога готова рассеяться — оказывается, некий особый шум впереди отряда (все образы у Блока отличаются особой, далекой от штампов литературной школы символикой, и это не просто «шум», но «шум времени», «шум истории»), пугавший отряд, это — ветер, разыгравшийся с красным флагом, предшествующим отряду. Но тревога продолжается, что-то бродит вокруг отряда, что-то мелькает в сугробах, и тогда как бы прожектором выхватывается из черно-белых пространств образа пса-нищего, шелудивого, голодного пса старого мира, которого красногвардейцы отгоняют, грозят «пощекотать штыком», но он не отстает. Этот образ нельзя читать однозначно. В цепи аналитических переходов, обозначающих смену настроений охваченного тревогой отряда, возникает и клубок синтетических истолкований. Пес — не просто «буржуй», хотя он сменил «буржуя» и представляет в чем-то «буржуя», т. е. старые общественные

отношения, старый мир. Но пес трагичен, и только потому может войти внутрь конфликта высокой трагедии, тогда как маскообразному «буржую» туда нет входа. Пес как бы объединяет «буржуя» и Петруху, пес потому-то и трагичен, что он воплощает в людях типа Петрухи те начала, которые связывают их со старым миром. И сам пес может войти в трагедию только потому, что он вхож в высокую духовную драму Петрухи. Вот тут-то и возникает наиболее сложный узел в клубке противоречий, раскрываемых синтетически. Это и наиболее трудный поворот в концепции произведения. Тревога, которой охвачен отряд, в чем-то сродни шелудивому псу старого мира и одновременно — трагической недавней личной тревоге Петрухи.

Все эти варианты тревоги восходят к одному источнику — к тому, что старый мир, как шелудивый пес, пока что не отстаёт, что он вхож в людские души, что к нему причастна также и душа коллективного образа. Возникает выстрел в нечто, тревожащее отряд, не в пса, потому что он конкретизировался, как-то прояснился, а в нечто иное, в чем тоже может быть истина тревоги, в нечто туманное, призрачное, как-то соотносящееся с псом (ведь в псе явно есть «черная злоба, святая злоба»), но с ним отнюдь не совпадающее. После выстрела меняется характер тревоги. Она как бы обостряется, и в то же время проясняется, превращается в «святую тревогу». На этом одновременном обострении и прояснении вполне органически строится финальный марш развязки с голодным псом позади отряда и с образом Христа «в белом венчике из роз» — впереди отряда. Образ Христа иногда пытаются понять порознь, отдельно от всего комплекса, синтетического единства, в котором он возникает. Согласно высказываниям самого Блока, Христа можно постигнуть только в общем образном комплексе, как часть его, но не как отдельную самодовлеющую концепцию, как попытку найти религиозное оправдание революции. У Блока Христос возникает, как некая часть духовного мира коллективного образа, массы людей старых социальных низов. В дневниковой записи Блока от

10 марта 1918 года отчетливо выражено это единство разных сторон противоречия — с одной стороны, в ней говорится, что «Христос с красногвардейцами», с другой — дается комплексный образ; поясняющий, что же это значит: «В этом — ужас (если бы это поняли). В этом — слабость и красной гвардии: дети в железном веке; сиротливая деревянная церковь среди пьяной и похабной ярмарки» (VII, 329–330). В столкновении синтетических образов выражено общее трагедийное представление Блока о человеке эпохи перехода от старого мира к новому. Блок строит поэму на характерах, а характеры эти особенные, ввести в эти характеры более резкий, четкий общеисторический материал без ущерба для этих характеров невозможно. Поэтому рядом с «Двенадцатью» появляются «Скифы» — целиком синтетическое произведение типа оды. Совокупность, возможность этих произведений создает синтетическое единство более масштабного типа — трагедийный эпос о революции и ее людях.

По основным особенностям своего дарования Блок был лирическим поэтом. Но он сумел необычайно расширить границы своего творчества именно как лирического поэта. Тот трагедийный эпос, о котором шла речь выше — это итоговое художественное создание именно лирического поэта, стремившегося предельно широко постигнуть возможности лирической поэзии, связь ее с драмой, театром, прозой, и одновременно возможность и необходимость продолжить большие традиции русской классической поэзии. Блок их и продолжил широко и масштабно. Реально он продолжил в немалой степени также и традиции великой русской прозы, в особенности Достоевского и Толстого, и сам оказал немалое воздействие на становление советской литературы, в особенности — прозы. Блок стремился преодолеть также наметившееся обособление — аналитических и синтетических тенденций в лирической поэзии, реально наиболее ему близком роде литературы. Ему многое удалось создать в области поэзии. Лучшие слова, сказанные Блоком о поэзии, не случайно содержатся в «Катилине» — произведе-

