БЛОК И РУССКИЙ СИМВОЛИЗМ

Статья З. Г. Минц

Поэт, оставивший заметный след в истории литературы, неизбежно принадлежит тому или иному литературному направлению. Но он никогда не принадлежит *только* одному литературному направлению. Связанный с национальной культурной традицией как таковой и — шире — с контекстом мировой литературы, он может закономерно изучаться во многих историко-литературных аспектах. Сказанное в полной мере относится к творчеству одного из крупнейших русских поэтов XX в. — Блока. Блок может рассматриваться как продолжатель и завершитель традиций великой русской литературы XIX в. — и как зачинатель новой русской поэзии XX в.; в аспекте реалистических традиций — и как наследник и продолжатель традиций романтических; как автор вдохновенных «эсхатологических» пророчеств о гибели старого мира — и как создатель первой поэмы об Октябрьской революции. Все эти подходы оправданы богатством и многогранностью творчества Блока. Однако в этой многообразной и многогранной картине особо значимо место Блока в том литературном окружении, которое он сам считал для себя наиболее органичным, те связи, которые в значительной мере определили самооценку поэта и разрыв с которыми на определенном этапе эволюции был основным событием его духовного развития.

Нет сомнений, что таким литературным направлением для Блока был символизм, а такой средой — символистская.

Факт связи Блока с литературным движением русского символизма представляется самоочевидным. Парадоксальным результатом такой очевидности явилось то, что связь эта изучена далеко не достаточно. На психологию исследователей, видимо, оказывало давление чувство ненужности специально аргументировать этот тезис. Однако в настоящее время на фоне больших успехов в изучении вне- и антисимволистских тяготений Блока возврат к этой теме закономерен.

Предлагаемая тема занимает в современном советском «блоковедении» особое место. Ее значение трудно оспорить: принадлежность Блока к символизму так же очевидна, как и рано родившееся у него стремление «преодолеть» символизм. Поэтому в основных работах о Блоке вопросу о его связях с символизмом уделяется известное внимание [1]. Наиболее распространена точка зрения, согласно которой «первые годы творчества Ал. Блока (1898—1904) безоговорочно связаны с символизмом» [2], а затем поэт все дальше отходит от прежних единомышленников. Однако при этом часто объявляется, что историческую и художественную ценность имеют лишь две стороны отношения поэта к символизму: исконное противостояние художественных систем или же уход, разрыв, борьба Блока с символизмом. «Говорить приходится не столько о влиянии декаданса, сколько о преодолении его» [3], — замечает В. Н. Орлов в одной из последних работ о Блоке. Показательно, что ряд ученых, говоря о зрелом Блоке, либо не касаются прямо проблем художественного метода, либо (вслед за известными работами В. М. Жирмунского и Л. И. Тимофеева), избегая термина «символизм», заменяют его понятием «романтизм», имеющим смысл или родового обозначения (В. М. Жирмунский), или эвфемизма [4]. Мысль Л. К. Долгополова: «Именно в творчестве Блока ‹. . .› символистская поэзия и обрела свои наивысшие достиже-

ния» [5] — до сих пор почти уникальна в своей определенности. Но и простое утверждение тезиса: «Блок был и остался символистом» — мало меняет в научном решении вопроса [6]. Необходимо полное и разностороннее изучение материала, начатое в известных работах Д. И. Максимова, В. Н. Орлова, П. П. Громова, Б. И. Соловьева, Л. Я. Гинзбурга, Л. К. Долгополова и других [7], однако еще далекое от завершения.

При рассмотрении темы, видимо, надо исходить (как из доказанного в лучших современных исследованиях) из представления, что русский символизм — явление сложное, не покрываемое каким-то одним рядом социологических, эстетических или — тем более — оценочных характеристик. На разных этапах становления и в творчестве разных художников ценность символизма выявлялась по-разному, и общую сущность направления может рассмотреть лишь пристальный взгляд на его историю.

Необходимо учесть и подвижность блоковских оценок символизма, далеко не всегда укладывающихся в прямолинейную схему «ухода». Д. Е. Максимов показал, какую важную роль сыграло в становлении Блока познание собственной эволюции — поэтическая «идея пути» [8]. Блоковские притяжения-отталкивания от символизма — живой пульс этого пути.

Наконец, пора уяснить то простое обстоятельство, что сила и ценность отрыва Блока от символизма (даже если брать *только этот* аспект темы) прямо пропорциональны силам, связавшим его в юности с «новым искусством». И если считать, что связи эти по силе действия ничтожны, то неясно, в чем исторический и художественный смысл блоковских «уходов», та энергия поэтического роста, которая так заметна в его творчестве и о которой он сам так много писал и думал.

Итак, главными аспектами темы «Блок и символизм» представляются:

1) изучение объективной соотнесенности двух идейно-художественных систем: русского символизма и блоковского творчества на разных этапах их эволюции и в связи с историческими обстоятельствами, эти процессы определившими;

2) исследование блоковского отношения к символизму и оценок творчества Блока символистами;

3) рассмотрение важнейшего вопроса об отходе Блока от символизма, о том, *во имя чего* совершался этот отход, что занимало место угасавших мистических «чаяний», становилось общественным и поэтическим идеалом художника;

4) раскрытие сложных идейных, творческих и личных отношений Блока с ведущими писателями-символистами, сближений и разрывов с ними.

Полное освещение темы в рамках одной работы вряд ли осуществимо. В дальнейшем речь пойдет в основном о попытке решения трех первых задач как основных (и то не полностью — так, мало места уделено оценкам Блока символистами). Разумеется, взаимоотношения Блока с неким абстрактным «символизмом», вне связей с реальными, живыми символистами — фикция, и вопроса этого не обойти. Но детальное решение его — сулящее, быть может, ряд принципиально новых подходов к теме — потребовало бы иной композиции статьи: по «лицам», а не в связи с общей эволюцией Блока и символизма [9]. В предлагаемой работе история контактов Блока с отдельными представителями течения изучается только при рассмотрении узловых проблем блоковской эволюции, вне этих контактов необъяснимых.

1

МИРОВОСПРИЯТИЕ И ЭСТЕТИКА РУССКОГО СИМВОЛИЗМА

Литературоведение последних лет сделало важный шаг к истолкованию символизма как оригинального явления в русской культуре конца XIX—начала XX в. И. В. Корецкая справедливо отмечает, что именно теперь мы подходим к «тщательному историко-литературному исследованию симво-

лизма как целого» [10]. Современные ученые, развивая сильные стороны работ предшествующего периода, предпринимают все более интересные попытки понять сложную социальную, идеологическую, философскую и эстетическую природу направления [11]. Становится очевидным, что ощущение кризиса старого мира «реакционными деятелями», видевшими выход в «крайнем мистицизме» и «предельном индивидуализме» [12], никак не исчерпывает социологии и идеологии русского символизма. Даже у ряда «старших символистов» — декадентов 1890-х годов — зачастую видны и неприятие буржуазного мира, реакции, мещанства, и борьба с натурализмом и литературным эпигонством. Что же касается «младших символистов» начала XX в., то ключ к социологии и идеологии их творчества, конечно же, общенациональный и демократический подъем предреволюционных лет. «Веяния предреволюционного подъема и первой в России революции коснулись так или иначе всех течений русской литературы, — писал Б. В. Михайловский. — ‹. . .› В условиях общественного оживления 1900-х годов символисты пытаются преодолеть в той или иной мере свою оторванность от общественной жизни ‹. . .› Они обращаются к большим социальным и философским проблемам, к современности, к вопросам об историческом развитии человечества, о судьбах России» [13].

Углубляется и знание о философских истоках символизма. Слишком общие, хотя и бесспорные указания на идеализм: субъективизм «декадентов» и объективно-идеалистические истоки символизма «соловьевского» толка [14], как и давно (в основном по свидетельствам самих символистов) известные связи «нового искусства» с философией Шопенгауэра, Ницше, Канта, Вл. Соловьева [15], — дополняются более детализованным, чем прежде, выяснением пантеистических корней символизма [16]. Появились и серьезные работы о символизме как художественном методе, о структуре символа [17].

И все же общей концепции русского символизма, итоговой для современного уровня изучения вопроса, пока не создано. Ее нельзя заменить простым смягчением ценностных характеристик направления или дальнейшим изучением отдельных аспектов проблемы. Тема работы заставляет попытаться дать хотя бы предварительный и по необходимости предельно сжатый, неполный очерк символизма и основных этапов его истории.

Доминирующей идеей, легко прослеживаемой в большинстве символистских деклараций и определяющей поэтику символистов (как 1890-х, так и 1900-х годов), является, по-видимому, панэстетизм — представление об эстетическом как о глубинной сущности мира (ближайшим образом восходящее к Wettseele Шеллинга, «Die ewige Weiblichkeit» Гёте и Софии Вл. Соловьева), как о его высшей ценности и наиболее активной преобразующей силе бытия («Красота спасет мир»). Сразу же оговоримся: понятие Красоты в этом значении совсем не обязательно совпадает с представлением о «красивом» и даже о прекрасном, ни в житейском смысле, ни в терминах эстетики. Как известно, символизму 1890-х годов зачастую присущ антиэстетизм, а ряду символистов 1900-х годов — отождествление красоты с хаосом, дисгармонией «стихий». Но признак панэстетизма — восприятие и осмысление мира в эстетических категориях (красота — безобразие, гармония — хаос, и т. д.), а не та или иная *оценка* противополагаемых понятий. В этом смысле эстетизм и антиэстетизм — оба отрицают или отодвигают на второй план этические, логически выводимые и другие нормы жизни во имя «эстетического» подхода к действительности.

Панэстетизм символистов отчетливо виден в их культурной ориентации, отношении к традиции. Достаточно упомянуть хотя бы их хорошо известную постоянную тягу к родине панэстетизма в европейской культуре — античности (ср. античные образы и сюжеты в лирике и поэмах Н. Минского [18], в творчестве Д. С. Мережковского, очень важный глубинный пласт отсылок к античности в «Мелком бесе» Ф. Сологуба [19], определяющую роль интересующих нас тем и образов в творчестве Вяч. Иванова [20], Инн. Анненского [21],

В. Брюсова [22], а также их место в поэзии Сологуба, А. Белого [23], К. Бальмонта и др.). И в культуре других эпох символистов влечет прежде всего то, что связано с традицией панэстетического мироощущения: Ренессанс, романтизм, поэзия Фета, Полонского и т. д. Наконец, главными своими учителями русские символисты считают Вагнера и Ницше, понявших, по точному выражению Вяч. Иванова, «жизнь — как «эстетический феномен» [24].

Панэстетические тенденции символизма отчетливо выявлены в его ведущих темах. Таков прежде всего важнейший мотив утверждения Красоты. Ср. у Н. Минского о лучшем певце мира как «певце красоты» [25], у Д. С. Мережковского:

Есть одна только вечная заповедь — жить
В красоте, в красоте, несмотря ни на что [26];

Красота — единственная сила, способная, по резко переосмысленному символистами образу Достоевского, «мир спасти»; она выше этики, долга и чести:

А ты, Елена, клятвы мира
И долг нарушив, — ты чиста.
Тебя прославит песнь Омира,
Затем, что вся надежда мира —
Дочь белой Леды — Красота [27].

Красота — единственное, что противостоит хаосу и всеуничтожению в романе Ф. Сологуба «Мелкий бес». «Людям новой красоты» посвящает свой первый сборник «Новые люди» (1896) З. Гиппиус. О мире красоты бесконечно тоскует Сологуб-лирик:

Где ты делась, несказанная,
Тайна жизни, Красота?
. . . . . .
Хоть бы в дымке сновидения
Ты порой явилась мне,
Хоть бы поступью видения
В краткий час уединения
Проскользнула в тишине! [28]

Апология Красоты играет определяющую роль в творчестве В. Брюсова:

А я всегда, неизменно,
Молюсь неземной красоте [29].

Не менее значима она для Инн. Анненского, который пронес сквозь все свое «мучительное» творчество надежду на то, что

<. . .> грязь и низость — только мука
По где-то там сияющей красе [30].

У Бальмонта, автора «Литургии красоты» (1905), панэстетические декларации и определенные ими темы звучат даже с известной назойливостью. Красота — основа мира, его главная «идея»:

<. . .> Милый брат, и я и ты —
Мы только грезы Красоты [31].

Быть может, вся природа — желание красоты [32]. Она — цель человеческой и мировой жизни:

Мгновенье красоты
Бездонно по значенью, —
В нем высшее, чем ты.
Служи предназначенью! [33]

По Ю. Балтрушайтису, вся радость «сумрачного» мира в том, что:

Звезды с высоты
Бросят в бездну сонную
Искру красоты. . .[34]
и т. д., и т. п.

Может показаться, что это прославление Красоты — черта в основном «чистого эстетизма», «декадентства». Но и для наиболее пламенных приверженцев Вечной Женственности художники —

‹. . .› Вечности обеты
В лазури Красоты[35];

мир спасает мистически понятая Красота:

На дольнее прозреньем
Врачует Красота[36].

Не случайно первое стихотворение своего первого стихотворного сборника Вяч. Иванов назвал «Красота»[37]. Для Л. Зиновьевой-Аннибал художники тоже «кочевники красоты»[38].

Идеи спасающей мир Красоты господствуют и в лирике, и в первых «симфониях» Андрея Белого и утверждаются как основная тема «соловьевцев» 1900-х годов в «Стихах о Прекрасной Даме».

Эти прямые утверждения панэстетического credo дополняются, так сказать, его «обращенными» поэтическими формулировками. Таково, с одной стороны, символистское «неприятие мира», современности как безобразных. Для Бальмонта, например, воплощение рабства, Сфинкс,

. . . . . .
Восстал — как враг обычной красоты,
Как сон, слепой, немой и безобразный[39],

для Ф. Сологуба в «Тяжелых снах», «Мелком бесе» и лирике главная черта современности — безобразие серой скуки. «В нашей современной жизни совершается непрерывное Распятие Красоты»[40], — пишет С. Соловьев.

«Мука о красоте», тоска о ней в безумном, больном и безобразном мире реальности — основная тема Инн. Анненского:

Молот жизни мучительно, адски тяжел,
И ни искры под ним . . . красоты[41].

Из заветного фиала
В эти песни пролита,
Но увы! не красота. . .
Только мука идеала[42].

— определяет Анненский общую тональность своего творчества в автоэпиграфе к «Тихим песням». С другой стороны, достаточно распространены и декадентски эпатирующие утверждения безобразного (или некрасивого) как поэтического идеала: сологубовское «очарование без красоты», антиэстетизм В. Брюсова («Прокаженный», «Подруги», «Пурпур бледнеющих губ. . .» и мн. др.), или ориентированные на традицию «русского Бодлера» образы «проклятой красоты» у Бальмонта («Я сбросил ее», «К Бодлеру», «Уроды»), или красоты ущербной, болезненной (Инн. Анненский).

Еще важнее другое. По существу, *все* поэтические идеалы русского символизма оказываются либо *«личинами» красоты* (*безобразия*), либо предстают как *эстетизация* тех или иных этических, религиозных, политических

и даже социальных или научных (В. Брюсов) ценностей. Нетрудно показать, например, что прекрасные «миги» счастья, мечты и творческих прозрений [43] в символистской поэзии 1890-х годов или у Брюсова и Бальмонта, идеалы природы (Бальмонт, Блок, Балтрушайтис) или преображающего мир искусства (Белый, Вяч. Иванов, Балтрушайтис) у «младших символистов» — это различные вариации Прекрасного. Так, искусство ценится прежде всего как оформитель и конденсатор прекрасного, его хранитель, более надежный, чем «природа». Ср. у Брюсова:

Так бриллиант невидим нам, пока
Под гранями не оживет в алмазе.
. . . . . .
И я хочу, чтоб все мои мечты
. . . . . .
Нашли себе *желанные черты* [44].

(Курсив мой. — *З. М.*)

Искусство ценнее действительности именно потому, что эстетическое в нем ярче выражено: «Никогда нерукотворная красота природы ‹. . .› не даст нам именно того, что названо «эстетическим волнением» [45]. Ср. в позднейшей (1915) работе К. Д. Бальмонта: «Природа ‹. . .› создает недоделанных уродцев, — чародеи совершенствуют Природу и дают жизни красивый лик» [46].

Равным образом и мистика «Вечной Женственности» у «соловьевцев» 1900-х годов — это *эстетизированная* мистика, весьма далекая от того, что сами символисты называли «историческим христианством». Хорошо известно, например, что символисты начала XX в. систематически и резко критиковали «декадентов» предшествующего десятилетия за культ «чистой красоты», объявляли эстетизм чертой европейской культуры, чуждой России (ср. полемику Д. С. Мережковского в «Новом пути» с А. Б‹енуа?›) [47]. Между тем стоящий в эти годы на «новопутейских» позициях В. Розанов, как и Мережковский, считающий, что «смакование эстетических достоинств не без глубокой причины не прививалось у нас» [48], утверждает: «В святости содержится такой момент эстетики, до которого не касались еще Винкельманы и Лессинги» [49], — восторженно пишет о приметной «глазу народа» «этике и отсюда проистекающей эстетике» [50] и т. д. Типичные для Мережковских и Розанова идеалы «святой плоти» (языческого культа земной красоты) включали и эстетизацию «святости» (религии), и роднящую их с «декадентством» эстетизацию посюсторонней, земной жизни («земного небожительства», «царства Божия на земле»), без которых для символиста немыслимо «оправдание мира». Эстетизация земного — главное отличие символистской поэтики от близкой к ней романтической — еще одно свидетельство экспансии эстетического в мироощущение художников «нового искусства».

Точно так же известная статья ярчайшего представителя «младших символистов» А. Белого «О теургии» начинается с декларативного заявления, что «перевал ‹. . .› в мыслях и чувствах» современного человека — это «перевал к религиозно-мистическим методам» [51], что «художественность» — «суррогат теургии» [52]. Однако выход из кризиса современного сознания Белый видит в искусстве же, хотя и «теургическом» (т. е. в Красоте), а вовсе не в религии как таковой: «Кризис западной мысли направил русло надежд современного человечества на искусство»[53]. Это же можно сказать и о всех выступлениях символистов 1900-х годов. Какой бы резкой ни была их критика «эстетизма», «чистого искусства», как бы решительно ни отвергалось оно во имя мистики, «соборности», «бунта», и т. д., как бы много ни говорилось о религии, русском национальном начале, «теургическом искусстве», — за всем этим всегда обнаруживается исконно символистская «мука о кра-

соге», надежда на «высвобождение истинной красоты из-под грубых покровов вещества» [54] или сомнение в возможности «воплощения» Красоты в мире.

Таково же и романтическое бунтарство символистов периода первой русской революции, их представления о безгранично свободной личности. Мир героики прекрасен:

Прекрасен, в мощи грозной власти,
Восточный царь Ассаргадон,
И океан народной страсти,
В щепы дробящий царский трон [55],

хотя Прекрасное в это время чаще всего объединяется с разрушением, дисгармонией и гибелью:

Я хочу порвать лазурь
Успокоенных мечтаний.
Я хочу горящих зданий,
Я хочу кричащих бурь! [56]

Столь же очевидную эстетизацию революции, стихии народных восстаний, «дионисизма» русского национального характера находим и в «мистическом анархизме» Вяч. Иванова, в «Снежной маске» и «Фаине» Блока, в творчестве Г. Чулкова и др. «Наше неприятие мира характеризуется последним утверждением Мировой Красоты» [57], — определяет сущность «мистического анархизма» Г. Чулков. «Эстетизация зла», предельного индивидуализма и утверждение красоты добра, веры, «соборности», национальных идеалов и т. д. — таковы полюсы мироощущения русских символистов и одновременно рамки, в которых это направление было неизбежно заключено и, выходя из которых, оно переставало быть символизмом (что и показала рассматриваемая ниже ситуация «кризиса символизма»), выходя из которых, оно переставало быть символизмом.

Панэстетическое «зерно» символистского мировосприятия — ключ к его общеидеологической позиции и философской ориентации.

Идеология символистов начала 1890-х годов определялась двойным отрицанием. С одной стороны, все они ненавидели становящуюся буржуазную действительность с ее мещанским практицизмом, утилитаристской «пользой», рационалистской «разумностью». Буржуазный мир представал как логически «правильный» — и безобразный. По тонкому замечанию В. Розанова, именно буржуазные деятели эпохи реакции — а вовсе не «шестидесятники» — оказались подлинными «разрушителями эстетики».

С другой стороны, возникновение символизма стало своеобразной реакцией на кризис философского позитивизма в конце XIX в., а также на совпавший с ним — в России — кризис народничества. Этот последний, как известно, пережит первыми символистами особенно остро, так как они либо сами были связаны с народничеством (Н. Минский, отчасти Д. С. Мережковский), либо выросли в атмосфере народнической или околонароднической культуры (К. Бальмонт, Ф. Сологуб). Народническое же миросозерцание и по его объективному содержанию, и по автохарактеристикам участников движения выявлялось по преимуществу как «этическое». Кризис народничества и был воспринят как крах «этики», перерождение «нравственного» в «филистерское».

Неприятие буржуазной действительности дало основной импульс творческим поискам первых символистов, а ощущение кризиса «разума» (позитивизма) и «совести» («этического» миросозерцания народничества — ср. «При свете совести» Н. Минского) заставило их искать идеал в третьем компоненте знаменитой кантовской триады «Истина, Добро и Красота», ярко ожив-

ленной в русском сознании Вл. Соловьевым. Напомним, что не только романтики, но и сочетавший эстетизм с социализмом Рескин считали главной приметой буржуазного мира его филистерскую некрасивость (ср., например, образы «моргающих» в «Так сказал Заратустра»), а выход искали в построении жизни по законам красоты.

Философские истоки мировоззрения русских символистов также восходят к традициям, прямо или косвенно связанным с панэстетизмом. Так, символисты тонко улавливают эстетическую окраску кантовского агностицизма и скепсиса и особенно — интуитивизма Шопенгауэра (видевшего в искусстве средство преодоления исконного одиночества личности). В столь существенной для символизма пантеистической традиции «новое искусство» хотя и выделяло (особенно в 1890-х годах) Спинозу [58], однако гораздо более важным для него оказалось слияние пантеистических и панэстетических идей в философии Шеллинга. Прямо или опосредованно (через Вл. Соловьева) именно этот эстетизированный пантеизм (воплощенный в образе Вечной Женственности) стал основой символистского миропонимания. В оформлении последнего роль завершающего аккорда сыграло обращение к декларативному эстетизму Ницше, к эстетическим утопиям Вагнера и (более типологически, чем генетически близкого символистам) Рескина. Что касается важных для младших символистов традиций платонизма, то платоновское «двоемирие» (противопоставленность миров «идей» и их материальных отражений) и его ценностная ориентация (подлинность и вечность идеального — вторичность, искаженность и лживость «теней») также были переосмыслены в духе утверждения «идей» как Прекрасного.

Уже в субъективистски импрессионистической поэтике символизма 1890-х годов [59] многое говорило об эстетизме как господствующем критерии отбора и отображения «впечатлений»: эстетизм оказывался единственным содержанием «уединенного сознания» или «воленья» «сверхчеловека», отвергнувшего «общественность» и не верящего в разум. Панэстетизм отразился и в декадентском интересе к самодовлеющей форме. Однако лишь у «младших символистов» он привел к созданию оригинальной эстетической теории и значительных по художественной ценности, во многом новаторских произведений.

Мировоззрение символистов «соловьевского» толка опиралось на идеи платоновского «двоемирия», существенно деформированные в духе пантеизма и панэстетизма. Воодушевленный предреволюционными настроениями, этот символизм вырос не только на констатации «кризиса познания», шопенгауэровском пессимизме и кантианском скепсисе, но и на попытках их преодолеть, на борьбе с кантианским агностицизмом. Все символисты утверждали невозможность постичь мир средствами позитивистской науки XIX в., однако у «соловьевцев» отказ от логического познания, от анализа лишь усиливал стремление *иными путями* проникнуть в тайны бытия. Панэстетизм неизбежно связывал эти пути с искусством. Гносеология «младшего» символизма насквозь эстетизирована.

Для символистов с их платонизмом и двоемирием устанавливались тайные «соответствия» между мирами идей, их материальных «теней» и отображениями этих «теней» в искусстве. «Соответственность» основана на том, что мир создан «Верховным художником» «по требованию абсолютной красоты» [60]. Однако «сродство» жизни и искусства символисты видели не в том, что искусство, отображая действительность, уподобляется ей. Напротив. Не случайно акт Творения — синоним художественного творчества. Искусство, глубинный аналог мира, является именно по своей *внутренней* природе лучшим средством его познать, заглянуть под «покрывало Майи»: «Мы не замкнуты безнадежно в этой «голубой тюрьме» (в мире явлений. — *З. М.*) ‹. . .› Из нее есть выходы на волю, есть просветы [61] ‹. . .› те мгновения экстаза, сверхчувственной интуиции, которые дают иные постижения мировых явлений, глубже проникающие за их внешнюю кору, в их сердцевину. Искон-

ная задача искусства и состоит в том, чтобы запечатлеть эти мгновения прозрения, вдохновения» [62], — писал В. Брюсов в программной статье «Ключи тайн» (1904). Искусство — «познание мира вне рассудочных форм, вне мышления по причинности» [63], т. е. наиболее глубокое и адекватное для символиста ее познание. По Белому, высшая «познавательная ценность заключается в творчестве идей-образов», символов [64], т. е. опять-таки в искусстве. Отсюда представление о всяком искусстве как основанном на символическом мироощущении [65], а о «сознательном» символизме «нового искусства» — как о вершинном достижении культуры: символ, именно из-за своей «многоликости», «многосмысленности» и «темноты» его «последней глубины» (Вяч. Иванов) яснее всего намекает на строение мирового универсума.

Так понятые интуитивизм и иррационализм отнюдь не равны отказу от постижения мира. Зато они порождают характерную для младшего символизма широчайшую экспансию художественных методов познания в области, традиционно закрепленные за философией, наукой и другими проявлениями «мышления по причинности». Отсюда — тяготение к мифопоэтизму в философии (к отмеченным уже традициям Шеллинга, Вл. Соловьева, Ницше), истолкование литературной критики как «поэзии поэзии <. . .> познания» [66] и стремление ее, по точному замечанию Д. Е. Максимова, «превратиться в особый род словесного искусства — стать поэтической, эстетизированной» [67], а также попытки Андрея Белого создать эстетизированную науку и теорию познания.

Но еще важнее для символизма отождествление художественного познания мира с процессом его *творческого преображения* [68]. Искусство, по А. Белому, творит новую действительность, обладающую — после того, как образ создан, — объективной реальностью: «Как только <. . .> символ создан <. . .> *творчество наделяет его онтологическим бытием*, независимо от нашего сознания» [69] (курсив мой. — *З. М.*). Эта «третья действительность» не только совершеннее природной, но и наделяется способностью преодолевать «кошмары» материального бытия. Такое «претворение» для символистов субъективистского и скептического мироощущения ограничивается перестройкой личности художника, для «соловьевца» же речь идет о перестройке мира. В обоих случаях, однако, важнейшей будет преображающая сила искусства — «жизнестроение»: «Мы <. . .> сознаем значение новых, магических слов, которыми вновь и вновь сумеем заклясть мрак ночи, нависающий над нами» [70]. А так как мир алогичен, то и «заклинать» его надо внелогическими средствами — от создания мифов до «колдовства», «магии» алогических звуко- и словосочетаний. Из сказанного очевидно, что символистское «жизнестроение» — создание желаемой действительности — есть *построение жизни по законам и при помощи искусства*, точнее — выявление, выведение на первые планы бытия его «тайной» красоты и эстетичности. Поэтому распространенное мнение о том, что смысл символистской поэтики — в бегстве от действительности, представляется неточным. Субъективно-психологически символист 1900-х годов не похож на парнассца: он не бежит от жизни в «башню из слоновой кости», а утопически стремится словом художника превратить пошлую Альдонсу в прекрасную Дульцинею.

Важной чертой символистской поэтики, также прямо порожденной панэстетическим мировосприятием, был «мифологизм» — восприятие мира как мифа, «творимой легенды». (Миф при этом тоже эстетизировался, отождествляясь с совершенным произведением искусства.) Общая картина мира предстает как некий «универсальный текст» (мировой «космогонический миф», по словам Вяч. Иванова).

Примеры такого восприятия мира символизм находил, в частности, в мифопоэтической философии Вл. Соловьева. Здесь «теза» мирового развития («доприродное бытие», где «Божество как всеединое» пребывало в абсолютном единстве с «Душой мира») [71] оказывалась как бы «*экспозицией*» «сюжета» мирового развития. «Антитеза» (сотворение материального мира зла и Хаоса,

где Душа мира, «ниспадая» в мир «тварной множественности» [72], отторгается от Бога и становится пленницей Хаоса) создавала ряд *коллизий* «мирового мифа». «Синтез» же («воплощение божественной идеи в мире» [73], слияние «земной души со светом неземным» [74] и поражение и претворение Хаоса) становится «*кульминацией*» и чаемой «*развязкой*» «сюжета».

Эта картина мира (сама представляя собой с определенной точки зрения вариант общей схемы мифологического конфликта) широко и весьма своеобразно варьируется в творчестве юного Блока, А. Белого, Д. С. Мережковского, Вяч. Иванова, Ф. Сологуба, в ряде произведений В. Брюсова, К. Бальмонта, Ю. Балтрушайтиса и других, порой вызывая и художественную полемику (наиболее прямую — в «Балаганчике» Блока и в ряде произведений А. Белого), и критику («декаденты» 1890-х годов, Мережковский, Ф. Сологуб, косвенно — Инн. Анненский). Соловьевский «миф о мире» определил ряд существеннейших поэтических представлений русского символизма: символы «Вечной Подруги», Хаоса и противодействующих ему светлых сил; символику «золотого века» — изначальной мировой гармонии; «неприятие мира», цивилизации как хаоса или приравненной хаосу мертвой стагнации (в сочетании с «принятием мира» и «первыми ‹. . .› восторгами» «книги бытия» [75], с идеями Мережковского о синтезе «бездны тела» и «бездны духа»); наконец, эсхатологические чаяния, предчувствие надвигающейся окончательной битвы со злом и надежды на «новый век» (часто в соединении с ожиданием гибели «этого» мира).

Не менее существенным был сам интерес к мифу, в значительной степени восходящий к Ницше и Вагнеру. Он породил множество «частных мифов» символизма: сологубовский миф о Недотыкомке [76], миф о новых аргонавтах у Белого и близких ему поэтов [77], о Дионисе, Эросе или о страннике, плывущем в поисках истины, у Вяч. Иванова, о Прекрасной Даме у Блока или о России (о мире) как Спящей царевне (этот вариант истории «Души мира» идет от самого Вл. Соловьева и особенно важен для Блока, Белого, Ф. Сологуба) и мн. др. Истоками символистского «мифотворчества» могло быть обращение к мировой мифологии (античной у Вяч. Иванова, Брюсова и др., индейской, скандинавской и др. у Бальмонта, русской у Блока, Сологуба, Ремизова, ветхо- и новозаветной и т. д.), осмысленной как выражение исконно народного мироощущения; к сюжетам мирового искусства, отождествляемым с мифами (к Данте, образам Дон Кихота, Дон Жуана, Фауста и т. д., и т. п.) [78]; к созданию собственных «мифов». Наиболее характерным, однако, стало для символистов создание типичных для XX в. «неомифологических» текстов [79]. Здесь все виды мифов — как правило, имеющих самый различный генезис и резко несходных друг с другом по содержанию — сложно сочетаются в одном тексте, создавая антиномичную «полифонию» точек зрения («Христос и Антихрист» Мережковского, «трилогия лирики» Блока), зачастую приводящую к «игре» цитатами, романтической иронии («Петербург» А. Белого).

Пантеистические поиски «соответственности» «natura naturans» и «natura naturata» воплотились в семантической структуре символа: называя явление земного, «посюстороннего» мира, символ одновременно «знаменует» и все то, что «соответствует» ему в «иных мирах», а так как «миры» бесконечны, то и значения символа для символиста безграничны.

Но мир для символистского пантеизма (пронизанного диалектическим ощущением всеобщей связи явлений, присутствия «всего во всем») — не просто разрозненные ряды «соответствующих» друг другу явлений. И земная действительность, и «миры иные» (в характерном блоковском определении — «миры искусства») — это совершенные, живые единства (искусствоподобные по строению «миры—мифы», «миры—легенды»). И в грандиозном космическом целом *подобны друг другу именно эти «миры»*. «Соответственность» же отдельных символов — результат подобия в живом строении этих миров. Так символистская поэтика утверждает себя как наиболее адекват-

ную эстетическому по своей сути строению мирового универсума — «абсолютного» мифа, универсальнейшего символа (А. Белый).

Эволюция русского символизма с предлагаемой точки зрения описывается как смена господствующих форм панэстетического мировосприятия. Хотя в работе используется общепринятое деление символистов на «старших» («декадентов») и «младших» (мистиков-«соловьевцев»), однако не столько для исчерпывающего обозначения этапов развития символизма, сколько для указания на господствующую (но не единственную!) тенденцию того или иного периода истории «нового искусства». «Декадентство» и «соловьевство» — не только этапы становления символизма, но и полюсы, к которым тяготели те или иные художники на протяжении жизни направления.

И все же в становлении русского символизма легко вычленяются три этапа.

Первый период, как известно, — 1890-е годы. С этим этапом Блок, начавший серьезно писать в конце десятилетия («Отроческие стихи», 1897) и под совершенно иными культурными воздействиями, прямо не связан. Однако в самом конце 1890-х—начале 1900-х годов он становится внимательным читателем произведений «нового искусства», а борьба символистов начала века с «декадентами» определит, как увидим, очень многое в блоковском творчестве.

Особенности первого периода истории символизма обусловлены эпохой (реакция, кризис народничества, позитивизма, народнического гуманизма и т. п., о чем говорилось выше), а также типологией *складывающегося* литературного направления. Отсюда, с одной стороны, формирование панэстетического миропонимания как системы глобальных и абсолютных «неприятий», «отказов». «Декадент» 1890-х годов отвергает современность:

Я действительности нашей не вижу,
Я не знаю нашего века [80],

отказывается от веры — христианской, но и от народнического «народопоклонства», вообще — от веры «в бога и людей»:

Не сотворю себе кумира
Ни на земле, ни в небесах [81];

Ах, о пастыре небесном
Я забыл в земной гордыне,
Но тому, что люди — стадо,
Верю набожно и ныне [82].

Он «ненавидит Родину» [83] и вообще все «реальное» (от быта до идей). Идеал красоты предстает поэтому в философском обличии скептицизма, субъективизма (в пределе — солипсизма). Поэтически ценное совмещено с «я»:

Я — бог таинственного мира [84],
‹. . .› и себя я искренно, хоть первый миг, любил [85],

но, как правило, не с эмпирическим и живым «я», а с его «мечтой» о несуществующем и принципиально невоплотимом («мэонизм» Минского, лирика З. Гиппиус, Ф. Сологуба):

О, пусть будет то, чего не бывает,
Никогда не бывает [86].

Мир Прекрасного стремится как бы сжаться в точку: во времени («миги Красоты»), в пространстве («я») — или «дематериализоваться», вынестись из «мира».

Но такое «шопенгауэрианское» удаление от «суеты» действительности сталкивается с потребностью четко отмежеваться и от культурного фона, подчеркнуть новизну «нового искусства». Это придает «декадентству» характер наступательный. Идеал Красоты не просто удален «от мира», но и активно противостоит всем остальным ценностям — Добру:

О, мудрый Соблазнитель,
Злой Дух, ужели ты —
Непонятый Учитель
Великой Красоты [87],

Истине, реальности и т. д. Отсюда — активность индивидуализма как аморализма, «демонизма», подчеркнутый алогизм [88]. Отсюда же и случаи демонстративного отрицания литературной традиции, прямо предшествующей «новому искусству», — не только натурализма, но и реализма. Особенно характерно отрицание национальной традиции и подчеркнутая ориентация на западноевропейскую (ср. «западничество» первого русского символистского журнала «Северный вестник», пропаганду западного искусства в ряде деклараций Брюсова или статей И. Коневского [89], осознанную подражательность западноевропейским образцам у В. Брюсова, А. Миропольского (Ланга), А. Добролюбова и др.). Наконец, это же стремление к максимально острой конфронтации со всеми господствующими направлениями в искусстве порождает установку на новаторство во что бы то ни стало, экспериментаторство, декларативное подчеркивание новизны, эпатаж (конфронтация с читателем, перешедшая позже к футуристам). Интересно, что у русских декадентов прагматическая установка на новизну значительно опережала объективное новаторство поэтики. Например, оформление сборника стихов А. М. Добролюбова «Natura naturans. Natura naturata» или сборника «Русские символисты» (бумага, графический облик текста и т. д.), как и многие декларации новаторства у раннего Брюсова, мирно уживались с весьма традиционной поэтикой: структурой образа, стиховыми структурами, а зачастую и с вполне традиционным содержанием: ср. эпигонски-народнические мотивы творчества А. Ланга (Миропольского). Именно эта *прагматическая* установка на самоценность эстетического и его воплощений в искусстве была прежде всего уловлена читателями и критикой. Она определила не только оценку творчества «декадентов» как «искусства для душевнобольных». «Установка на прекрасное», на самоценность художественного поиска в известной мере внушила эстетическому сознанию эпохи *«презумпцию* новизны» «нового искусства» и стимулировала возникновение действительно оригинального искусства — символизма 1900-х годов.

Следует напомнить, что в рамках «нового искусства» 1890-х годов развивалось не только «декадентство». Внутри «Северного вестника» выделилось направление, отличное и от неопределенного «идеалистического либерализма» редакции журнала (А. Волынский, Л. Гуревич), и от «декаданса». Творчество и литературно-критические эссе Д. С. Мережковского, проза З. Н. Гиппиус и создававшийся в 1890-х годах роман Сологуба «Мелкий бес» (1892—1902), как и более ранний — «Тяжелые сны», связаны со стремлением «синтезировать» индивидуалистический эстетизм Ницше с объективно-идеалистическими утопиями Вл. Соловьева о спасающей мир Красоте — Вечной Женственности. Ненависть ко всему реальному сменяется «реабилитацией плоти», земли, представлением об идеальном бытии как «синтезе» духовного и плотского («христианского» и «языческого»), скепсис — верой в грядущее «царствие божие на земле», «религией Красоты», а затем — эстетизированной мистикой и эсхатологией в духе «Иоанновой церкви» и идеями создания «религиозной общественности». «Западническая» ориентация уступает место славянофильской и «почвеннической», а отрицанию реализма противостоит мысль о том, что все великое искусство прошлого, в том числе и реалистиче-

ское, глубинно символично. Наконец, в рамках этого же направления зарождается и поэтика символа (творчество Мережковского, Сологуба).

Вместе с тем, хотя хронологически символизм «Северного вестника» формируется в эпоху «декадентства», типологически он, в сознании и читателей, и критики, и самих символистов воспринимается как явление (или предвестие) второго этапа становления русского «нового искусства». 1890-е годы же сохраняют значение времени становления символизма и предельно выраженного выявления «чистого эстетизма» — панэстетизма как такового.

Символизм «второй волны» (1900—1907) вызван к жизни, как уже говорилось, предреволюционным общественным подъемом, а также стремлением растущего «нового искусства» к культурному доминированию, «завоеванию» новых тем, сфер духовной жизни. Он характеризуется бурным вторжением «эстетического» мироотношения во все области культуры. Возникают «эстетизированная мистика», «эстетизированное бунтарство», «эстетизированное народолюбие», эстетизированные идеи национальности и т. д. При этом сознание символистов становится более утопичным, а с другой стороны, заметно демократизируется, но — поскольку речь идет о символизме, а не о попытках его «преодолеть» — конечным «организатором» мира на началах «Истины, Добра и Красоты» мыслится все та же Красота (эстетическое). Тенденция максимального отделения «нового искусства» от традиций и современности сменяется в 1900-х годах противоположной установкой — увидеть «символизм всего» (символизм реальной действительности, исконный символизм и мифологичность народного сознания, символический характер мировой культурной традиции, и т. д.). Отрицание русской культуры у ряда младших символистов в годы первой русской революции превращается в апологию национальных традиций, а отвержение реализма — в ряд попыток «синтеза», создания «реалистического» символизма, «неореализма» и т. п. 1900—1907 годы — период расцвета символизма, его вершинных достижений. Под влиянием грозовой атмосферы революции, начинающихся выступлений народа символизм осознает себя частью национальной культуры. Он не только пытается вписать «новое искусство» в историю русской литературы, но и действительно во многом вписывается в нее и во многом ее обновляет.

Именно на вершинах творческого взлета начинаются и попытки ряда художников *«преодолеть* символизм». Любопытно, однако, что все они так или иначе связаны с пересмотром отношения к «эстетике». «Новым разрушением эстетики» называет подобные устремления Блок, и не случайно идеалом художника-символиста в этой ситуации оказывается гениальный современный «разрушитель эстетики» — Лев Толстой (ср. связь толстовства с жизнью и творчеством А. М. Добролюбова и Л. Семенова, воздействия творчества Л. Толстого на Блока, отчасти — на Андрея Белого, а также на такого, например, представителя «массового» символизма, как М. Криницкий и мн. др.). Не менее показательно, что разрыв с «эстетикой» для ряда символистов оказывается отходом *от искусства вообще* (например, к сектантской деятельности — у Добролюбова, к религиозной публицистике — у Д. С. Мережковского и т. п.). В других случаях речь пойдет о подключении символистского текста к *«внеэстетической» традиции как традиции внесимволистской* (ср. «некрасовское начало» в сб. Андрея Белого «Пепел»). Однако, как увидим, лишь Блоку конца 1900-х и 1910-х годов удалось создать произведения символистские, но в полной мере доступные любым внесимволистским воздействиям (особенно — влияниям реалистической культуры XIX в.), и претворить символистский панэстетизм в искусство, «связанное с нравственностью». Во всех остальных случаях «преодоление эстетики» либо сказывалось той или иной формой разрыва с символизмом, либо приводило, вместо искомого «синтеза», к художественной эклектике (Г. Чулков, ряд «неореалистов»).