нии, созданном вскоре после «Двенадцати»: «...в поэтическом ощущении мира нет разрыва между личным и общим; чем более чуток поэт, тем неразрывнее ощущает он “свое” и “не свое”; поэтому в эпохи бурь и тревог нежнейшие и интимнейшие стремления души поэта также преисполняются бурей и тревогой» (VII, 83). Эти слова могут быть в полной мере отнесены к поэтическому творчеству самого Александра Блока.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

1. **Валентин Валентинович Виноградов** (1974–2012), кандидат искусствоведения, научный сотрудник сектора фольклора РИИИ (2004–2012). Фольклорист-этнограф, краевед, исследователь системы святых и почитаемых мест Севера-Запада, городских форм фольклора. Основатель, редактор и автор статей Временника Зубовского института. Среди них: «Из наблюдений за почитаемыми местами в зоне русско-вепсских контактов» (2008), «О тропаре, который был спет не вовремя (из полевых впечатлений)» (2009), «Между жизнью и смертью. Особенности интерпретации факта на войне» (2010), «“Опочина” (тихвинская святочная игра)» (2010), «Линия соприкосновения: О формах коммуникации противников в условиях передовой» (2011) и др.

2. **Юлия Евгеньевна Галанина**, филолог, историк русской литературы и театра конца XIX — начала XX в., старший научный сотрудник Сектора источниковедения РИИИ. С 2008 — ст. науч. сотр. Отдела по изучению и публикации творческого наследия В. Э. Мейерхольда ГИИ (Москва). Автор монографии, посвященной жизни и театральной деятельности жены поэта Л. Д. Блок (Любовь Дмитриевна Блок. Судьба и сцена. М., 2009. 431 с.), научных статей и публикаций о литературе и театре начала XX в. (Блок в Петербургском драматическом кружке // Литературное наследство. Т. 92. Кн. 5. М., 1993. С. 35–45; Мейерхольд в работе над «Заложниками жизни» Ф. Сологуба: Вокруг «Заложников жизни» // Мейерхольд и другие: Документы и материалы. Мейерхольдовский сборник. Выпуск второй. М., 2000. С. 157–174; Кабаре Ф. Сологуба и Ан. Чеботаревской // Русская литература. 2004. № 1. С. 225–234; Юрий Ракитин в России (1905–1917) // Лица: Биографический альманах. 10. СПб.: Феникс, Дмитрий Буланин, 2004. С. 55–126; Л. Д. Блок в гастрольной поездке труппы В. Э. Мейерхольда (1908) // Вопросы театра.

М., 2008. № 3-4. С. 220–339; Из истории первого символистского спектакля в России (Вяч. Иванов и Н. Вашкевич) // От Кибирова до Пушкина: Сборник в честь 60-летия Н. А. Богомолова. М., 2011 и др.

3. **Светлана Валерьевна Иванова**, кандидат искусствоведения, научный сотрудник сектора фольклора РИИИ. Автор статей по филологии и истории искусства. Сфера научных интересов: теория образа, иконология, народное искусство, история иконопочитания.

4. **Дженни Николаевна Катыева**, доктор искусствоведения, профессор кафедры искусствоведения, кафедры режиссуры и актерского искусства Санкт-Петербургского государственного университета профсоюзов, Заслуженный деятель искусств России. Автор исследований по теории драмы, о драматическом и балетном театре, литературной эстраде и киноискусстве. Среди них монографии: «Вопросы теории драмы: действие, композиция, жанр» (СПб., 2001); «Литература и сцена» (СПб., 2004); «Магия таланта» (СПб., 2005); «Петербургские сезоны. Начало XXI века. (Драма. Балет)» (СПб., 2011). Является режиссером-постановщиком моноспектаклей (Государственный театр драмы и комедии («На Литейном»), Малый драматический театр, Государственный театр «Эксперимент», Александринский театр). С 1992 года является художественным руководителем литературного театра «Классика».

5. **Джамиля Дмитриевна Кумукова**, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора театра РИИИ, преподаватель кафедры зарубежного искусства Санкт-Петербургской академии театрального искусства. Среди публикаций: монография «Театр М.И.Цветаевой, или “Тысяча первое объяснение в любви Казанове”. (Поэтическая драма в эпоху “синтеза искусств”» (М., 2007.); статьи в Первом и Втором выпусках «Театральные термины и понятия» (СПб., 2005, 2010); составление и вступитель-

ная статья в сборнике «Цветаева, ее эпоха и современный театр» (СПб., 2010); статьи о М. Цветаевой, А. Блоке.