Наконец, третий этап истории русского символизма (1908—начало 1910-х годов), не случайно совпавший с годами столыпинской реакции, спра-

ведливо определяется как период «кризиса символизма». Это — время самоизживания панэстетического миропонимания во всех его творческих воплощениях. Действительно, символизм как эстетическое «неприятие мира» уже выразился в 1890-х годах, а как эстетизированный же «восторг мятежа», героики и пафоса разрушения проявился в годы революции. Осмысление опыта революции требовало полного и серьезного выхода из рамок эстетического подхода к миру. Символизм как целое оказался к этому неспособен. Блок, пошедший путями глубоко самобытными, в 1912 г. записал в дневнике: «Никаких символизмов больше». «Кризис» проявляется как творческий спад у многих «мэтров» символизма, их автоэпигонство (Бальмонт, позже Брюсов, Сологуб) или отход от «нового искусства» (Мережковский, в 1910-х годах Вяч. Иванов), как художественные поиски постсимволистской направленности (проза Белого 1910-х—начала 1930-х годов; ср. переход С. Городецкого на позиции акмеизма, футуристические тяготения Ф. Сологуба и Брюсова), наконец, как поэтическая эволюция, субъективно и объективно не ориентированная на символизм как направление *современного* искусства (Блок). С середины 1910-х годов о символизме в целом можно было говорить только в прошедшем времени. Лишь при таком ограничении его можно воспринимать как яркую и оригинальную страницу в истории русской (да и мировой) культуры, говорить о его традициях и роли.

2

СИМВОЛИЗМ РАННЕГО БЛОКА

В «Автобиографии» 1915 г. Блок, как известно, подробно писал о том, что в семье матери, где он рос, «господствовали, в общем, старинные понятия о литературных ценностях и идеалах». Поэтому воспитанию в «бекетовском доме» поэт «обязан ‹. . .› до гроба тем, что литература началась» для него «не с Верлэна и не с декадентства вообще» и «что ни строки так называемой «новой поэзии» он «не знал до первых курсов университета» (VII, 7, 12 и 13) [90].

И сам Блок, и ряд мемуаристов (особенно подробно К. Чуковский), и многие критики и исследователи блоковского творчества писали об огромной роли «бекетовской культуры» в становлении поэта. Сами понятия «бекетовский дом», «бекетовская культура» становятся у зрелого Блока автобиографически точными, но многозначными и емкими историко-социальными и «музыкальными» символами. Это — культура, органически впитавшая в себя и опыт европейских революций (ср.: «Деды дремлют и лелеют // Сны французских баррикад» — I, 313), и глубокие связи с русским освободительным движением на самых разных этапах — от 1840-х годов (ср. в «Возмездии»: «Глава семьи — сороковых // Годов соратник» — III, 315) — через «нигилизм», хотя и «беззлобный» (III, 314), шестидесятничества, — до народничества. Это — культура, неотрывная от позитивизма и религиозного вольнодумства (дед поэта, известный русский ученый-ботаник А. Н. Бекетов был переводчиком, популяризатором и пропагандистом Дарвина). Это — культура, высокий гуманизм и демократизм которой Блок действительно не мог не впитать «с молоком матери» (ср.: VIII, 274). О бытовом, «домашнем» облике бекетовского гуманизма и демократизма ярко свидетельствуют публикуемые в настоящем издании воспоминания М. А. Бекетовой «Шахматовская хроника». Но за этим «домашним» поведением встает образ прогрессивного культурного и общественного деятеля, друга М. Е. Салтыкова-Щедрина, уволенного из университета в годы реакции.

Важна и другая сторона «бекетовской культуры» — ее органическая близость к русской литературе XIX в. Не только эстетические вкусы Бекетовых (деда, бабки, теток, а в какой-то мере и матери Блока) уходили корнями в русский XIX век, но они сами были активными участниками этой культуры, близко знали самых значительных ее представителей. Прадед

Блока Н. Бекетов — знакомый Пушкина, приятель Баратынских, прабабка А. Карелина в 1820-х годах была знакома с Дельвигом, Н. А. Плещеевым и другими писателями из пушкинского окружения, А. Н. Бекетов знал Достоевского (его братья Алексей и Николай в молодости дружили с писателем, жили с ним одной «коммуной»), бабка Блока, Е. Г. Бекетова, талантливая переводчица — корреспондентка А. П. Чехова, и т. д. Русская литература, особенно поэзия, с раннего детства вошла в сознание Блока как неотъемлемо близкая, родная. Поэтому его, так сказать, исходное поэтическое видение мира генетически не было связано с «новым искусством».

Конечно, кое-что из «новой поэзии» Блок все-таки знал. Достаточно указать хотя бы на переводы матери поэта из Бодлера или на позднее, но вряд ли полностью основанное на сдвиге памяти утверждение Л. Д. Блок: Блоку «Верлен и Бодлер знакомы с детства» [91]. Однако — что более важно — «новое искусство» в «бекетовском доме» не столько «не знали», сколько активно не принимали. Слова «декадент», «декадентский» часто встречаются в переписке членов семьи, в их дневниках, семейных стихах и т. д., и всегда как «чужое слово» с иронической или резко отрицательной окраской. «Декадентский» относится либо к людям определенного психологического склада (сложным, изломанным, с «достоевщиной»), либо к искусству вычурному, алогичному и непонятному. Так, мать Блока пишет о «декадентской и китайской истории церемоний», говоря об отношениях с обидчивым П. Красновым [92], бабушка поэта сокрушается по поводу «декадентских» стихов любимого внука, а сам Блок-подросток в духе семейных традиций высмеивает (действительно ему малоизвестную) «декадентскую» поэзию в своем рукописном журнале «Вестник».

Любопытен факт, прошедший мимо внимания исследователей. М. А. Бекетова пишет: «Один из сотрудников «Вестника», муж сестры Екатерины Андреевны ‹тетки Блока. — *З. М.*› Платон Николаевич Краснов особенно любил Блока, повторял его словечки ‹. . .› Блоку было с ним хорошо ‹. . .› Он печатал критические статьи и переводы стихов. С Блоком сближала его между прочим и любовь к древним. В четвертом классе гимназии мальчик болел корью, пропустил много уроков, и Платон Николаевич взялся его подгонять. Дело шло у них хорошо, дружно и весело. А в «Вестнике» скоро появилось шуточное стихотворение «дяди Платона» [93]. Упомянутый здесь П. Краснов — автор одной из первых и самых резких антидекадентских статей в русской печати. Трудно предположить, чтобы взгляды П. Краснова на декаданс, выразившиеся особенно ярко в годы его сотрудничества в «Вестнике», остались неизвестными его другу-гимназисту и не повлияли на него.

Таким образом, первоначальное, воспитанное в «бекетовском доме» отношение Блока к «новому искусству» было (и не могло не быть) не только вполне отчужденным, но и, по всей видимости, априорно негативным. Его первые опыты питала совсем иная поэтическая среда — традиции русской лирики XIX в.

Но вместе с тем рост Блока как поэта (и не только в начале его творческого пути, но и на всем его протяжении) протекал, конечно, не внутри «бекетовской культуры», не только как ее продолжение. Такие особенности домашней культуры, как ее сословно-дворянский характер, связь с «позитивизмом», «западничество» (ср. в «Возмездии»: дед — «ярый западник во всем» и одновременно — «старый барин русский» — III, 315—316), либерализм и «интеллигентство», на разных этапах блоковской эволюции по-разному и в разных целях отрицались поэтом. Путь Блока к поэме «Двенадцать» и статьям 1918—1921 гг. был одновременно связан и с его постоянным возвращением к «бекетовским» традициям, давно ставшим для поэта символом передовой русской культуры XIX в., и с решительным отрицанием либерализма и «интеллигентского» гуманизма. Это был разрыв не только с «домом», но и во многом — со взрастившей Блока социально-культурной средой.

Правда, первые стихотворения Блока (1897—1900), впоследствии объединенные им в цикл «Ante lucem», конфликта со «старинной» культурой «бекетовского дома» еще почти не предвещают, хотя и отличаются чуждым этому миру «аполитизмом» [94]. Стихотворения эти, как показано в ряде исследований, свидетельствуют о талантливом и многостороннем ученичестве у русских романтиков (Жуковский [95], Лермонтов [96]), у Пушкина [97] и поэтов «пушкинской плеяды», у лириков середины века (Фет [98], Полонский [99], Тютчев [100], Ап. Григорьев [101] и др.), наконец, у ряда представителей «массовой» поэзии 1870—1890-х годов [102]. Правда, уже из этого перечня видна известная общность генезиса лирики Блока и ряда русских символистов 1890-х годов (В. Брюсов, И. Коневской, Н. Минский, Д. Мережковский, Ф. Сологуб и др.), однако «за вычетом» существеннейших воздействий на «старших символистов» французского символизма (у Блока незаметных) и лирики и философии Вл. Соловьева (Блоку пока неизвестных). Частичным сходством генезиса определена и некоторая близость тематически-жанровых тяготений: избегание социальных и политических тем во имя лирики интимной, природоописательной (реже — философской) или поэзии психологического самораскрытия, романтические антитезы в поэтической лексике и композиционной структуре (противопоставление «земли» и «неба», «поэта» и «толпы» и т. д.) и др. Роднят Блока с поэзией «конца века» и «порубежная тревога», эсхатологические предчувствия гибели мира, с одной стороны, и фетовский «языческий» пафос земли, земного, яркого чувства [103]. Наконец, важна и ослабленность этического пафоса Блока, и — в основном идущий от традиции — эстетизм.

Эта же общность генезиса видна и в поэтике. Так, для Блока оказалась важной та символика романтиков и «чистых лириков» середины века (а также Тютчева, Ап. Григорьева и др.), которая одновременно и повлияла на творчество художников конца века, и преодолевалась ими (как набор аллегоризировавшихся штампов, утративших живую многозначность символа). Наконец, можно отметить и не привлекавшую пока внимания исследователей, но ярко выраженную поликультурную ориентацию молодого Блока, которая типологически близка символизму. Блок живо ощущает ушедшие культуры как интимно близкие, сегодняшние. Ср. посвящение стихов Е. Баратынскому или А. К. Толстому, полемику с Дельвигом: «Ты, Дельвиг, говоришь: минута — вдохновенье. . .» и др.; обилие эпиграфов и цитат из Библии и Платона, Шекспира, Гейне, Жуковского, Пушкина и Лермонтова, Некрасова, Бодлера; создание стихотворений-вариаций на темы, заданные традицией: литературной («гамлетовский» цикл [104], стих. «Мери» с подзаголовком «Пир во время чумы», 1899), живописной («Погоня за счастьем (Риш—Гросс)», 1899) или музыкальной («Валкирия (на мотив из Вагнера)», 1900). Еще ближе к символизму то, что стихотворения Блока часто оказываются органическим сплавом, сложной «вязью» цитат, реминисценций, мифологем (ср. поэтическое объединение тем Гамлета и Ленского в стих. «Есть в дикой роще, у оврага. . .», 1898). Произведения такого типа создают, кроме сложного образа лирического «я», еще и *свой образ литературной традиции*. Блок уже сейчас полон того особого, впоследствии ставшего символистским чувства истории, которое подразумевает раскрытие связей «я» с мировым целым и с людьми через те или иные историко-культурные уподобления и которое порождается панэстетическим представлением, что история ярче всего кристаллизируется в искусстве.

И все же Блок 1898—1900 гг. — еще отнюдь не представитель «нового искусства». Этический индифферентизм блоковской лирики, ее устремленность «за красотой» (I, 73) весьма далеки от напряженного и осознанного солипсического индивидуализма, «демонизма» и эстетизма декадентов, и творчество Блока развивается в конце XIX в. совсем не в эту сторону. С другой стороны, свои неопределенные мистические «чаяния» Блок «считал «субъективными» и бережно оберегал от всех» (I, 13). Блоковское творчество 1897—

1900 гг. не порождено еще «безумной» символистской убежденностью в абсолютной, самодовлеющей ценности или же в высшей пророчественной святости искусства (Блок пока и свою дальнейшую жизнь не связывает с поэзией, а «внешним образом» готовится стать актером — VII, 13). Лирика возникает как дань высокой культуре и творческой атмосфере, окружавшей поэта, и как отзвук «только личных», но ярких интимных переживаний (роман с К. М. Садовской) [105]. Поэтическая «картина мира» ранней лирики только еще формируется; она фрагментарна и в целом традиционна.

Наивно-романтическое противопоставление поэта и «людей» («Пусть светит месяц — ночь темна. . .», 1898; «Когда толпа вокруг кумирам рукоплещет. . .», 1898; и др.), мотивы ранней разочарованности (то, что Блок в 1907 г., комментируя лицейские стихотворения Пушкина, назовет «шестнадцатилетним пессимизмом») не мешают юному Блоку пламенно и наивно верить в счастье любви («Отроческие стихи», 1897), в высокую дружбу («Ты много — я больше пел. . .», 1898), в возможность слияния человека с природой и т. д. Его идеалы лишены сколько-нибудь четкой социальной устремленности, но они ни в чем не противопоставлены гуманной направленности русской поэзии уходящего века. Более того, многие особенности раннего блоковского мироощущения, которые навсегда войдут в его творчество, органически идут от культуры XIX в. Таково, например, важнейшее представление о высоких целях жизни и искусства:

Хоть все по-прежнему *певец*
Далеких жизни песен странных
Несет лирический венец
В стихах безвестных и туманных, —
Но к цели близится *поэт*,
Стремится, истиной влекомый,
И вдруг провидит новый свет
За далью, прежде незнакомой. . .
(1900, I, 43)

Жизнь без цели (хотя бы далекой, неясной или неосуществимой) кажется Блоку бессмысленной.

Важно и то, что при всей чуждости молодому Блоку напряженного социального чувства или этической проблематики они ни в малой степени не противопоказаны его поэзии. Блок может эти настроения порой отталкивать от себя:

Что человеческие слезы,
Когда румянится закат!
(1898, I, 333)

но они присутствуют в его поэтическом ощущении жизни:

Ужасна ночь! В такую ночь
Мне жаль людей, лишенных крова,
И сожаленье гонит прочь —
В объятья холода сырого!. .
Бороться с мраком и дождем,
Страдальцев участь разделяя. . .
(1899, I, 432)

Значение таких высокогуманных и пронизанных духом поэзии XIX в. мотивов у Блока 1898—1900 гг. не следует преувеличивать: стихотворения, подобные процитированному, в эти годы единичны. Однако их нельзя и игнорировать. К мистико-утопическим надеждам начала XX в. Блок пришел собственным путем, обостряя и углубляя настроения, присущие ему и

раньше. Ему не пришлось отказываться от «декадентства»: его в лирике и миросозерцании молодого Блока не было.

Следующий этап эволюции Блока, этап собственно символистский, связан, как известно, с годами создания сборника «Стихи о Прекрасной Даме» (1901—1902). Смена домашних и книжных воздействий неясными, но мощными импульсами, идущими от раскаленной атмосферы предреволюционных лет; глубокое и исполненное драматизма чувство к Л. Д. Менделеевой; наконец, овладевшие «всем существом» поэта (VII, 13) и художественно оформившие его эмоциональный порыв впечатления от мистической лирики Вл. Соловьева — все это резко изменило мир Блока, способствовало его художественному созреванию.

Начало 1900-х годов — время первого острого размежевания «декадентов» и «мистиков» — сразу определило место Блока как «младшего символиста», пламенно верящего в спасение, преображение материального «царства времени» вечной мистической Красотой:

‹. . .› Явись ко мне без гнева,
Закатная, Таинственная Дева,
И завтра, и вчера огнем соедини.
(I, 110)

Блок 1900—1901 гг. биографически еще не связан ни с выступившими до него «идеалистами» «Северного вестника», ни с «соловьевцами» начала XX в. (А. Белый, Вяч. Иванов), ни с «декадентами» (Брюсов, Бальмонт, Добролюбов). Апогей мистических настроений — лето 1901 г. — был пережит Блоком в «одиноких восторгах». Только в 1902 г. он знакомится с Мережковскими и через семью Соловьевых постепенно протягивается связь к Андрею Белому. Однако внутренне Блок уже с начала нового века рвал связи с «бекетовской» культурой, ощущая себя — все острее — с «новым искусством», постоянно погружаясь в его переживание. Новое — позитивное — отношение молодого Блока к искусству «конца века» было, конечно, не итогом его воспитания в «бекетовском доме», а более или менее осознанным противостоянием культуре этого дома. Правда, благодарно отмеченная Блоком постоянная поддержка матери и бесконечная любовь всех Бекетовых к «Сашуре» (см. VII, 12) смягчали конфликт, но внутренне, в сознании членов семьи, он, конечно, существовал. Коллизия «отцов и детей», бурно пережитая многими символистами, Блоком воспринималась как конфликт с «дедами» (со «старыми»), что указывает на личное, сквозь призму домашних впечатлений, его осмысление. Есть у Блока и более общее (для него, почти не знавшего отца) противопоставление «отцов и детей»: «Нет у нас гения отеческого, зато с современностью очень соприкасаемся. Отцы громили нас ‹. . .› Страшна родителей кара. Позднее будет раскаянье. А того и не будет» (VII, 20).

«Старые» действительно оказывали сопротивление, хотя и очень тактичное и мягкое, «новому искусству». Достаточно указать на «тайный» смысл позднейшего введения теткой Блока, М. А. Бекетовой, композитора Панченко в дом юного поэта. Человек талантливый, стоявший на грани «старых» и «новых» художественных вкусов, он должен был, по мысли Бекетовой, противостоять декадентским влияниям Андрея Белого и симпатиям матери и жены поэта к «новому искусству» [106]. Напомним также о гораздо более прямом и резком отвержении декадентства в семье Менделеевых, о горячих спорах невесты Блока с ее матерью, кузинами [107], о насмешках Д. И. Менделеева [108], и т. д.

Итак, уже в ранней юности, у истоков творчества, вырастает типичное для Блока антиномичное отношение к окружающей его культурной реальности. Самое дорогое, близкое поэт должен покинуть во имя того, что представляется более ценным; но этот «уход» имеет смысл лишь до тех пор, пока

поэт пронзен трагической любовью к покидаемому. Именно разрыв, «уход» (пусть пока что пережитый в сознании ярче, чем в реальных столкновениях со «старыми»), а не сосуществование «бекетовской» и символистской культур стал одной из важных психологических предпосылок раннего блоковского творчества (особенно после 1900 г.). Этот шаг — не только «падение». Он имел важный творческий и нравственный смысл, стал для поэта «начальной *школой пути*». Так же смело — но гораздо более осознанно — будет Блок впоследствии (в 1907—1908 гг. и после Октября) уходить от символистской культуры к «бекетовской» традиции, к демократизму и гуманизму XIX в.

К началу века относится первая попытка Блока критически осмыслить и оценить символизм.

Незавершенная статья Блока о русской поэзии (декабрь 1901—январь 1902 г.), дошедшая до нас в составе его юношеского дневника, по концепции и методу не очень оригинальна (особенно заметны воздействия взглядов Вл. Соловьева и их преломлений у Д. С. Мережковского, З. Гиппиус, Р. Иванова-Разумника). Но место ее в эволюции Блока значительно. Здесь — исходная точка блоковского пути, то, с чего он начинал, от чего потом уходил и к чему опять возвращался, чтобы уйти снова.

Статья написана в бурно эмоциональном ключе, в том осознанно импрессионистическом стиле, подчеркивающем недоверие к ratio, который высоко ценил и пытался ввести в русскую критику Д. С. Мережковский, но который даже в первых ученических пробах Блока выглядит более подлинным и ярким, чем в работах самого Мережковского.

«Следующий очерк не содержит в себе чего-нибудь стройно-цельного. Это критика от наболевшей души, которая стремится защитить от современников белые и чистые святыни» (VII, 21), — определяет свои цели Блок. «Лирическая» стихия статьи соединяется с пламенной апологией символизма.

Символы, писал Мережковский, — «не «вчерашнее изобретение парижской моды», а «возвращение к древнему, *вечному*, никогда не умиравшему *началу*» [109]. Блок также считает символизм начала XX в. «современным *видоизменением вечного* и живого *начала*» (VII, 27), пишет о «цветах символизма всех веков, стран и народов» (VII, 23. Курсив мой. — *З. М.*).

Искусство рассматривается (тоже в русле названной критической традиции) как явление духовной культуры, тесно связанное с человеческой историей, но и «вознесенное» над ней. Подобно Вл. Соловьеву и Мережковскому, Блок равно отрицает и «лживое государство», и «грубый либерализм» — «либеральную жандармерию», и буржуазный мир «великого зла века» — «статичной денежности» (VII, 25; ср. у Мережковского о грубом насилии над искусством «денежного варварства ‹. . .› власти капитала» [110]). Злым силам противопоставляются животворные начала «метафизики и мистики» (VII, 23). Борьба этих начал мыслится Блоком (как и автором книги «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы») в двух планах: как вечное духовное единоборство «бога и дьявола» (у Мережковского — «художественного идеализма» и «художественного материализма» [111]) и как его проявление в XIX в., предшествующее рождению «нового искусства», — как битва шестидесятнического «позитивизма» и «'αριστοχρατ'ов чувства и мысли», рыцарей «Истины, Добра и Красоты» (VII, 23). «На великую философскую борьбу» (VII, 23; ср. в «О причинах упадка. . .» о «великой ‹. . .› *борьбе* ‹. . .› двух диаметрально противоположных миросозерцаний» [112]) «вышел гигант — Соловьев» и вслед за ним — «новое искусство» (VII, 23). Искусство здесь — тоже в духе названной традиции — рассматривается как отражение целостных миросозерцаний, соотнесенных с философией («позитивизм» — «мистика»).

Истоки блоковского понимания культуры (исторические коллизии как отображение вечной борьбы в мире «идей») видны и в решении вопроса о собственно литературном генезисе символизма. Тут, однако, яснее та двойственность отношения к истории и искусству, которая составляет сущность миро-

понимания «соловьевцев». Сочетание платонического и пантеистического подхода порождает (то в плане эволюции, то в форме внутренних антиномий взглядов) у Соловьева отношение к земному миру либо как к «тяжелому сну» [113] псевдобытия, «теням» и «откликам искаженным» истинного мира идей [114], либо как к знакам тех же сущностей, но исполненным высшего смысла, воплощающим идеи в истории, а потому играющим и собственную великую роль — пути к окончательному «синтезу» [115]. «Младшие символисты» будут стремиться утвердить этот второй подход как основной, но постоянное возрождение платоновско-романтической антитезы «земного» и «небесного» — характерный спутник истории русского символизма.

Это же видим и в статье Блока. Ряд ее положений (например, об извечном противостоянии гения и «толпы», которая «может лишь бесноваться перед глухой стеной, скрывающей вечное и неумолимое божество» искусства, — VII, 26) носит безусловно романтический характер. Опосредованные прозой Мережковского отзвуки Ницше видны и в том, что Блок ищет причины возникновения символизма в возросшей «утонченности» чувств «избранных» (ср. отрывок: «Человек, утончаясь. . .» — VII, 26 — и мысль в «О причинах упадка. . .» о «расширении художественной впечатлительности» [116] как об одной из главных черт «нового искусства» [117]). Блок закономерно подходит к мыслям о генетической связи символизма с романтизмом (через Тютчева — «романтика» и предшественника символистов одновременно).

Однако Блок (хотя, видимо, стихийно) ближе к пантеистической стороне соловьевства, чем Мережковский. Поэтому рядом с первой — и не ощущаясь, видимо, как противоречащая ей — развивается и иная точка зрения на генезис «нового искусства». Символизм — не столько продолжение, сколько преодоление романтизма, который предстает у Блока как мироощущение наивное, «старинное». «Неисправимый романтик» Тютчев (VII, 33) не увидел всех глубин мира, несмотря на гениальность поэтических прозрений, так как «оставил себе теплый угол ‹. . .› романтически спокойного и довольно низкого парения» (VII, 34). Идеал символизма, в отличие от романтического, не связан только с «парением», «небом» — он прославляет и «земное»: «Все было ясно. «Передо мной кружится мгла». И боли мимолетной не чуял. Но странно — однажды *проснулось что-то земное*, лодка стукнулась о берег ‹. . .› Далеко *поет земля — близко слышится песня* — и подступает к горлу» (VII, 22. Курсив мой. — *З. М.*). Автоцитата из более раннего (20 сентября 1901 г.) стихотворения «Смотри — я отступаю в тень. . .» («Но предо мной кружится мгла, // Не чуя мимолетней боли. . .» — I, 125) позволяет Блоку отчетливо противопоставить «стародомантическую» позицию, с которой земля — «юдоль», «мгла», а свет Души мира виден лишь «в бессмертьи» (ср. I, 125), и «подлинно символистскую», для которой «песня земли» — высокая ценность.

Пантеизм Блока — особой природы. Для него, видимо, мало значимо прямое восхождение к философским истокам миросозерцания (античность, Спиноза, Шеллинг); важную (но не основную) роль играет обращение к преломлениям пантеизма в работах Вл. Соловьева, а «соловьевства» — в статье Мережковского. Главное же для Блока — это (воспринятая как пантеистическая) традиция русской природоописательной и интимной лирики середины XIX в.: Ф. И. Тютчева, Вл. Соловьева, А. Фета, Я. Полонского. Отношение к Фету особенно показательно. Утверждению Мережковского: «Значение Фета несколько преувеличено» [118] — противопоставляется восторг перед фетовской лирикой, непосредственно образно воплощающей «земное». Фет в финальных набросках статьи приравнен к Соловьеву (см. VII, 37).

Блок (как и многие символисты начала XX в.), воспринимая пантеизм сквозь призму соловьевского «синтеза» и ницшеанства «Северного вестника», придает ему привкус «принятия мира» и «оправдания зла». Мережковский и своей трилогией, и важной для Блока монографией «Толстой и Достоевский», и работами по истории искусства истолковывал гегельянско-соловь-

евское принятие мира человеческой истории в духе «теодицеи» Лейбница: «дьявольское», «антихристово» начало мира — перевернутое божественное, тайный его двойник (родство же двойников обнаружит лишь полнота «синтеза»). Блок принимает этот подход, говоря о двойственности творчества; «Дьявол уносит его (поэта. — *З. М.*), — и в нем находит он опрокинутого, искалеченного, — но все милее, — бога», — и делает отсюда «принимающий мир» вывод: «А если так, есть бог ‹. . .› не в одном небе ‹. . .› а и в «весенней неге» и в «женской любви» (VII, 22). Но тогда источником современного искусства, пронизанного «метафизикой и мистикой» (VII, 23), оказывается не только культура, утверждающая «витание среди нас ‹. . .› Бога, Рока, Духа» (VII, 23), но и извечно враждебные ей силы. Борьба с мистикой «французских революционеров, а гораздо позже и наших шестидесятников» (V, 23) манифестирует не только противостояние, но и глубинное единство врагов: «Источник ‹. . .› и мистицизма, и реализма — один: имя ему — бог» (VII, 32). Поэтому реализм оказывается одним из источников «нового искусства», а будущее культуры — это «море, где враги станут друзьями» и «протянут друг другу руки с разных берегов постигнутой бездны» (VII, 29).

Синтезирующий подход к истории культуры определяет и сложное отношение Блока к «декадентству». Блок то оценивает его как часть «нового искусства» (ср. VII, 30—31), то резко противопоставляет «декадентов» «символистам».

Конспектируя 30 сентября 1901 г. во время работы над статьей какое-то (известное лишь в передаче Блока) [119] выступление Р. В. Иванова-Разумника, который подхватывает настроения круга Мережковских, Блок выделяет мысль, что «декадентство — явление субъективно-индивидуальное» и что «новое искусство» уже прошло стадию «декадентства»: «Настоящее декадентство ‹. . .› *обречено на гибель*» (ЗК, 23 и 24. Курсив Блока). В статье о русской поэзии Блок присоединяется к этой точке зрения, призывая отделять художников-мистиков от декадентов — «настоящих упадочников, дегенератов» (VII, 26).

Декадентов Блок обвиняет (впрочем, что очень любопытно, ни разу не назвав имен) в самоценном эстетстве и формализме, при которых «произведение теряет характер произведения искусства» (VII, 26).

Подлинный символизм для Блока был всегда, неизменно связан с поисками объективного идеала. Мистический идеал его панэстетичен: это — типичная для младшего символизма «нетленная красота в окружении веры и вера в окружении красоты» (VII, 36). Она-то и воплощается в современной поэзии: «Одним из наиболее ярких мистических созвездий выкатилась на синие глубины неба поэзии — Вечная Женственность» (VII, 35).

Не менее важен и другой лик Прекрасного — «золотой век». Символика «золотого века», лишь скрыто присутствующая в «Стихах о Прекрасной Даме», очень существенна для символистов начала XX в., особенно для Вяч. Иванова, Андрея Белого, но и для Минского, Мережковского, З. Гиппиус, Ф. Сологуба (ср. античные мотивы в «Мелком бесе»). В ней наиболее прямо отразилась мистико-утопическая (и мистико-«общественная») природа «соловьевства». Идеал «золотого века» характерно указывает на античные истоки современной культуры. Но он связан у символистов и с эсхатологическими чаяниями и надеждами на грядущее «царство божие на земле» (ср. концовки трилогии Мережковского и «Толстого и Достоевского»). У Блока этот идеал порой окрашивается субъективистски и романтически (ср. о «мечте Золотого Века, быть может, никогда не существовавшего ‹. . .› и вполне недоступного толпе» — VII, 31). Однако Блок стремится «заземлить» образ в истории («Греция») и утвердить его как грядущую прекрасную цель — «страну, в которой нет «болезней», печали и воздыхания» (VII, 31) [120].

Блоковская статья, вершина его символистской «ортодоксальности», — удобная точка отсчета для изучающих путь поэта. Часть высказанных в ней мыслей, по мере усвоения поэтом настроений революционной эпохи, утратит

актуальность, а затем исчезнет из мировоззрения Блока (элитаризм, романтическое третирование «толпы»); часть останется жить, сложно трансформируясь (ср. пантеизм 1901—1902 гг. и позднейшее прославление «человека природы», народа; мечты о «золотом веке» и надежды «Ямбов» на «новый век», и т. д.). Но кое-что из настроений, отразившихся в незавершенном юношеском наброске, окажется кардинально важным для *всех* этапов становления Блока. Таков блоковский панэстетизм; но такова же и вера поэта, что идеал истинного искусства должен быть не «игрой воображения», а всегда — чем-то «объективным» и всемирно значимым.

Но, разумеется, неизмеримо важнее поэзия Блока 1901—1902 гг. «Стихи о Прекрасной Даме» — одно из самых глубоких явлений символистского искусства в России и вместе с тем — произведение удивительной самобытности, в отечественной традиции по существу уникальное.

В многочисленных исследованиях как первого сборника Блока, так и цикла, посвященного Прекрасной Даме [121], господствуют три точки зрения. В одних работах выделяется напряженное ожидание полного обновления мира и лирического героя «бессмертной» любовью нисшедшей на землю Вечной Женственности. Вторая точка зрения акцентирует внимание на биографических реалиях и психологических предпосылках настроений «Стихов о Прекрасной Даме» [122]. Наконец, в большинстве современных работ констатируется (конечно же, справедливо) наличие в тексте обоих планов: «мифологического», космически универсального — и «реального», но их отношения обычно рассматриваются как взаимное противоречие. Однако новаторство «Стихов о Прекрасной Даме» для истории русского символизма и определенное этим новаторством их место в истории русской поэзии — как раз в обратном: в полной нераздельности всех планов стихотворений сборника [123]. Блок воплотил в живой ткани поэтического языка многое из того, что теоретически утверждали или даже поэтически декларировали другие символисты: он создал реальное поэтическое единство многопланового и «многоликого» образа-символа.

И «Стихи о Прекрасной Даме» в целом, и каждое стихотворение в отдельности не только допускают, но и непременно, с авторской точки зрения, подразумевают множественное прочтение. Они должны быть одновременно осознаны и как художественно точное отображение вполне «земных», реальных (даже имеющих прототипов) героев, их взаимоотношений, переплетений страстных эмоций и т. д. — и как символистическое развертывание космически универсального мифа о путях земного воплощения Души мира. При первом прочтении «Стихи о Прекрасной Даме» предстанут как собрание вполне самостоятельных, хотя и отличающихся удивительным единством эмоций и стиля лирических стихотворений, при втором — в них раскроется единое повествование, а каждое стихотворение окажется его частью, соотнесенной с целым и получающей от него глубинные смыслы.

Конечно, в сборнике могут быть выделены тексты, где господствуют мистические интерпретации изображаемого. Таково, например, знаменитое «Предчувствую Тебя. Года проходят мимо. . .» (4 июня 1901 г.). Здесь и эпиграф из Вл. Соловьева, и написания «Ты», «Тебя», и вынесенность действия в пространства «неба», «закатов» подчеркивают тему страстного ожидания земных воплощений Вечной Женственности и боязни того, что в миг воплощения «Она» «изменит облик», окажется во власти земного Хаоса. В других стихотворениях — и их довольно много, — напротив, заметнее связь с породившими их реальными событиями и настроениями (ср. «Не поймут бескорбные люди. . .», 10 февраля 1902 г., где упоминания «масок, смехов в окне» и лирического «я», ожидающего «Всю ночь, всю ночь — у окна!» — I, 167, почти точно воспроизводят ситуацию ожидания поэтом своей невесты, ушедшей на маскарад к Боткиным) [124]. Однако, во-первых, ни в одном из названных (и подобных им) стихотворений господствующее истолкование не является единственным. Мы ярко ощущаем в «Предчувствую Тебя. . .»

жажду земной любви и возможность обращения текста к земной женщине, а в «Не поймут бесскорбные люди. . .» — мотив рыцарского преклонения перед вознесенной над героем Дамой. Во-вторых, многие стихотворения в равной мере отнесены и к мистическим, и к реальным переживаниям.

Весна ли за окнами — розовая сонная?
Или это Ясная мне улыбается?
Или только мое сердце влюбленное?

(I, 272)

В этих вопросах заключен как бы набор ответов, каждый из которых — безусловная часть единой истины. То, что происходит, — это и радостное биение влюбленного сердца, и приход розовой весны, и явление Той, кто, по словам Вл. Соловьева, «весну‹. . .› приведет». Наконец, в-третьих, смыслы отдельных стихотворений интерферируют, проникая из одних текстов в другие. В результате психологические, любовные, пейзажные, мистические и мистико-утопические планы повествования неразрывно связаны. Любые прямо названные лица, предметы, события неизбежно оказываются и символическими «ознаменованиями» происходящего в иных «мирах». Космическое «знаменует» пейзажное и интимное, интимное — символ мистического, и т. д.

Таким образом, «Стихи о Прекрасной Даме» нельзя рассматривать только как произведение, «перерастающее» символизм. Напротив, во многом это — *наиболее художественно адекватное* воплощение творческих устремлений «нового искусства» начала XX в. Ни частые указания на то, что Блок уклоняется от прямых отображений соловьевской утопии (идей преображения мира, а не только «я»), ни еще более распространенная мысль, что в конце «Стихов о Прекрасной Даме» вера в обновляющую мистическую любовь сменяется скепсисом и отчаянием, не могут поколебать высказанного.

Так, характерная для Блока 1901—1902 гг. холодноватая отдаленность от идей «мистической общественности» имеет множество причин. Будем помнить и то, что поэт в эти годы полностью погружен в «лирическое» (личное) и вполне стихийное переживание преображающей любви, затмившее для него все остальные планы соловьевской мистики, и то, что Блок как человек и поэт всегда целомудренно боялся точных отображений самого для него святого, что именно «главное» и было для него психологически табуированным. Следует отметить и то, что Блок начала XX в. действительно отличается бóльшим (а не меньшим, как иногда считают) общественным индифферентизмом, чем, например, «петербургские мистики» этих лет. Для понимания блоковского пути, его *масштабов* важно помнить, что слова Блока по поводу студенческих волнений в письме отцу от 2 мая 1901 г.: «Настроение мое ‹. . .› отвлеченно и противно всяким страстям толпы» (VIII, 15) — сказаны в то время, когда был создан «Петр и Алексей» с его острой постановкой вопроса об исторической роли петровских реформ, интересом к религиозно-бунтарским движениям народных масс и т. д. Любопытно, что черты «общественно» утопические (в частности, образ элитарного союза избранных, открывающего пути общего преображения) у Блока появляются лишь в последних стихах цикла, по мере назревания революционной ситуации.

Но главное — в ином. Адекватное авторскому, восприятие «Стихов о Прекрасной Даме» требовало умения ощущать универсальные соответствия, отраженность «всего во всем», символическое единство преображения личности, общества и мирового универсума. Поэтому если в каком-то смысле отсутствие прямых мотивов мистически-«общественной» утопии у Блока 1901—1902 гг. весьма показательно, то в другом — оно *не* разрушает многоплановой символичности (в том числе и мистической утопии) «Стихов о Прекрасной Даме». А отраженное в «Стихах. . .» смутное чувство, что сущность точнее всего выражается языком символического намека, было наиболее реальным художественным воплощением символистского панэстетизма.

Не ограничивают символистской «ортодоксальности» «Стихов о Прекрасной Даме» и господствующие в последних разделах настроения резиньяции и романтической иронии, распространяющиеся на основу основ цикла — на веру в подлинность переживания лирического героя, в действительную святость и «мистическую реальность» являвшегося ему «лучезарного виденья». (Ср., например, предвосхищающее трагический скепсис драмы «Балаганчик», 1906, стих. «Все кричали у круглых столов. . .» — 25 декабря 1902 г. — и мн. др.) Такие настроения — типичные для всего русского символизма колебания между «декадентским» (субъективистским и скептическим) и «символистским» (мистико-утопическим) взглядом на возможность земного воплощения Красоты. Но и в другом смысле символизм *внутри себя* заключал мысль о собственной гибели. Слова Блока:

Когда мы воздвигали зданье,
Его паденье снилось нам
(I, 172)

— с внутрисимволистской точки зрения *не только* пессимистичны. Органически близкое Блоку ощущение времени как циклического, как «вечных возвратов», заставляло видеть в гибели залог и символ грядущего возрождения. Для «Стихов о Прекрасной Даме», как и для Андрея Белого или Мережковского, действительно важна идея лжевоплощения (или — более «исторично»: «воплощения прежде времени», когда воплощается «небытие», дьявольский «хаос» — V, 79). Однако идея эта, окрашивая «Стихи. . .» в тона трагические, не выводит произведение из круга типично символистских страхов и надежд.

И все же основания увидеть в «Стихах о Прекрасной Даме» нечто, в символизм начала века не укладывающееся, как и заключенную в них возможность отхода от «соловьевства», — существуют. Но заключаются они в ином. Значительно более последовательно и талантливо, чем другие «младшие символисты», Блок реализует пантеистическую, а не платоновско-романтическую трактовку «земного». Но именно эта яркость и полнота изображения «земных» чувств и породивших их коллизий, которая предполагалась неизбежной, но реально (в творчестве, например, Андрея Белого) оттеснялась мистическими абстракциями на задний план, и подводила «Стихи о Прекрасной Даме» к границам возможного для «соловьевца». В образах и коллизиях первого сборника Блока прояснялась возможность их «отпадения» от символистского и мифологического целого. «Земные» планы повествования соблазняли осмыслить их как единственное или же главное содержание произведения. Действительно, в строках:

Ухожу в розовеющий лес. . .
Ты забудешь меня, как простила
(I, 192)

— и им подобных не только «наивный», но и профессиональный взгляд неохотно узнает коллизии взаимоотношений лирического «я» и Души мира, зато ярко ощущает теплоту «розовеющего леса» и грусть разлуки. И Блок действительно в дальнейшем будет реализовывать эти — пока еще во многом скрытые — возможности «земной» интерпретации изображаемого.

Это же можно сказать и о пронизывающем цикл ощущении близости великих перемен, «невиданных мятежей». Для Блока оно субъективно связано с эсхатологией «петербургских мистиков» и московских «аргонавтов», с апокалиптическими чаяниями «конца мира» и созидания «новой земли» и «нового неба». Еще интимней соединено оно с лирическими надеждами поэта (ср., например, письма этих лет к невесте Блока или письмо к З. Н. Гиппиус от 21 июля 1902 г.).

Но «эсхатология» Блока, очевидно, питается и иным — надеждами предреволюционных лет. Конечно, это же можно сказать и о Белом, и о Брюсове, и даже об общем пафосе журнала «Новый путь», однако и здесь глубоко пронизывающее поэта чувство близости «несказанно» нового придает его стихотворениям простую человеческую убедительность. В них живет ощущение, а не отвлеченная мысль о том, что «новый мир уже при дверях»:

Настежь ворота тяжелые!
Ветром пахнуло в окно!
Песни такие веселые
Не раздавались давно!
(I, 127)

К нам прольется в двери келий
Светлая лазурь.
И полны заветной дрожью
Долгожданных лет,
Мы помчимся к бездорожью
В несказанный свет.
(I, 169)

Более того. Порой именно логическая невыраженность, неопределенность образов этого нового, «несказáнного» мира, при эмоциональной яркости, обеспечивала широту их возможного восприятия. Не случайно З. Гиппиус в 1902—1905 гг. постоянно призывает Блока к «мистической сознательности», а Блок упорно уклоняется от программности, отстаивая свое право чисто интуитивного вживания в реальные знаки «несказáнного». Последовательный интуитивизм раннего Блока был не только спонтанным проявлением его поэтической сущности. Он оказался и средством самозащиты от узко символистской программности и главное — тем поэтическим путем, на котором создаются образы, поддающиеся широкой интерпретации и лишенные определенности мистического догматизма (столь свойственного, например, обоим Мережковским). Поэтому и «новый мир», надеждами на который пронизаны «Стихи о Прекрасной Даме», оказывается у Блока живым миром красоты, любви и счастья.