6. Алексей Августович Лопатин, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора театра РИИИ, театровед. Сферы научных интересов — история отечественного театра, эстрады, раннего кинематографа, массовой культуры, а также изучение творчества Ф. М. Достоевского, А. А. Блока.

7. Вадим Игоревич Максимов, доктор искусствоведения, профессор кафедры зарубежного искусства Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства. Автор работ по теории и истории театра. Среди книг: «Век Антонена Арто» (СПб., 2005), «Эстетический феномен Антонена Арто» (СПб., 2007). Составитель, комментатор и автор вступительных статей к сочинениям А. Стриндберга, Н. Евреинова, А. Арто, Б. Костелянца, Ж. Жене, Маркиза де Сада.

8. Анна Леонидовна Порфирьева, кандидат искусствоведения, заведующая сектором музыки РИИИ. Автор статей о Веберне, Стравинском, о Вагнере в его связях с русской литературой, театром и критикой Серебряного века («Драматургия Вячеслава Иванова (Русская символистская трагедия и мифологический театр Вагнера)» (Л., 1984), «Мейерхольд и Вагнер» (Л., 1984), «Блок и Вагнер» (Л., 1985), «Магия оперы» (Л., 1989), «Вагнер — Аппиа — Крэг — Мейерхольд» (СПб., 1994), и др.). Руководитель проекта и ответственный редактор энциклопедии «Музыкальный Петербург. 18 век» (продолжающееся изд.). Автор и редактор разделов, посвященных музыке и театру в юбилейных энциклопедиях «Три века Петербурга. Осьнадцатое столетие» и «Санкт-Петербург» (СПб., 2003).

9. Надежда Александровна Таршис, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора теа-

тра РИИИ, профессор кафедры русского театра Санкт-Петербургской академии театрального искусства. Историк театра, театральный критик. Книги: «Музыка спектакля» (Л., 1978); Павел Громов. «Написанное и ненаписанное» (Вступительная статья, раздел «Монологи семидесятых») (СПб., 1994), «Театральные студии» (СПб., 1996); «Музыка драматического спектакля» (СПб., 2010). Статьи в Первом и Втором выпусках «Театральных терминов и понятий» (СПб., 2005, 2010). Составление и комментарии в книгах: А. Гвоздев. Театральная критика (Л., 1987); Мейерхольд в театральной критике (СПб., 1997); составление и вступительная статья в книге: Павел Громов. Прекрасное трагическое небо (М., 2013); статьи по истории русского театра и проблемам современного театрального процесса;

**ПОЭТИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО
АЛЕКСАНДРА БЛОКА**

Сборник статей

Верстка: В. А. Фролов
Редактор Е. П. Щеглова
Корректор С. П. Минин

Подписано к печати
Формат 60x90/16. Бумага «SvetoCopy».
Гарнитура «Peterburg».
Усл. печ. л. 18,25. Тираж 250 экз.

Редакционно-издательский комплекс
Российского института истории искусств
190000, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., 5
(812)314-21-83
www.artcenter.ru

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

**ПОЭТИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО
АЛЕКСАНДРА БЛОКА**

Сборник статей



Санкт-Петербург
2013

УДК 8(47)82.01
ББК 83.3(2)1я43

Составитель и ответственный редактор:
кандидат искусствоведения Д. Д. Кумукова

Рецензенты:
кандидат искусствоведения А. А. Кириллов,
М. Е. Корнакова

Поэтическое пространство Александра Блока: Сб. статей /
Российск. ин-т истории искусств; [отв. ред. Д. Д. Кумукова]. –
СПб., 2013. – 256 с.

«Поэтическое пространство» — формула, образующая название сборника, используется в романтическом понимании слова. Это поэтическое пространство охватывает самые разные стороны творчества Блока. Поэтической является его драматургия. И не только по форме. Драма в каждом своем осуществлении утверждает лирическое мироощущение.

Поэтическая природа лежит в основе любой сферы блоковского творчества: рисунков, зрительского восприятия театра, восприятия окружающего пространства, в частности, Петербурга с его мифологическим обликом.

Эти и другие лики поэтического мира Блока предстают в сборнике.

Художник В. А. Манацкова

delicious telecom
oyster

ISBN 978-5-86845-183-6

© РИИИ, 2013
© Д. Д. Кумукова, 2013
© Коллектив авторов, 2013