И еще одна существенная и во многом выходящая из рамок «младшего символизма» особенность цикла. «Стихи о Прекрасной Даме» ведут нас пока еще не в широкий мир «Нечаянной Радости», где так «много людей и богов» (II, 104), а в уединенный райский сад «первой любви», где живут только двое: лирический герой, «я», и объект его высокой любви, «ты», «Дева, Заря, Купина». «Уединенность» ранней лирики будет затем вполне сознательно преодолеваться Блоком. Но важно и другое: «лирические персонажи» уже в творчестве Блока 1901—1903 гг. обретают яркость и определенность не только как выразители каких-то эмоций, но и как тонко охарактеризованные поэтические индивидуальности (это, кстати, одно из существенных отличий Блока от импрессионизма любимого им Фета). Если в одних планах образы «Стихов о Прекрасной Даме» мифологически универсальны (Душа Мира и поклоняющийся ей «бедный, тленный» — I, 164 — человек), то в других — они поражают тонкой нюансировкой чувств, психологической мотивированностью и почти дневниковой искренностью, «исповедальностью». Можно сказать, что условность «окружений» героев, мифологическая всеобщность, зачастую условность или незаземленность места действия (она частично снимается обаятельными образами среднерусской природы или городскими пейзажами цикла, но полностью не преодолевается) компенсируется живостью чувств и психологических образов их носителей:

Я долго ждал — ты вышла поздно,
Но в ожиданьи ожил дух,

Ложился сумрак, но бесслезно
Я напрягал и взор и слух.

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

Ты в белой вьюге, в снежном стоне
Опять волшебницей всплыла,
И в вечном свете, в вечном звоне
Церквей смешались купола.

(I, 143)

Эпизод встречи изображен так, что может быть истолкован либо мифологически или фантастически («волшебницей всплыла»), либо как метафора чувств, либо, наконец, как нуждающийся в биографическом комментарии. Но сами эмоции напряженного ожидания и бурной, все «смешивающей», головокружительной радости встречи, как и возникающий на скрещении чувств образ «я», наделены полной художественно-психологической реальностью и ни в каком ученом комментировании не нуждаются.

И здесь мы подходим к тому основному, что кардинально отделяет художественную позицию Блока от Вл. Соловьева и «соловьевцев». При всей устремленности Соловьева к показу земных, реальных, «воплощенных» обличий «Души мира», образы «царицы» и лирического «я» у него зачастую лишены именно психологической индивидуализированности (ср. в особенности ранние стихотворения: «Вся в сияньи сегодня явилась. . .», «Прометей», «У царицы моей есть высокий дворец. . .»). Освоенная и Блоком мифологическая всеобщность ситуации у Соловьева дополняется ярким эмоциональным переживанием, но не живым образом носителей эмоций. Образ «царицы» вообще слабо поддается «заземлению», а лирический герой либо оказывается только носителем эмоции, а не «лирическим характером» (в этом смысле Вл. Соловьев ближе к Фету), либо раскрывается ярко, но через поэтические декларации в жанре философской лирики.

На втором этапе своей поэтической эволюции, в так называемом «мартыновском» цикле начала 1890-х годов, Вл. Соловьев склонен особенно подчеркивать «земной» облик героини («Смеялося солнце над нами. . .», «Вижу очи твои изумрудные. . .»), однако искомой многопланности образа он почти никогда не достигает: в стихотворении либо полностью побеждает «земное» — создается произведение интимно-лирическое, либо земное заметно блекнет. Образ же лирического «я» по-прежнему дается средствами философской лирики и, по существу, внепсихологичен.

Наконец, поздний Соловьев (конец 1890-х годов) сознательно отказывается от поисков ценного в индивидуально-человеческом: реальность — лишь «грубая кора вещества», под которой герой учится «осязать нетленную порфиру // И узнавать сиянье божества» («Три свидания»). В самом же герое, наконец, ярко выступает индивидуальное (даже автобиографическое), но лишь затем, чтобы подчеркнуть романтической иронией повествования его «земной», анекдотически сниженный облик. В «высоких» же декларациях герой, как и прежде, — носитель поэтической мысли или чувства, но не «лирический характер».

У Блока, как видим, дело обстояло иначе. Различные планы лирического повествования на протяжении всего текста органически совмещены. Противопоставление это, конечно, легко объясняется разным масштабом поэтического дарования: великий поэт легко воплощает то, что лишь задумано его единомышленниками. Но, думается, дело не только в этом. Концепция поэтической личности и у Соловьева, и у Блока создается на скрещении романтических традиций и стремления их преодолеть, показав ценность че-

ловеческих переживаний в герое. Но Вл. Соловьев при этом более всего ориентирован на традиции Ренессанса (ср. его переводы из Данте и Петрарки, а также темы ренессансной культуры в философских работах Соловьева). Поэтому его лирический герой — в первую очередь человек как таковой. Блок же, хотя субъективно стремится к широчайшему культурному синтезу, создает героя более исторически конкретного, так как поэтической родиной Блока, его, по словам О. Мандельштама, «барсучьей норой», остается русская лирика XIX в. Индивидуализация поэтического переживания ведет его не только к импрессионизму Фета, но и к «лирическому характеру» Некрасова и некрасовской школы, а возможно (хотя четко выявится эта тенденция лишь позже), и к «исповедальности» толстовской прозы. Так оттесняемый «новым искусством» гуманизм ушедшего века неожиданно воскресает в структуре «лирического персонажа». Эстетически ценным оказывается не «земное как таковое», а реальная человеческая личность.

Разумеется, художественные находки такого рода характерны не только для Блока. Стремление к самовыражению зачастую делало образы лирического «я» и у других символистов (Белый, Ф. Сологуб, отчасти Инн. Анненский и др.) внутренне едиными, и не случайно само оформление понятия «лирический герой» относится к символистской и постсимволистской эпохе. Но и в этом ряду (здесь не случайно господствуют художники, так или иначе сохранявшие связь с демократической культурой XIX в.) художественная позиция Блока своеобразна: большинство символистов создали лишь глубоко индивидуальный образ лирического «я», однако замкнутого в «голубой тюрьме» бытия. Блок уже в «Стихах о Прекрасной Даме» создает высокий лирический образ-персонаж, выводящий поэта из мира субъекта. Никто из символистов не мог так ярко, лирически ощутить другого, «не-я», будь то «Дева, Заря, Купина», Россия зрелого Блока или «Двенадцать» и «Скифы».

Итак, Блок «Стихов о Прекрасной Даме» *субъективно* еще во власти «высокой» мистики соловьевства. «Соблазны» реальности и искусства, повествующего о реальном, проистекали в цикле зачастую не от «измен» и «разочарований», а, напротив, из субъективной верности Блока «соловьевству», из того совершенства, с которым в «Стихах о Прекрасной Даме» отобразились панэстетические идеалы воплощенной Красоты и последовательно образное, исключающее все абстракции, символико-мифологическое поэтическое мышление. Но существенную роль в создании столь уникального цикла сыграли и *глубинные*, порой в эти годы не осознававшиеся связи Блока с русской культурой XIX в., которые возникли задолго до обращения поэта к «новому искусству».

3

РАСПУТЬЯ (1903—1906 ГГ.)

Следующий период становления Блока и новый этап его отношения к символизму — 1903—1906 годы. В это время становится заметной парадоксальность и самобытность блоковского пути. С одной стороны, именно теперь, в годы написания стихотворений, позднее образовавших цикл «Распутья», формирования текстов второго сборника Блока — «Нечаянная Радость» (1907), создания трилогии лирических драм (1906), начинается действительный отход поэта от мистико-эстетического утопизма «соловьевства» — первый, но решительный шаг к будущей попытке разрыва с символизмом. С другой стороны, в эти же годы для Блока кончается время «одиноких восторгов». Его вводят в свой круг «мэтры» символизма: весной 1902 г. он знакомится с Мережковскими, в 1903 г. становится сотрудником «Нового пути». Блок — посетитель Религиозно-философских собраний; он ходит на знаменитые «среды» Вяч. Иванова и в годы первой русской революции испытывает чувство близости к нему и увлечение идеями «мистического анархизма». Поездка Блока в Москву в январе 1904 г. приводит к бурному сближению его с московскими символистами: с Брюсовым и особенно с кружком молодых москов-

ских поэтов — «аргонавтов» (А. Белый, С. Соловьев и др.); на 1903—1906 гг. падают также переписка, знакомство, начало, апогей и спад «мистической дружбы» с Андреем Белым. Наконец, март 1903 г. — время первой публикации блоковских стихов в «Новом пути», а конец 1904 г. — время выхода сборника «Стихи о Прекрасной Даме», в целом тепло встреченного символистской критикой.

Таким образом, Блок был восторженным адептом «нового искусства» в годы, когда имя его оставалось почти неизвестным в символистских кругах и неведомым читателям, а время «затухания мистических зорь» совпало с тем, что все большее число людей начало воспринимать Блока как яркого и подающего надежды поэта-символиста. Эта ситуация породила сложные идеологические и психологические коллизии: мучительность для Блока связей с ведущими писателями-символистами, колеблющиеся оценки большинства из них и вместе с тем постоянное недовольство собой, мысли о себе как о «лжепророке» и остро противоречивое отношение к своему неудержимо растущему охлаждению к «соловьевству».

Внутренне неоднородны и творческие поиски Блока-художника. Просыпающийся интерес к революционной современности, к «людям» и социальным проблемам настоятельно ставил вопрос о соотношении действительности и поэтического идеала Блока. Медленно зревшие ответы на этот вопрос не укладывались в рамки «старо»-декадентского «неприятия мира», однако реальные воплощения революции были достаточно непохожи и на «лучезарный взор» «Девы, Зари, Купины».

Предреволюционная и революционная действительность настойчиво и с разных сторон врывалась в жизнь и творчество Блока. Его современник С. Бобров пишет: «Блок гораздо глубже своих собратьев по символизму пережил 1905 год». Отрывок из дневника М. А. Бекетовой, впервые публикуемого ниже, позволяет уточнить вопрос о сдвигах в мировоззрении Блока этого времени: «Сашура говорит о величии социализма и о падении декадентства в смысле ненужности. За общественность, за любовь к ближним».

Университетские волнения, впечатления от одиноких прогулок по «дьявольскому», но одновременно и манящему Петербургу, особенно — от его окраин, события 9 января, потрясшие всю страну и усиленные для Блока семейной драмой — участием его отчима в расправах над революционерами, — все это определило кардинальные сдвиги в миросозерцании поэта. Роль мощного катализатора сыграли и новые литературные впечатления — прежде всего от сборника Брюсова «Urbi et orbi». Брюсов указал Блоку, особенно после 1903 г., совершенно новые поэтические пути к изображению реальности, современных городских будней, современного человека.

Разнонаправленность напряженных поисков нового целостного взгляда на мир и невозможность — пока — разрыва с символизмом как целым проявились в колебаниях Блока между двумя различными, во многом противоположными формами эстетизированного мироощущения — «соловьевством» и «декадентством».

«Соловьевство» и «петербургская мистика» Мережковских критикуются за удаленность от жизни, догматизм. Это — «теория», которая «в основании безукоризненна», но «рассудочна» (VII, 67, 68). Летом 1903 г. Блок пишет А. В. Гиппиусу: «Мы в Вами ‹. . .› страшно загромоздились тревожными теориями ‹. . .› Ваш термин «жизненность» ‹. . .› возбудил желание прильнуть к нему. Надо бы подраться с «теориями» (VIII, 62). Мистические «теории» противопоставляются «жизни» и «счастью» («Я жил среди «петербургских мистиков», не слыхал о *счастье* в теории ‹. . .› весны веяли на меня, а не они» — VIII, 92), а также деятельности и борьбе («Все „отсозерцались“ ‹. . .› Все порываются делать» — VIII, 36). Но вместе с тем отрицание мистических «теорий» оказывается — пока — отрицанием «теорий» вообще, любых «догм» и оценок. И оно неизбежно ведет к «декадентскому» скепсису и «чистому» эстетизму.

Однако Блок в те же годы резко критикует и «декадентство» — как в русском символизме, так и в себе самом. «Начинаю совсем НЕ выносить декадентов» (VIII, 119); «Ненавижу свое декадентство и бичую его в окружающих» (VIII, 156) и т. д., — неустанно повторяет он. Мыслям о том, что мистические «теории» отжили свой век, соответствуют почти такие же высказывания о «декадентстве»: «О «декадентстве» в последнее время (и давно уже) как-то нет помину» (март 1905; VIII, 123). Блок отстраняется от декадентского аморализма (ср. в том же письме ироническое упоминание «гимназистов, отслуживших черные мессы») и эстетства (ср. там же о гимназистах, «говорящих на собраниях много и скучно о черных лилиях»). Но в 1903—1906 гг., в отличие от последующих этапов блоковской эволюции, отрицание «декадентства» зачастую означает попытку вернуться к утопии о спасающей мир Красоте.

Те же противоречия поисков — и в творчестве Блока. Блок цикла «Распутья», сб. «Нечаянная Радость» неуклонно отходит от веры в «Прекрасную Даму», которая «*отошла без возврата*» (II, 7). Но пути его пока — это демонические «распутья», и «действительность», «повседневность», к которым приходит Блок «Пузырей земли» и «Города», — это царство инфернального, хаотического, злого («Город») или этически нейтрального («Пузыри земли»). Блок по отношению к этому царству зла не становится в позу романтического отвержения мира (характерную и для многих символистов 1890-х годов, например для Ф. Сологуба, и для таких символистов 1900-х годов, как Эллис, или, по-иному, «нигилист» Инн. Анненский). Подобно «принимающим мир» «декадентам» Брюсову и Бальмонту и символисту, соединявшему «соловьевство» и «мистический анархизм», Вяч. Иванову, Блок упивается миром «земли». В земном Блока неотразимо притягивают его динамизм («Город в красные пределы. . .») и страстность, — то солнечная:

Солнцу, дерзкому солнцу, пробившему путь, —
Наши гимны, и песни, и сны — без числа!. .
Золотая игла!
Исполинским лучом пораженная мгла!
Опаленным, сметенным, сожженным дотла —
Хвала!

(II, 152)

то «дионисийские» восторги петербургских ночей:

Пускай невинность из угла
Протяжно молит о пощаде!
. . . . . .
Бегите все на зов! на лов!
На перекрестки улиц лунных!
Весь город полон голосов
Мужских — крикливых, женских — струнных!

(II, 141)

Даже революция с таких позиций первоначально представала (в духе Брюсова и Бальмонта) как веселый праздник разрушения и смерти:

Ведь никто не встретит старость —
Смерть летит из уст в уста. . .
Высоко пылает ярость,
Даль кровавая пуста. . .
Что же! громче будет скрежет,
Слаще боль и ярче смерть!

(«Шли на приступ. Прямо в грудь. . .» — II, 59)

Такие «жизненность» и «примирение с действительностью» в пределе ведут, как понимал Блок, к декадентской безоценочности или эстетизации зла. Неудивительно, что в 1903—1906 гг. Блок, в противовес этим настроениям, то упрямо пытается вернуться к эмоциям 1901—1902 гг. (ср. особенно стихотворения 1903 г., где со скепсисом часто соседствует «соловьевская» мистика), то хочет верить в грядущее повторение «мистических зорь» и пробуждение «спящей царевны» («Дали слепы, дни безгневны. . .», 1904; финал «Ночной фиалки», 1905—1906), то «синтезирует» идеалы Души Мира и революции («Ее прибытие», 1904; «Деве — Революции», 1906) [125].

Стихотворения, где нисхождение в мир Красоты отождествляется с сотворением царства всеобщего счастья:

Мы все, как дети, слепнем от света,
И сердце встало в избытке счастья.
. . . . . .
И Дева-Свобода в дали несказанной
Открылась всем — не одним пророкам!
Так все мы — равные дети вселенной,
Любовники Счастья. . .

(II, 320—321)

— особенно интересны. В них Блок стремится преодолеть «декадентский» этический релятивизм, прославить будущее как мир не только Красоты, но и Добра, справедливости («мы — равные дети вселенной»), Истины. Но попытки вернуться через опыт революции в непротиворечивый, «детский» мир «соловьевской» гармонии оказались несостоятельными. Процессы, происходившие в блоковском творчестве, были необратимыми, и если каждый «декадентский» ход поэтической мысли Блока вызывает у него рефлексии раскаяния, ощущения своей «измены» и неизбежности «возмездия», то каждая попытка «возврата» вызывает вспышки автоиронии.

Создается впечатление замкнутого круга колебаний между «соловьевством» как целостной системой взглядов («теорией») и декадентски импрессионистическим отрицанием любых «теорий» (или, что то же самое, брюсовским «всеприятием», «протеизмом»), между этической нормативностью эстетизированной веры — и декадентской «безоценочностью» и даже апологией зла; между требованием «петербургских мистиков» и Андрея Белого создать искусство «теургическое» — и апологией полной свободы творчества. Однако за кажущейся бесперспективностью колебаний вырисовывается основная линия пути.

Д. Е. Максимов убедительно показал, что эволюции Блока может быть представлена как смена целостных и имеющих символический характер «картин мира», в центре каждой из которых — образ, воплощающий представление об основном, субстанциональном начале мира. Для раннего Блока такое начало мира воплощалось в Вечной Женственности, для Блока «второго тома» (периода первой русской революции) — в «символе-категории» «стихия» [126]. Следует напомнить, что сама структура подобной картины мира отражала не только глубокую лиричность мировосприятия Блока, но и была проявлением типичной для символистского панэстетизма экспансии художественного в область мировоззрения.

Пафос «стихии» — основного начала бытия — свойствен был, конечно, не одному Блоку; это — существенная черта символизма эпохи революции 1905 г., а для многих художников — и на протяжении всего творческого пути. В типично блоковском воплощении «стихия» — это начало внерассудочное, постигаемое интуитивно, повышенно эмоциональное, связанное с предельным напряжением «страстей бытия», с красотой и неотрывным от нее динамизмом, энергией. Энергия эта обычно проявляется в разрушении, но и силы разрушающие, и возникающий от их действия «стихийный» мир —

прекрасны (что определяет сущность революционной темы в творчестве Блока). Впрочем, «стихия» (особенно в первых произведениях о городе 1903—1904 гг.) живет и в городе (в мире истории), составляя его глубинную сущность, прорывающуюся сквозь внешнюю мертвую кору («Петр» — «Он спит, пока закат румян. . .»). Что касается такого важного для Блока вопроса, как оценка «стихии», то в течение 1903—1906 гг. заметно, как апология «стихий» (или — реже — отказ от оценок) вначале легко сочетаются с показом ее нравственной релятивности и безжалостности по отношению к человеку («Обман» и др.), а затем все чаще основываются на представлении о «стихии» как универсальной (в том числе и нравственной) норме.

Среди стихотворений о «стихии» выделяются произведения революционной темы. «Стихия» здесь — образ более историчный, чем в интимной лирике Блока, но родственный ей. Это — народные массы, вышедшие на улицы «из тьмы погребов» (II, 153), загадочные и непонятные (их речи — «словеса незнакомых наречий» — II, 153). С ними у Блока сразу же связывается поэтическое представление о будущем: мир стихии — грядущее, быть может, уже стучащееся в дверь:

Пусть заменят нас новые люди!
(II, 153)

Вместе с тем «стихия» — *историческая* сила, которая должна прийти на смену современному миру; в «стихийничестве» революционной лирики зарождаются идеи статей о народе и интеллигенции и «Песни Судьбы»:

Затопили нас волны времен,
И была наша участь—мгновенна.
(II, 154)

В стихотворении «Подымались из тьмы погребов. . .», написанном 10 сентября 1904 г., смена настоящего мира будущим, «стихийным» представлена как мирная, без борьбы:

Не стерег исступленный дракон,
Не пылала под нами геенна.
(II, 154)

Такой подход характерен для Блока кануна революции. Он виден и в «Барке жизни» (декабрь 1904 г.), и в революционной, но одновременно и мистико-утопической неоконченной поэме «Ее прибытие» (декабрь 1904 г.).

Однако с 1905 г. (вскоре после «кровавого воскресенья») образ «стихии» как народа существенно меняется. Теперь со «стихией» связываются образы социальных катаклизмов, радостного разрушения, борьбы и гибели:

Шли на приступ. Прямо в грудь
Штык наточенный направлен.
. . . . . .
Рядом пал, всплеснув руками,
И над ним сомкнулась рать.
Кто-то бьется под ногами,
Кто — не время вспоминать. . .
. . . . . .
Что же! громче будет скрежет,
Слаще боль и ярче смерть!
(II, 59)

Соотношение современного «интеллигентского» и народного мира мыслится теперь как непримиримая борьба («Митинг», 10 октября 1906 г.).

Революционная драма «Король на площади» (1906) резко противопоставляет иллюзиям созидания, «безумной», но «высокой мечте» (IV, 32) о строительстве как пути к счастью, единственно реальный путь в будущее — разрушение, гибель цивилизации. Предсказанная в начале драмы в разговоре трех «неизвестных» (революционеров-анархистов), эта гибель завершает произведение: «За картиной разрушения нет больше ни одного огня <. . .> *Ропот толпы* усиливается и *сливается с ропотом моря*» (VI, 60) [127]. Одновременно с изживанием иллюзий мирного прихода нового образ «стихии» получает и свой законченный поэтический облик: стихийные катаклизмы природы (бури, вьюги, грозы) и катаклизмы социальные объединяются единой символикой (ср. «ропот толпы» и «ропот моря»).

Блок не был, конечно, единственным поэтом-символистом, вырвавшимся на просторы реальности и революции. Революцию приветствовали и В. Брюсов, и К. Бальмонт, и Ф. Сологуб, и Вяч. Иванов, и — отчасти — Белый, и многие другие. Однако бурная импрессионистически-декламационная манера Бальмонта Блоку была чужда. Довольно далек он и от лирики высоко ценимого им (но в основном как прозаика) Ф. Сологуба — как в ее высоком, национально-патриотическом варианте, так и — особенно — в варианте сатирическом. Ближе всего ему стихотворения Андрея Белого. Но существенное воздействие на революционную поэзию Блока оказали лишь два поэта: Брюсов и после 1905 г. — Вяч. Иванов. Здесь, при наличии известных точек соприкосновения, можно особенно легко заметить черты все растущей самобытности поэта.

Брюсов (в основном Брюсов «Tertia vigilia» и «Urbi et orbi») первоначально «заворожил» Блока широким введением в поэзию современной темы, урбанизмом, образами будничной реальности, быта, «простых людей». Именно в прошедшем «под знаком Брюсова» 1903 году соответствующие образы все чаще появляются и у Блока [128]. Революционная тема тоже первоначально является в «брюсовском» облике городской эсхатологии («Последний день»), мотивов грядущего разрушения современного общества. Убедительные параллели: «Конь блед» — «Последний день», «Довольным» — «Сытые» и др. — не раз проводились исследователями. Д. Е. Максимов обратил внимание и на существенное отличие революционной лирики Блока: поэзия Блока менее радикальна (уточняя эту мысль, скажем, что она правильна в основном для блоковского творчества 1903—1904 гг.), но более гуманна и человечна, чем брюсовская [129].

Брюсовские воздействия существенно изменили структуру лирики Блока — они помогли дополнить исконно блоковскую индивидуализированность «лирических персонажей» конкретностью, историзмом фона. Действие из Вечности и Бесконечности перенеслось в современный город (позже, уже вне тесных связей с Брюсовым, оно, не утрачивая исторической четкости, перенесется на просторы России). Появился и сразу стал играть активную художественную роль реальный бытовой «антураж». В дальнейшем — опять же уже безотносительно к Брюсову — лирический фон и «лирические персонажи» встанут в новую — причинно-следственную — связь, которая позволит говорить о сближении поэтики Блока с реалистической.

Родство с Вяч. Ивановым Блок ощущает особенно ярко в 1905—начале 1907 г.

> . . . Наши души спели
> В те дни один и тот же стих,
>
> (III, 141)

— скажет он об этом чувстве позже. Блоку оказывается на какое-то время глубоко созвучным «дионисийство» Иванова, представление о ценности «страстей» — состояний, где утрачиваются границы между «я» и «не-я», личностью и миром, страданием и наслаждением, смертью и воскресением. «Дионисийские» представления Иванова были и для него самого, и для Блока

ответом на вопрос о месте личного начала в революции, о «я» и народе. Пафос самоотдачи господствует в «солнечном цикле» Вяч. Иванова, где добровольное самосожжение — поэтический синоним распятия — символизирует эту новую связь личности и мира. Образы революции как очищающего огня прочно войдут в поэтическое сознание Блока («Пожар», статья «Михаил Александрович Бакунин» и др.), а жертвующий собой юный царь отзовется в стихотворении «Угар» и особенно — в судьбах лирического героя цикла (в первом издании — поэмы) «Снежная маска» (начало 1907 г.). Герой этот, как известно, сгорает «на снежном костре», одновременно оказываясь и «распятым на кресте» (II, 252).

Столь же существенным был для Блока 1905—1907 гг. интерес Вяч. Иванова к мифологии, отразившейся в блоковском творчестве обращением к русскому фольклору, архаическому мироощущению «языческой» Руси («Русь», «Поэзия заговоров и заклинаний»).

Но, разумеется, все эти воздействия на Блока 1903—1906 гг., зрелого поэта огромной силы лишь способствовали становлению индивидуального облика его поэзии. Блок в эти годы подходит к наиболее органической особенности своей поздней лирики — созданию образов, одновременно отделенных от «я» и глубоко лирических, широко обобщенных и сохраняющих всю теплоту индивидуального бытия. Это особенно заметно в эволюции революционной и народной тем его творчества.

Образ народа как массы в стихотворениях 1904—1905 гг. сосуществует с образами людей из народа. Последние чаще всего связаны с социальной проблематикой, с мотивами бедности, униженности, страдания и гибели («Обман», «Легенда», «Повесть»). В этих стихотворениях гуманистическая традиция, прежде скрытая в глубинной структуре образа, выходит на поверхность, становится темой произведения. Здесь же особенно заметно и то, что Блок в годы первой русской революции все чаще обращается к традициям русской литературы XIX в.: Достоевского, Гоголя, позже — Л. Толстого. Под влиянием этих традиций образы «стихий» претерпевают еще одно существенное изменение: первоначально «стихия» наделялась по преимуществу эстетическими характеристиками (красота, динамизм, сила, героика народной массы или прекрасной «дочери народа») — теперь «стихийный мир» и его герои выступают и как объект сострадания, и как носители чувств человечности («Повесть», «чердачный цикл» и др.).

Такая эволюция образов «стихии» связана с пониманием онтологии «стихий». В начале изучаемого периода, но сохраняясь даже до 1907 г., господствует «декадентское», субъективистское представление о «стихии» как «страстях души» или игре ума («Балаганчик»). Впрочем, чисто субъективистские решения чаще заменяются скептико-агностическими, иронией (лирическому герою «стихийно», но какова природа этого состояния — не ясно; ср. знаменитую «Незнакомку», где Прекрасное, явившееся герою, — то пьяное видение, то подлинный идеал, зовущий в «очарованную даль» от пошлой реальности, то двусмысленный эпизод ресторанной жизни, и все эти восприятия «сквозят» одно в другом, не складываясь ни в какое окончательное истолкование происходящего). К концу 1906 г. стихийное начало понимается как объективно идеальное по природе, но, в отличие от Души мира, *уже теперь воплощенное* в действительности, яснее всего проявляющееся в природе, в исполненных страстей (в том числе — и жертвенных страстей) «людях природы» («Прискакала дикой степью. . .») [130], в катаклизмах социальной жизни (бунт в стих. «Пожар» и др.). В стихотворениях о революции и в финале драмы «Король на площади» ясно видна общая для символистов начала XX в. черта — «принятие мира» как принятие его динамизма, бунтарства, постоянного обновления.

Возврат в конце 1906 г. к ощущению объективности мира существенно меняет творчество Блока и его взгляды на искусство. В последних еще нет почти ничего, что выходило бы из рамок либо «соловьевства», либо «декадент-

ства». Однако уже теперь прорезывается кардинальная черта воззрений позднего Блока: в каждой из этих систем он все настоятельнее выделяет то, что в той или иной степени может быть понято как «созвучное» реализму или по крайней мере не враждебное ему. В «соловьевстве» это — объективность поэтического идеала, этическая нормативность (ср. так называемый «чердачный цикл» 1906 г. с его сочувствием голодной и холодной жизни бедняков, их униженности и горю, с его ориентацией на «Бедных людей» Достоевского и социальную прозу XIX в.). В «декадентстве» же Блока притягивает «реабилитация плоти» как мира не только природы и любви, но и исторической реальности, обыденной жизни, быта. Отсюда — осознанное смягчение оценок материализма (ср. запись от конца апреля 1904 г.: «*Примирение с позитивистами*? Всякие возможности» — ЗК, 63), позитивистской этики (запись от 14 августа 1903 г.: «Я не боюсь больше слов. Даже — «польза» не страшна!» — ЗК, 54). В статьях «Поэзия заговоров и заклинаний» (октябрь 1906 г.) и «Девушка розовой калитки и муравьиный царь» (ноябрь 1906 г.) идеал «земного» и «полезного» утверждается в первом случае как присущий народной культуре, во втором — как национально русский. Именно в народном искусстве осуществлен чаемый «синтез» красоты и пользы (V, 51). При всей связи этой точки зрения с традицией национально романтического идеала, понятия «пользы» и нравственности (особенно во второй статье) слиты так тесно и рассмотрены так подробно, как никогда не рассматривались в символистской критике.

Меняется и отношение к реализму. Новый подход к искусству, формирующийся в эпоху «Нечаянной Радости», Блок уже в 1912 г. склонен называть «фантастическим (или «мистическим») реализмом» (см. VIII, 40; VIII, 46 и др.). Этот термин, восходящий, как известно, к Достоевскому, для Блока 1902—1904 гг. связан с отчетливым стремлением «синтезировать» искусство реальности и мистицизм, осознав первое как дающее тему (предмет изображения), а второй — указание на способ ее интерпретации. Стремление к «синтезу» разнообразных культурных традиций — черта эпохи, присущая значительно более широкому кругу явлений, чем поэтика символизма. Оно есть и у Л. Андреева, и у А. Толстого, и даже у И. Бунина и в конечном счете отображает характерную для искусства революционных эпох тенденцию выступить наследником всего, достигнутого человечеством. Предтечами этого метода Блок 1903—1906 гг. считал Гоголя и Достоевского. И хотя интерес к этим художникам не отделяет Блока от его окружения, Блоком-лириком более, чем другими символистами, Гоголь и Достоевский воспринимаются как учители ви́денья реальности. Таким образом, начало критического отношения к обоим основным типам символистского сознания («чисто» эстетическому и эстетической утопии) у Блока совпадает с ростом тяготения к реализму XIX в. Не следует, однако, упрощать и опережать блоковский путь. Колебания и «синтезы» Блока в 1903—1906 гг. еще не противопоставляют его символизму. Они лишь подводят поэта к наиболее динамичным движениям внутри символизма, — тем, которым суждено будет его разрушить.

1903—1906 гг. — один из самых динамических периодов блоковской эволюции. Блок начинает путь пламенным приверженцем символизма, испытывает и преодолевает воздействия «петербургских мистиков» — круга Мережковских (1902—1903), Андрея Белого и «аргонавтов» (1903—1904), затем обращается к тем символистским произведениям, которые наиболее отчетливо связаны с настроениями предреволюционных лет — с «реальностью» (В. Брюсов) и с героическим пафосом жертвы (Вяч. Иванов). К концу периода Блок как бы «завершает круг» исканий *внутри символизма*. По крайней мере, после «Снежной маски» он никогда больше не находится «под знаком» творчества каких-то «мэтров» символизма. Его искания теперь связываются с устремлением от символизма — к Достоевскому, Л. Толстому, А. Стриндбергу и — в конце концов — к Пушкину. На этом пути и формируется Блок «третьего тома», художник, выявивший все лучшие творческие потенции

символизма, выведший его на магистральные дороги русской культуры и в то же время решительно отказавшийся от всего, что мешало другим символистам выйти на эти дороги (элитарность, отвлеченность или камерность тематики, декадентский аморализм).

4

«НОВОЕ ИСКУССТВО» И ДЕМОКРАТИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ (БЛОК И СИМВОЛИЗМ В 1907—1909 ГГ.)

Следующий шаг в эволюции Блока, резко изменивший его отношение к символизму, — 1907—начало 1909 г., время создания статей о народе и интеллигенции, циклов «Вольные мысли» (лето 1907 г.), «Фаина» (1906—1908), драмы «Песня Судьбы» (1908). Новый взгляд Блока на мир исторически определен замедленной, но тем более глубокой и органичной реакцией на события революции 1905 г., внутренне же связан с интенсивным влиянием на поэта демократических идей и реалистической культурной традиции.

Так, хорошо известны и не раз привлекали внимание советских ученых высокая оценка Блоком ряда современных ему писателей-реалистов, особенно одиозного для символизма Горького [131], полемика из-за этой оценки с Д. С. Мережковским и Д. В. Философовым, характерное стремление сотрудничать с писателями-«знаньевцами» и т. д. Но центральной все же оказывается ориентация на реализм XIX в.: на Гоголя [132], Л. Толстого [133], Достоевского [134] и др. и на широкую традицию демократической и «народолюбивой» публицистики прошлого столетия — от толстовства, шестидесятничества и народничества до славянофилов и «почвенничества» [135]. Демократизм и реализм прошлого становятся для Блока той внешней по отношению к символизму точкой зрения, с которой он оценивает «новое искусство»: «Для меня, — пишет он в статье «Вопросы, вопросы и вопросы» (ноябрь 1908 г.), — <. . .> гораздо вкуснее старая русская жвачка, чем новая, я думаю, что она гораздо питательнее; я совсем не «модернист», чтобы питаться «воздухом и обещаниями» современной литературы» (V, 339).

Вместе с тем позиция Блока сложна — и он сам это чувствует. Культура XIX в. для него — родная «по крови» «бекетовская» культура, культура «дедов». Но Блок постоянно ощущает (а, возможно, и полемически преувеличивает) также свое родство с символистской культурой, свою «зараженность» ею. И потому точка зрения «старого» реализма, с которой поэт стремится сблизиться, — это для него именно «чужая», но *тем более ценная* социально-культурная позиция.

Более всего привлекает Блока в демократической и реалистической культуре XIX в. пафос человека. Романтическая элитарность 1898—1902 гг. и живой интерес к национальным началам культуры в 1903—1906 гг. сменяются к концу 1906 г. напряженным вглядыванием в образ «маленького человека», завещанный реализмом XIX в. Блок пронзен демократическим ощущением исконно прекрасного в человеке. В статьях «Горький о Мессине» (октябрь 1909 г.) и др. он упоенно пишет, «как живуч, силен и благороден человек» (V, 381). Отсюда — размышления о необходимости самому стать человеком (ср. VIII, 161; VIII, 197 и др.) и столь важные образы «человека» в «Песне Судьбы» и позднейшей лирике.

Пафос «человека», чуждый, как правило, «самоценному» эстетизму «декадентов» (ср., впрочем, брюсовское: «Я люблю идеал Человека» [136]), привлекал многих символистов 1900-х годов, воспринимаясь как завещанный Вл. Соловьевым:

Здесь, с природой в вечном споре,
Человека дух растет
И с бушующего моря
Небесам свой вызов шлет [137],

— и оказал влияние на Бальмонта (испытавшего также бесспорное воздействие М. Горького), Ю. Балтрушайтиса, В. Брюсова, А. Белого и др. Но апология Человека у символистов носила романтический характер: Человек, ницшеанский герой-индивидуалист (Брюсов, Бальмонт) или жертвенный Агнец (Белый, Балтрушайтис), всегда был более или менее отчетливо противопоставлен мещанской массе. С другой стороны, попытки поставить на место Человека народ, дионисийски страстного носителя национальных «стихий», «хаоса» (Брюсов, особенно Вяч. Иванов), всегда отодвигали на задний план интерес к человеку из народа.

Блоковский пафос в 1907—1908 годах иной. Образ «маленького человека» в литературе XIX в. (и соответствующий термин демократической публицистики) включал для Блока две тенденции, символизму в целом чуждые: интерес к социальным проблемам и представление о «человечески прекрасном» как *присущем каждому*. В статье «О драме» (август—сентябрь 1907 г.) Блок как высокую заслугу Л. Андреева выделяет стремление подчеркнуть в герое «Жизни Человека» «заурядно-человеческое с тем же упорством, с каким Чернышевский подчеркивает заурядность Лопухова, Кирсанова, Веры Павловны» (V, 189). Живой, «теплый» демократизм «чердачного цикла» и многих позднейших произведений Блока внутри символизма сопоставим, пожалуй, лишь с трагическим гуманизмом Инн. Анненского и Ф. Сологуба. С этих позиций понятны горькие упреки символизму в отсутствии интереса к «маленькому человеку» и его красоте: «Реалисты исходят из думы, что мир огромен и что в нем цветет лицо человека — маленького и могучего <. . .> Мистики и символисты не любят этого — они плюют на «проклятые вопросы», к сожалению» (20 апреля 1907 г.; ЗК, 94).

Для Блока важна и демократическая «руссоистско-толстовская» антитеза исконного («естественного») в жизни и человеке как высокой нормы — и «цивилизации», истории как искажения естественно прекрасного. Такое представление лежит в основе центральных антиномий блоковской публицистики этих лет: «стихия — культура», «народ—интеллигенция». Оно же определило в цикле «Вольные мысли» и поэтичность образов «людей из народа» (жокея, рабочих, «Небритых и зеленоглазых финнов» (II, 306), матросов, финской девушки), и иронический показ мещанской интеллигенции («дачников», «гуляющих модников и франтов»), а также тему народа и интеллигенции в «Песне Судьбы».

Осознанная ориентация на реалистическую эстетику подводит поэта к поискам смысла и целей искусства *вне чисто эстетических*. Сама по себе такая постановка вопроса не была для символизма новой: с начала 1900-х годов говорилось, как мы видели, о «сверхэстетических» (мистических, религиозно-«теургических», творчески пересоздающих мир и даже общественных) задачах искусства. Блок, однако, ставит вопрос так, как он «новым искусством» еще не ставился. Статья «Три вопроса» (февраль 1908 г.) задает современным писателям «вопрос о *необходимости и полезности художественных произведений*» (V, 236). «Польза», в терминологии, принятой в символистской публицистике, отождествлялась с позитивистской эстетикой и более или менее последовательно, явно или тайно, отвергалась. Блок сам с полной определенностью связывает свой пафос «пользы» с Л. Толстым и с писаревским «*разрушением эстетики*» (V, 261) — т. е. с тем, что с первых дней становления «нового искусства» было главным объектом полемики. «Польза» вызывает представление о долге писателя, его общественном «деле» и о национальной специфике русской культуры: «Для <. . .> нового дела есть богатая почва во всех областях русской жизни, русской общественности, русского искусства» (V, 259). Реализуется «полезность» искусства в его общественно важном содержании, в его правдивости («Всякую *правду* <. . .> мы примем с распростертыми объятиями <. . .> Правда никогда не забывается, она *существенно* нужна» — V, 278) и этическом пафосе (искусство не имеет права терять «критерии добра

и зла» — V, 259). Наконец, в 1908 г., находясь в апогее демократических настроений, Блок объявляет, что подлинное искусство — искусство *для народа* («О театре»).

С этих позиций движение от XIX в. к символизму естественно представляется Блоку спадом, рядом невосполнимых духовных потерь, причем, в отличие от предшествующих лет, он отвергает не отдельные тенденции внутри «нового искусства» («декадентство», «мистический анархизм»), а *символизм в целом*. 25 сентября 1908 г. он пишет: «Не могу принять: ни двух бездн, бога и дьявола, двух путей добра [138], — «две нити вместе свиты» <. . .> ни теории познания (Белый), ни иронии (интеллигентский мистический анархизм), ни «всех гаваней» (декадентство)» (ЗК, 114—115). Но, отрицая и брюсовское «декадентство», прославляющее «все гавани», «и Господа, и дьявола» [139], и романтическую иронию, и «неприятие мира» у декадентов 1890-х годов и у «мистических анархистов» (Вяч. Иванов, Г. Чулков), и неокантианский методологизм Белого («теория познания»), и чаяния синтеза у Мережковского («две бездны») [140] и З. Гиппиус [141], Блок, по существу, критикует и себя, свое прошлое. Его критика стремится стать формой «исповедального искусства» (в смысле Л. Толстого) и тем самым, разрывая цепи направления, сблизиться с реалистической традицией.

Критика символизма начинается отвержением его философских основ — субъективизма и порожденного им этического релятивизма, «иронии» (отождествленной, как уже говорилось, с «мистическим анархизмом»), для которой «все равно <. . .> добро и зло, ясное небо и вонючая яма. Беатриче Данте и Недотыкомка Сологуба» («Ирония», ноябрь 1908 г.; V, 346). Но критика субъективизма имела в творчестве Блока давнюю традицию, восходя к неприятию «декадентства» начала 1900-х годов. Интереснее то, что и религиозно-мистические направления символизма, органически связанные с традициями Вл. Соловьева, теперь решительно не удовлетворяют Блока. В статье «Литературные итоги 1907 года» (ноябрь—декабрь 1907 г.) Блок, говоря о посетителях «религиозно-философских собраний», этого детища Мережковских, иронически пишет об «образованных и ехидных интеллигентах, поседевших в спорах о Христе и антихристе» (V, 210; намек на тематику Религиозно-философского общества и на трилогию Мережковского). Слово «мистик» уже в «Балаганчике» звучало для Блока иронически, отражая его острое разочарование в утопиях «соловьевства». Теперь Блок или отклоняется от размышлений о «воплощении идеала», или переводит их на практическую почву (ср. идеи театра для народа). Взгляд его устремлен не на «конец мира», а на драматические коллизии современной истории и ближайшего будущего.

Резко упрекает Блок символистов в антидемократичности и индивидуализме («Им нипочем, что столько нищих <. . .> Они под крылышком собственного «я» — ЗК, 94), в эстетстве («У них свои цветники («Ор») [142] — там же), устремлении к форме и чистой Красоте, игнорирующем пользу, долг. У символистов, пишет он в статье «Вечера искусств» (октябрь 1908 г.), «нет *ореола общественности*», потому они «еще не имеют права считать себя потомками священной русской литературы» (V, 308). Итоговая мысль Блока — в том, что символизм в целом — синоним «интеллигентской» культуры, а реализм — народной: символисты «слишком культурны», реалисты же — «варвары» (ЗК, 94). И Блок беспощадно объявляет символизм, независимо от субъективных намерений отдельных художников, реакционным: «Вечера нового искусства <. . .> становятся как бы *ячейками общественной реакции*» (V, 308).

Однако позиция, с которой Блок критикует «новое искусство», конечно, не может полностью отождествляться ни со «старым» демократизмом, ни с реалистической эстетикой. Многое в этой критике имеет иные истоки — славянофильские, «почвеннические» — и восходит к романтической эсте-

тике. Так, Блок и в 1907 —1908 гг. стоит на позициях антирационализма и интуитивизма: русская литература, считает он, «всегда <. . .> питала некоторую инстинктивную ненависть к сухому и строгому мышлению, стремилась переплеснуться через логику» (V, 320; «Народ и интеллигенция», ноябрь 1908 г.). Парадоксальность блоковской критики символизма (объективно всегда связанного с интуитивизмом) в том, что он упрекает «новое искусство» именно в «мистическом рационализме» и схоластике: «Как могу я поверить в то, что так страшно *симметрично*, в «богофильство» и «богофобство» Волынского, в «верхнюю и нижнюю бездну» Мережковского в «два пути добра» Минского!» «Губителен яд этой правильности; тот, кто испробовал его, знает, как разлагающе действует он на живую жизнь. Настоящий поэт не может помириться с этой ядовитой симметрией» (V, 283; «Письма о поэзии», август 1908 г.). Истоки этой мысли — в критике Блоком «симметричности» идей Мережковского в 1903—1906 гг. Теперь однако, она обернулась против символизма в целом.

С критикой символизма связаны и ведущие к культуре XIX в. представления Блока об искусстве как хранителе национальных начал жизни. Противопоставляя духовные начала России и Европы как начала цельности («синтеза») и раздробленности (аналитичности), интуитивизма и рационализма, веры и науки, героики и буржуазности (быт, практицизм и т. д.) и находя в модернизме рационалистическую «симметрию», «безгеройность» пассивность, Блок объявляет «новое искусство» чуждым духу русской культуры. Исходя во многом из идеалов и критериев романтической и постромантической эстетики, Блок приходит к критике «модернизма» как «западнического» искусства и апологии реализма как искусства подлинно национального: «Мечты о журнале с традициями добролюбовского «Современника» <. . .> Дрянность «западнических» кампаний («Весы», мистический анархизм и т. п.) <. . .> Распроститься с «Весами». Бойкот новой западной литературы» (12.IX. 1908; ЗК, 113).

Столь же сложно с точки зрения генезиса и соединение Блоком идеалов национальной самобытности и «пользы»: «Вопрос «зачем?» — особенно русский вопрос» (V, 239); для «нового дела» в России есть «такая благодарная почва, как ни в одной стране» (II, 259). То же — в блоковских призывах к созданию героического искусства: мы на грани рождения новой национальной литературы «больших страстей и потрясающих событий» (V, 270), в которой «могут ближайшим образом возникнуть подлинные черты искомого героизма» (V, 273) и которая сменит «западный» по духу русский «модернизм», откуда «Метерлинк украл <. . .> героя» (V, 195). При этом искусство героическое сам Блок с полным основанием связывает с традициями *романтизма*, как пример его приводит *реалистическую* «Грозу» Островского, а аргументы в пользу искусства «больших страстей» зачастую черпает из *революционной литературы начала XX в.* (особенно горьковского типа).

Парадоксальность взглядов Блока особенно заметна там, где он критикует «новое искусство» с позиций символизма же. Так, на блоковские статьи 1907—1908 гг. (особенно о театре) оказали воздействие работы А. Белого и Вяч. Иванова об активной, «жизнетворческой», пересоздающей мир силе искусства. Именно искусство способно «превратить нашу жизнь в сплошной и никогда не бывалый праздник» (V, 254). Эти и аналогичные высказывания созвучны эстетическим утопиям символизма начала XX в.

Как видим, идеалы Блока генетически неоднородны: он критикует символизм то с позиций демократической публицистики и реалистической эстетики, то с романтически-славянофильских, а зачастую, покидая «точку зрения прошлого», — и с позиций горьковских идеалов героического искусства или символистского «жизнестроения». Эта особенность мироощущения Блока 1907—1908 гг. определена стремительностью движения от «нового искусства» к освоению демократической культуры «дедов».

В таких случаях внутри единой системы представлений зачастую оказываются сосуществующими идеи и вкусы, восходящие к разным этапам эволюции художника. Но дело и в другом — в том качественном своеобразии пути Блока, на которое обратил внимание Д. Е. Максимов и которое сам поэт определил как верность себе «через всю <. . .> неверность» (VIII, 201). Ряд основных, исходных предпосылок блоковской «картины мира», сформировавшихся в самом начале XX в., сохранили для него значение на всю жизнь. Оттесненные на задний план иронией и скепсисом 1903—1906 гг., но никогда полностью не исчезавшие, эти представления оживают всякий раз, когда Блок стремится подчеркнуть позитивную сторону своих воззрений. Это представления платоновского «двоемирия» о реальности «иных миров», восприятие любых явлений действительности как символов, мысли об объективном (вне «я» лежащем) поэтическом идеале как единственно ценном, об интуитивном постижении «иных миров» как наиболее глубоком, соловьевский идеал искомого бытия как «синтеза Истины, Добра и Красоты», символистское представление о Прекрасном (или «вечно-женственном») как основе бытия. Блок и в 1907—1908 гг. считает, что «вера и воля <. . .> всякого художника покоится в лоне «вечно-женственного» (V, 313), что природа искусства — платоновский «анамнесис»; он свободно истолковывает наиболее близкие ему реалистические образы, от гоголевских до толстовских, как символы, подчеркивает, что «жизнь — красота», и т. д.

В итоге блоковская «картина мира» в 1907—1908 гг., несмотря на крайнюю резкость критики символизма, в своих глубинных основах во многом остается символистской. Символизм же дает Блоку и способы соединения самых разнородных идей в единое целое. Это, с одной стороны, «синтезирующие» тенденции, вообще свойственные русской культуре начала XX в., с другой — высоко развитая символизмом культура нахождения глубинных «соответствий» между, казалось бы, совершенно различными жизненными и культурными явлениями. Чуждый рационалистическому оперированию мистическими схемами, характерному для Мережковского и З. Гиппиус, или риккертианскому «методологизму» Андрея Белого, не обладая эрудицией Вяч. Иванова, Инн. Анненского или Брюсова и даже, видимо, не всегда точно помня близкие ему по духу высказывания Вл. Соловьева о «синтезе», Блок удивительно тонко *выделяет то общее*, что объективно присуще культуре позднего романтизма, реализму и «соловьевской» разновидности «нового искусства», — представление об искусстве как отображении внеличностных, объективных ценностей и идеалов. Это общее и становится основанием для сближения во многом противоположных традиций и идеалов («польза» и героика, гуманизм толстовского толка и требование национальных начал в искусстве, и т. д.). В 1907—1908 гг. Блоку-критику удалось избежать и мозаичности оценок, и обычной для символистской публицистики камерной и порой тяжеловесной учености. То, что казалось Андрею Белому или Мережковским «инфантильной» наивностью, оказалось внутренне спаянной, органической, хотя и весьма сложной по истокам системой.

Стройность воззрениям Блока придавало, в частности, то, что реалистические и символистские компоненты несли различные функции. Реалистические (и демократические) представления об искусстве отразились в требованиях к его *тематике* (социальность, быт, образ народа и «маленького человека» с соответствующей их оценкой) и *прагматике* (отрицание элитарности, ориентация на широкого, в идеале — народного читателя и зрителя, «полезность» искусства). Воздействия позднеромантических представлений и эстетики заметнее всего в размышлениях о необходимом для русского искусства *пафосе* и *стиле* (героика, отображение национальных начал в литературе). Наконец, символизму во взглядах Блока отводится, по существу, единственная, хотя и первостепенно важная функция — *быть*

«ключом» к многоплановому символическому истолкованию изображаемой действительности. Но в этом случае искусство, утверждаемое Блоком, оставаясь символистским, оказалось бы способным впитывать любые внесимволистские (в том числе — реалистические) представления о мире и задачах художника.

Именно за такое искусство Блок и борется — в критике, лирике («Вольные мысли», «чердачный цикл») и драме («Песня Судьбы»). Не забудем, что резкая критика «интеллигенции» и «нового искусства» адресовалась той же интеллигенции и художникам-символистам. Однако за два года борьбы с индивидуализмом и «модернизмом» пафос блоковских статей существенно изменился.

В начале размышлений о «народе и интеллигенции» (статья «О современной критике», конец 1907 г.) Блок надеется на «одно из очень характерных явлений нашей эпохи <. . .> — «встречу «реалистов» и «символистов» (V, 205). «Встреча» эта — путь к искомому культурному «синтезу»: «Реалисты тянутся к символизму, потому что они стосковались на равнинах русской действительности и жаждут тайны и красоты <. . .>

Символисты идут к реализму, потому что им опостылел спертый воздух «келий», им хочется вольного воздуха, широкой деятельности, здоровой работы» (V, 206). «Синтез» понят как «встреча» интеллигенции и народа («В этом есть что-то родственное «хождению в народ» русских интеллигентов» — V, 206) и явление специфически русское («Движение русского символизма к реализму» обнажает «полное несходство его в этом отношении с западным» — V, 206—207). В его русле осмысляется Блоком и «уход» А. М. Добролюбова, и эволюция Мережковского, Минского, Бальмонта и Брюсова. И хотя Блок ясно видит, что «встреча» получается какая-то безрадостная, «холодная, вечерняя», он надеется, что «если это теперь так, то, может быть, потом будет иначе» (V, 206).

Первые же мечты о движении символизма к реализму встретили резкий отпор символистской и близкой к символизму критики, особенно Андрея Белого. Белый не без известных оснований упрекал Блока в упрощенном понимании путей «встречи»: «Слияние символизма с реализмом объясняет он <Блок. — *З. М.*>, так сказать, по-домашнему: реалисты-де тянутся к символизму, потому что они возжаждали тайны, а символисты идут к реализму, потому что им опостылел «спертый воздух келий». Просто и ясно» [143]. Однако позиция самого Белого — чисто направленческая, внутрисимволистская, и он упрекает Блока, по существу, не в наивности веры в «синтез» реалистической и символистской культуры, а в желании преодолеть духовную и эстетическую ограниченность русского символизма.

В статье «Три вопроса» (февраль 1908 г.) Блок вновь, на этот раз более тонко, ставит вопрос о необходимости для символизма выйти из рамок «школы», обогатившись опытом реалистического искусства (любопытно, что вопрос о движении реалистов к символизму здесь больше не ставится). Определяя 1890-е годы, эпоху «старших символистов», как эпоху ответов на первый вопрос искусства — «как», «на вопрос о формах искусства» (V, 233), Блок оценивает эту ступень развития символизма в целом высоко (критерием оценки характерно становится непризнание «нового искусства» мещанским читателем). Постепенно, однако, новые формы искусства стали «общедоступными» штампами, и тогда (речь идет о «младосимволистском» периоде — начале 1900-х годов) в борьбе с эпигонами символисты были вынуждены ответить на второй исконный вопрос искусства — «о содержании», о том, «что́» имеется за душой у новейших художников» (V, 234). Однако и решение этого вопроса не спасло символизм от эпигонства и опошления. И тогда возник «третий, самый соблазнительный, самый опасный, но и самый русский вопрос: «зачем?» (V, 236). «Вопрос пользы» может погубить слабого художника: он ведет назад к публицистической «идейности» Михайловского (там же). Но истинный художник не убоится «синтеза»:

«Он твердо пойдет по этому пути к той вершине, на которой <. . .> подают друг другу руки заклятые враги: *красота* и *польза*» (V, 237. Курсив мой. — *З. М.*). Как видим, Блок еще надеется на внутреннее перерождение символизма: на преодоление элитарности, служение общенародному «делу», однако обновление «нового искусства» здесь отнесено в будущее.

Наконец, в статьях осени 1908 г. («Вечера «искусств», «Вопросы, вопросы и вопросы») видно полное разочарование в символизме, мысли о его изжитости, «ненужности» (V, 305) и даже реакционности. Хотя «в декадентском общении было некогда много юношески (скорей — отрочески) трогательного» и «члены группы <. . .> были действительно когда-то связаны единством нежных утренних мечтаний» (V, 341), но, считает теперь Блок, все значение символизма было внутрикультурным и не имело для широкого читателя «ничего ни интересного, ни поучительного» (V, 342), т. е. он не был большим русским искусством. Во второй из этих статей Блок резко объявляет все «новое искусство» несуществующим: «Настоящей школы не было никогда. Это так же ясно, как то, что ее не будет» (V, 342).

Таков итог оценки символизма Блоком 1907—1908 гг., знаменательно напоминающий его оценку русской интеллигенции (ср.: «Стихия и культура», декабрь 1908 г.). Итог трагический — ибо Блок произносил приговор и себе, «интеллигенту» и «символисту», но и обращенный к будущему — ибо позиция Блока подготовила его творчество 1910-х годов и периода Октября. Следует прибавить, что Блок оказывается в 1908 г. и в почти полной человеческой изоляции от большинства символистов (ожесточенная и субъективная критика Блока Белым, отход Блока от «мистических анархистов» и Вяч. Иванова). Только одобрительные рецензии лично далекого Блоку В. Брюсова да возобновление осенью 1908 г. (после более трех лет длившегося разрыва) контактов с Мережковскими (творчески поэту уже давно чуждыми) остаются тонкими нитями, соединяющими Блока с художниками «нового искусства». Эта психологическая ситуация также становится как бы «репетицией» той, которая сложится в послеоктябрьские годы. Перед этим, однако, Блоку было суждено пройти эпоху «возвратов» к символизму.

5

ЛИТЕРАТУРНАЯ ПОЗИЦИЯ БЛОКА 1909—1911 ГГ.

1909—1911 годы редко выделяются как особый этап эволюции Блока, однако для этого выделения есть и творческие, и идеологические, и биографические причины. Изменяются вновь и отношения Блока с символистами, и его оценка символизма.

Все более острое ощущение глухой реакции подготовило резкий слом настроений Блока [144]. К весне 1909 г. испытанные поэтом в 1907—1908 гг. подъем, вера в близость революции, стремление к общественной деятельности сменяются апатией, чувством безнадежности борьбы («Или надо совсем не жить в России, плюнуть в ее пьяную харю, или — изолироваться от *унижения* — политики, да и «общественности» (партийности) <. . .> Пусть вешают, подлецы, и околевают в своих помоях» — 13 апреля 1909; VIII, 281—282). Ощущение «непробиваемости» ненавистной поэту реакции, максималистское разочарование в известных ему формах «общественности» (прежде всего символистских) и незнание иных ее форм породили новое умонастроение: миру реакции, капитализма, мещанства противопоставима лишь одна ценность — красота природы и искусства. 13 апреля 1909 г. Блок пишет матери о постановке «Трех сестер»: «Это — угол великого русского искусства, один из случайно сохранившихся, каким-то чудом не заплеванных углов моей пакостной, грязной, тупой и кровавой родины» (VIII, 281). Путешествие по Италии, «обжегшей» Блока искусством (VI, 134), усилило эту мысль: «Я теперь ничего и не могу воспринять, кроме искусства, неба и иногда моря <. . .> Европейская жизнь так же мерзка,

как и русская» (VIII, 288). Отсюда — убеждение в праве художника служить лишь творчеству: «Я считаю теперь себя в праве умыть руки и заняться искусством» (VIII, 282).

Противопоставление реальности искусству:

Лишь в легком челноке искусства
От скуки мира уплывешь

(III, 108)

— вновь сближает Блока в годы реакции с символистской эстетикой. «Эстетизм» Блока в 1909—1911 гг. противопоставлен не только идеям «нового «уничтожения эстетики», развивавшимся им в 1907—1908 гг., но и эстетизированной мистике «Стихов о Прекрасной Даме» (теперь Блок по преимуществу говорит о земной красоте: природы, искусства, любви) и эстетизации «стихий» в годы революции (теперь апология хаоса сменяется пафосом гармонии). Новый ключевой символ бытия у Блока — возникающее в начале 1910-х годов представление о мировой субстанции как «духе музыки» — прямо подчеркивает *эстетическую природу бытия* и мысль об искусстве как ее наиболее адекватном и глубоком отражении.

В статьях 1909—1911 гг. детально раскрывается та глубинная картина мира, которая в основах своих остается неизменной для Блока 1910-х годов, но в касающихся символизма выводах будет затем резко переосмыслена. Пока что «символизм» блоковского мироощущения совпадает с высокой оценкой русского символизма — позже вновь, как и в 1907—1908 гг., свяжется с его критикой.

В 1909—1911 гг. Блок постоянно возвращается к идее платоновского «двоемирия», превращенного в символистское «многомирие»: «Существует раскол между этим миром и «мирами иными» (V, 427). «Те» миры «совершенно не похожи на этот мир», в них «нет причин и следствий, времени и пространства, плотского и бесплотного, и мирам этим нет числа» (V, 433). Реальность этих миров — духовная, и именно потому это «действительно реальные миры» (V, 426). Но мы живем «в полном соответствий мире» (V, 426): первичные, духовные «миры искусства», трансцендентные нашей земной действительности, не только «страшно влияют» на нее (V, 433), но и глубинно родственны ей («наши души — причастны Мировой» — V, 454).

Сущность бытия — Прекрасное. В несколько более поздней (конец 1912 г.) статье «Искусство и газета» Блок противопоставляет «красивое» как принадлежащее миру явлений (оно — «только блестящий покров, раскинутый над чем-то иным» — V, 473) и Прекрасное как «мир <. . .> сущностей» (V, 474). Отношение красивого к Прекрасному эстетично по природе: это отношение «условного знака» (V, 473), символа к символизируемой субстанции.

Мир не просто прекрасен — он подобен искусству (точнее, конечно, земное искусство — глубинный аналог космического). Сущность и первооснову мира Блок — в духе романтиков, Ницше и статьи Андрея Белого «Формы искусства» — определяет как «самое совершенное из искусств» — музыку: «Музыка творит мир. Она есть духовное тело мира — *мысль* (текучая) мира», она «предшествует всему, что обусловливает» (ЗК, 150). «Дух музыки» («мировой оркестр») определим и в терминах других искусств: мифа (см. статью «Рыцарь-монах», 13 декабря 1910; V, 451, 454), поэзии, зодчества (ср. отождествление Бога и Зодчего — ЗК, 150), хотя музыка (и «трансцендентная», и как земное искусство) обладает все же наивысшей ценностью. Признавая диалектическую («текучую») природу мира, Блок и ее определяет эстетически как *ритм* (см. V, 370—371).

«Музыкальность» — свойство не только мира сущностей, но и «соответственной» ему земной действительности. Здесь «музыкальность» ока-

зывается главным критерием ценности явлений («Я <. . .> в конце концов должен *оглохнуть вовсе* ко всему, что не сопровождается музыкой» — ЗК, 150—151). Высшее обвинение современной буржуазной цивилизации — обвинение в ее безмузыкальности (она характеризуется «полной потерей ритма» — ЗК, 132; «музыка» покинула современный мир), высшие надежды тоже возлагаются на музыку («Те, кто исполнен музыкой, услышат вздох всеобщей души если не сегодня, то завтра» — V, 371).

Наиболее совершенное орудие познания мира, самый точный отзвук мировой «музыки» — искусство: для проникновения в сущность бытия «иных средств, кроме искусства, мы пока не имеем» (V, 424). Истинное искусство — голос в «мировом хоре»: «Художник — это тот, для кого мир прозрачен, кто <. . .> видит не один только первый план мира, но и то, что скрыто за ним <. . .>, кто слушает мировой оркестр и вторит ему, не фальшивя» (V, 418). Поэтому художник для Блока всегда выше ученого и публициста (ср. статью «Мережковский»).

Искусство, считает Блок 1909—1910 гг., не только познает, но и организует мир: «Музыка <речь идет о музыке как «земном» искусстве. — *З. М.*> творит мир»: при ее слушанье в «ночное небытие начинает втекать и принимать свои формы — становиться космосом — дотоле бесформенный <. . .> хаос» (ЗК, 150), причем «оформляет» мир искусство в целом, в том числе — и его «формы» («Форма искусства есть образующий дух, творческий порядок» — ЗК, 160). Отсюда — поэтические мифы об искусстве как нисхождении (в ад) и восхождении (к вершинам жизни): «Нисхождение под землю и восхождение на гору имеет много общих черт» с искусством (V, 404). Художник идет «по бессчетным кругам Ада» — земной современной жизни, но, зная и «помня» (в смысле платоновского «анамнесиса») о Прекрасной сущности мира, он «может пройти, не погибнув» (V, 433), и привести других к «новому, чудесному» (V, 416), к «обетованной весне» (V, 420) будущего. Искусство преобразует мир, внося в него свою, более высокую, чем жизненная, гармонию: «*Хорошим художником* я признаю лишь того, кто из данного хаоса (а не *в* нем и не *на* нем) (данное: психология — бесконечна, душа — безумна, воздух — черный) творит космос» (ЗК, 160).

Такое осмысление природы и задач искусства — глубоко символистское. Построения Блока носят как бы обобщенно «общесимволистский» характер — принадлежат «младшему» символизму как целому, а не тем или иным его ответвлениям. Блок перекликается в ценностной градации искусств с ранним Андреем Белым («Формы искусства»), в платоновском «двоемирии» — со всеми «младшими символистами», особенно с Вяч. Ивановым, в идеях об «оформлении» жизни искусством — с Вяч. Ивановым (искусство как средство пересоздания мира) и даже с «эстетом» Брюсовым (искусство как придание форм бесформенной действительности; роль формальных компонентов в поэзии).

Блок в 1909—1911 гг., как и в ранней молодости, наиболее значительным из направлений современного искусства объявляет символизм, противопоставляя его «наивному» реализму: «Солнце наивного реализма закатилось; осмыслить что бы то ни было вне символизма нельзя. Оттого писатели даже с большими талантами не могут ничего поделать с искусством, если они не крещены „огнем и духом“ символизма» (V, 433). Сопоставляя современных «бытовиков», вроде П. П. Гнедича, и символистов, Блок убежденно утверждает преимущество последних («Противоречия» — январь 1910 г.). В известной статье «О современном состоянии русского символизма» (март-апрель 1910 г.) Блок, солидаризируясь с докладом Вяч. Иванова «Заветы символизма», детально описывает историю направления, безоговорочно причисляя к нему и себя. Символизм для Блока — опять «школа» (V, 426), история которой представляется ему культурно значимой и отнюдь не исчерпанной: «Мы <. . .> прошли известную часть своего пути

и стоим перед новыми задачами» (V, 425). История символизма мифологизируется Блоком в духе формирующегося в его поэтическом сознании «мифа о пути».

Рассматривая, как и Вяч. Иванов (а Иванов следовал мифопоэтическим представлениям Вл. Соловьева), путь русских символистов в образах-категориях «триады», Блок утверждал изначальность пророческой миссии символизма: «В первой юности нам было дано неложное обетование» (V, 435). Символист периода «тезы» — «обладатель клада» (V, 426), «теург», наделенный «тайным знанием» о мире (V, 427). Он связан с самой сущностью «иных», «еще неизвестных миров» — с Душой мира, и «пребывает» «в лазури Чьего-то лучезарного взора», получая из «иных» миров средство борьбы с земным хаосом — «золотой меч» (V, 427).

Но русские символисты не вынесли своего одинокого счастья, встречи с небесной Лучезарностью. Они возжелали немедленного *воплощения идеала в мире*, «преждевременно потребовав чуда» (V, 435). В «период антитезы» они сошли в мир — но не предсказывать подлинное чудо грядущего перевоплощения земного в Прекрасное как «пророки», а лишь воспевать земное, «данное», красивое — как «поэты» (V, 433). Измена Прекрасному не прошла даром: «воплощение» оказалось ложным, воплощенный преждевременно идеал «изменил облик». Он — не Душа мира, а лишь напоминающая ее «мертвая кукла», «незнакомка» — творение авторской (а не высшей!) воли, «создание искусства» (V, 428—430). Искусство своей волей дало жизнь этому «призраку», но сущность его осталась призрачной — земной, а не истинной — небесной. «Иные миры» отомстили за преждевременность воплощения «мятежом лиловых миров» — земных стихий, страстей, «только красивых» и губительных (V, 431 и 433).

Выход из душевной опустошенности символистов, променявших небесный идеал на «куклу» наличной действительности, — в возврате к высоким внеличностным ценностям: «При таком положении дела и возникают вопросы о проклятии искусства, о «возвращении к жизни», об «общественном служении», о церкви, о «народе и интеллигенции». Это <. . .> явление, конечно лежащее в пределах символизма, ибо это искание утраченного золотого меча, который вновь пронзит хаос, организует и усмирит бушующие лиловые миры» (V, 431). «Синтез», однако, не в простом возвращении к «*первой* любви» (V, 435). Символисты должны вернуться к идеалу обогащенными в Аду земных скитаний, отвергнув прежнее одиночество, поняв, что «тайна», данная художнику, — не его личная, а «всемирная» (V, 427). Цель такого искусства будущего прежняя: борьба с земным злом, искание утраченного «золотого меча», долженствующего «пронзить хаос»; но теперь ясны и опасности пути: воплотиться должен подлинный (а не «измененный», подменный) и «всемирный» (а не индивидуально субъективный) идеал. Соотнося свои идеи «жизнестроения» с Вяч. Ивановым, Блок предупреждает против «декадентского» (характерного для периода «антитезы») их истолкования. Образы искусства опасно «преждевременно» воплощать в жизнь. Необходимо отделять искусство как средство воплощения идеала и художника как воплощающего идеал в искусстве от длительного и мучительного пути *воплощения Прекрасного в жизнь*. Художник должен знать, «чего стоит смешение искусства с жизнью, и оставаться в жизни простым человеком» (V, 436). Искусство — «подвиг», долг, «ученичество», цель которых — служение людям: «Нам должно быть памятно и дорого паломничество Синьорелли, который, придя на склоне лет в чужое скалистое Орвьето, смиренно попросил у граждан позволить ему расписать новую капеллу» (V, 436).

Несмотря на отразившийся в статье отчетливо символистский характер блоковской «картины мира», она сильно отличается от миропонимания раннего Блока. Один из основных мотивов статьи — преодоление «одиночества», элитарности, индивидуализма. Творчество художника, по Блоку,

не определено эпохой (как было бы в реалистической концепции искусства), но обусловлено теми же космически универсальными законами бытия, что и история его Родины: «В период этих исканий оценивается по существу русская революция <. . .> и ее все исторические, экономические и т. п. частичные причины получают свою высшую санкцию <. . .> революция совершилась не только в этом, но и в иных мирах; она и была одним из проявлений помрачения золота и торжества лилового сумрака, то есть тех событий, свидетелями которых мы были в наших собственных душах. Как сорвалось что-то в нас, так сорвалось оно и в России <. . .> И сама Россия в лучах этой новой <. . .> гражданственности оказалась нашей собственной душой» (V, 431). Заключительная формула этого отрывка могла быть истолкована как субъективистское уподобление истории душе художника, что и сделал Мережковский в фельетоне «Балаган и трагедия» [145].

Отвечая на упреки в «сатанинской гордости», Блок подчеркнул, что речь идет именно о единстве судеб писателя и Родины: «Что особенно самоуверенного в том, что писатель, верующий в свое призвание <. . .>, сопоставляет себя со своей родиной, полагая, что болеет ее болезнями, страдает ее страданиями» (V, 443). Мысли о связи писателя с жизненной «почвой» («писатель может жить, только питаясь брожением своей среды», — V, 370), Родиной, историей очень важны. Утверждая противопоставленность бездушной цивилизации искусству («Современная жизнь есть кощунство перед искусством, современное искусство — кощунство перед жизнью» — ЗК, 132), Блок вместе с тем говорит о служении людям как конечной цели искусства.

При сопоставлении взглядов Блока 1909—1911 гг. и периода статей о народе и интеллигенции выявляется любопытная закономерность. Общее понимание природы мира («платонизирующее» и эстетизированное), отношений искусства и действительности у Блока остается почти неизменным. Меняются представления о *теме* искусства, о *способах* постижения «миров иных» и земного воплощения идеала. В 1909—1911 гг. понимание темы символизма у Блока одновременно и сужается (из него исключаются «политика», «быт», «современность»), и частично расширяется (входят темы истории, искусства, диалектической сложности жизни и т. д.). Сужаются и представления о путях воплощения эстетического идеала. Однако как целостная система блоковская «картина мира» даже и в годы столыпинской реакции сохраняет потенциальную готовность вновь наполниться духом «современности», «социальности» и борьбы. Эта возможность реализуется в его творчестве периода общественного подъема — в 1910-х годах.

6

БЛОК И КРИЗИС РУССКОГО СИМВОЛИЗМА (1912—1917 ГГ.)

К концу 1911 г. взгляды Блока вновь существенно изменяются. Ощущение начавшегося общественного подъема («В прошлом году, — отмечает он 1 января 1913 г., — рабочее движение усилилось в *восемь* раз сравнительно с 1911-м. Общие размеры движения достигают <. . .> 1906 г. и все растут» — VII, 201) возрождает — отныне не покидающую поэта — уверенность в близости «неслыханных перемен» (III, 306): «Были в России «кровь, топор и красный петух» <. . .>, а потом опять будут <. . .> Есть Россия, которая, вырвавшись из одной революции, жадно смотрит в глаза другой, может быть, более страшной» (V, 486). Это чувство, сочетаясь с полным отвержением современного государственного и социального строя, формирует мироощущение, которое приведет Блока к Октябрю.

Во взглядах Блока по-прежнему выделяются пласты, относительно стабильные и бурно меняющиеся. Наиболее устойчивы общие контуры миропонимания: сочетание «двоемирия», мыслей о земном мире как «ус-

ловном знаке» «иных миров» (V, 473) с символистской идеей эстетической природы бытия (земное — «только покров, и за этим покровом сквозит Прекрасное» — V, 474).

Вместе с тем, начиная с 1909—1910 гг., у Блока, как мы видели, возникает — однако завершает формирование в 1910-х годах — диалектическое представление о мировом универсуме. Соловьевскому: «Все, кружась, исчезает во мгле, // Неподвижно лишь солнце любви», столь важному для Блока «Стихов о Прекрасной Даме», а также хаосу «стихий» в творчестве периода «антитезы» теперь противополагается мысль поэта о «духе музыки», как начале, не только подвижном, но и *вечно созидающем новые формы*. Теперь, таким образом, история человечества (как и «соответственный» ей «путь» отдельного человека) — не антитеза, а аналог общего «пути мира», точнее — и космические «взрывы страстей», и человечество, и нация, и личность отображают в своем становлении общее движение «духа музыки». *Все* в действительности — даже самое «безмузыкальное» — «тайно» соответствует каким-то сторонам или фазам становления «духа музыки». В итоге идеи эстетизированного платонизма и пантеизма у Блока 1910-х годов соединяются с особым образом понятым историзмом, с представлением о нерасторжимой связи личности и эпохи. Это делает мироощущение позднего Блока типологически близким гегельянству [146], его диалектике и тому особому историзму, который предполагает «примирение с действительностью» как особую форму «умаления» личности перед объективными законами Истории, воплощающими становящийся Мировой дух.

Разумеется, сходство это — лишь частичное. Рационализму Гегеля у Блока противополагается интуитивизм: История — не становление Идеи, а развертывание «мифа о мире»; носитель идеала — не государство, а те или иные стихийные и массовые силы, сам же идеал — абсолютное воплощение не разума, а Прекрасного. Гегельянское: «Все действительное разумно, все разумное действительно» — в «вольном переводе» на язык блоковских представлений могло бы звучать только как: «Все действительное Прекрасно, все Прекрасное — действительно» (ср.: «Да, знаю я, что в тайне — мир прекрасен» — III, 140; «Мир — прекрасен, как всегда» — III, 344; и т. д.).

Такое мировосприятие определяет поэтику позднего творчества Блока и его взгляды. «В сущности, Блок, — пишет Д. Е. Максимов, — <. . .> *теоретически* оставлял для себя из всей сложной конкретной поэтики символистской литературы главным образом лишь общий принцип — символизацию, проецирование в малые объемы больших смыслов». Этот принцип, по мнению Блока, в такой же мере лежал в основе всякого искусства, в том числе и реалистического [147].

У Блока 1910-х годов выявлена национально русская традиция *истолкования гегельянства как основы реалистической эстетики*. Конечно, речь идет лишь *об отдельных точках соприкосновения* блоковского творчества и реалистической традиции. Понимание реального как символа духовной субстанции, интуитивизм, панэстетизм, универсальный символизм и «мифологизм» — все это реализму XIX в. чуждо. Однако представления Блока 1910-х годов о том, что «ubi vita, ibi poesia» (т. е. признание *всех* тем человеческой истории, быта, психологии и т. д. достойными искусства), что «реальные», жизненные воплощения «духа музыки», его беспрестанное обновление в Истории первостепенно важны для искусства и *отражаются* в нем, глубоко родственны реалистической эстетике. Блок стремится создавать произведения, связанные с символизмом, но свободно варьирующие, «синтезирующие» разнообразные традиции и в значительной степени опирающиеся на реализм. Таково все его творчество 1910-х годов.

Признание действительности эстетически ценной (ибо она играет свою ничем не заменимую роль в «мировом мифе») ведет к важному выводу: на нынешнем этапе пути «духа музыки» главные черты его воплощаются именно

в человеческом — историческом, социальном, психологическом. Поэтому «мистические» образы в современном искусстве могут даже извратить подлинно мистический смысл изображаемого. «Нет, в теперешнем моем состоянии ⟨. . .⟩ я не умею и не имею права говорить *больше*, чем о человеческом. Моя тема — совсем не «Крест и Роза» — этим я не овладею», а «судьба человеческая», — записывает Блок 1 декабря 1912 г., работая над драмой «Роза и Крест» (VII, 186). Символическое миропонимание для него теперь — углубленное понимание смысла реальных событий. «Одним из главных моих «вдохновений» была *честность*, т. е. желание не 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», — пишет Блок в 1916 г. о поэтике «Розы и Креста» (ЗК, 285).

«Человеческое» господствует и в «Розе и Кресте», и в поэмах «Соловьиный сад» и «Возмездие», и в грандиозной «трилогии лирики», под знаком которой Блок стремится осмыслить и оформить все свое поэтическое наследие в трехтомном «Собрании стихотворений» («Мусагет», 1911—1912). И если глубинный смысл земного мифологичен, то это — «миф о человеке», «трилогия вочеловечения».

«Трилогия лирики» Блока, как он назвал свое «Собрание стихотворений» (I, 559), — это, конечно, не просто собрание наиболее, с авторской позиции, значимых стихов, создающих картину его творческого пути. Нет, это единое произведение, где творческий путь осмыслен как история лирического «я», а в ней постоянно подчеркиваются «соответствия» с «обычной» историей «современного человека», современного мира, России, человечества, наконец, «мирового духа».

Поэтическая генерализация значений образов в «трилогии» идет по двум линиям. С одной стороны, лирический герой и «ты» в лирике Блока живут «как все», в их неповторимо личном отражено социально, исторически и национально характерное — «типическое», в терминах реалистической эстетики. С другой стороны, история «я» и «ты» «соответственна» истории мира в целом и в каких-то его частях, т. е. оказывается их символом. Блок, осмысливая все свое поэтическое творчество как единый символический текст (миф) и воплощая это осмысление в структуре «лирической трилогии», выступает не только как символист, но, пожалуй, и как художник, наиболее полно воплотивший задачи, которые лишь теоретически ставил перед собой «реалистический символизм» (Вяч. Иванов). Никто из символистов не смог создать из своей лирики такого грандиозного «мифа о пути», выйти из мира индивидуального во всеобщий, пройти «от символа к мифу». Вместе с тем блоковская «трилогия вочеловечения» включает реалистический (типизирующий) способ художественной генерализации лишь как один из таких способов, соседствующий с символистской (универсализирующей и мифологизирующей) интерпретацией.

Ставил ли подобные задачи символизм в целом? В критике и теоретических работах, особенно 1900—1910-х годов, — безусловно да. (Здесь в первую очередь отметим как наиболее объективно близкие Блоку концепции Вяч. Иванова.) Однако позиция Блока-художника совершенно особая. Не говоря уже о символистской лирике, насквозь пронизенной романтической идеей неповторимости «я», даже проза и драма символизма, порой ориентированные на отображение целостного «мифа о мире», *существенно отличаются* и общей «картиной мира», и своим строением от зрелого творчества Блока. Проследим основные из этих различий.

Символизм давал одну из двух интерпретаций «земли» и «человека». Это, с одной стороны, типично романтическое осмысление «земного» как антитезы «небесного» или (в субъективистско-соллипсическом варианте) как антипода мира лирического «я». Эта линия реализуется либо как полное игнорирование «суетливых» дел мирских» («Стихи о Прекрасной Даме»,

первые сборники стихов Вяч. Иванова, лирика Ю. Балтрушайтиса и др.), либо как «бодлерианское» изображение земных «цветов зла», — то исполненное своеобразного трагического гуманизма (Инн. Анненский, Ф. Сологуб), то связанное с эстетизацией зла (ранний Брюсов). В таких произведениях роль «земного» резко ограничена, четко и однозначно предопределена, чего совсем нет у Блока 1910-х годов.

Вторая, младосимволистская поэтическая концепция земного вырастала из идей «синтеза», превращенных в оправдание не только «земли», но — особенно у «петербургских мистиков» — и земного зла. Хотя, в отличие от «декадентов», «петербургские мистики» принимали зло не как таковое, а как стадию становления мира и ипостась добра, «исторически» и ограничительно, однако, как мы знаем, отношение к ним Блока уже в начале века было сложным. В целом «реабилитация плоти» близка пафосу блоковского творчества 1910-х годов (о чем еще придется говорить), однако отличается от него ослабленностью или почти полным отсутствием нравственных критериев оценки «земного». Д. Мережковский эпохи «Христа и Антихриста» склонен *все* земное «принять» (ср. у Бальмонта: «Мир должен быть оправдан весь, // Чтоб можно было жить!» [148]), как З. Гиппиус или Ф. Сологуб в своей поэзии 1890-х годов отвергали *все* «злое земное житье» (Ф. Сологуб), принимая лишь то, «чего нет на свете» (З. Гиппиус). Для Блока *этический* критерий оценки изображаемого приобретет в 1910-х годах особое значение.

«Сюжет» блоковской «трилогии вочеловечения» (т. е. трехтомного «Собрания стихотворений», рассмотренного как единый квазиповествовательный текст) сам поэт определил как путь лирического героя от изначальной гармонии, «мгновения слишком яркого света» — через «болотистый лес» земной действительности с ее «отчаянием, проклятьями, «возмездием» (VIII, 344), но и с «земной красотой», с «первыми восторгами книги Бытия» — к «рождению человека «общественного», художника, мужественно глядящего в лицо миру» (VIII, 344).

Роль «земного» в обобщенно-«мифологическом» аспекте «лирической трилогии» двойная. Во-первых, «земное», «человеческое» — этап становления лирического «я» (и «мирового духа»), связанный с утратой изначальной гармонии, «синего берега рая» (III, 55) и «низвержением» лирического «я» (и «героини» блоковской лирики) на землю. Здесь «земное» — наличная, сегодняшняя действительность, во всем ее «зле» — но и в красоте, силе, воплощенности. Так воспринимал земной мир Блок «Нечаянной Радости» и «Снежной маски» (1907). Это восприятие, близкое к символистской «реабилитации плоти», с позиции «трилогии» как целого (т. е. с позиций Блока 1910-х годов) не отрицается, но существенно дополняется: упоение таким бытием — измена «Высокому», которое герой променял на «просто красивое» и демонически злое.

Был я беден, слаб и мал.
Но Величий неких тайна
Мне до времени открылась,
Я Высокое познал.

Недостойный раб, сокровищ
Мне врученных, не храня
. . . . . .
Я пошел во вражий стан
. . . . . .
Ослепительные очи
Повлекли меня в туман

(III, 83)

— так изображает «путь на землю» Блок 1912 г. Герой, идущий этим путем,— «падший ангел» (III, 83), отступник Прекрасного.

Но трилогия знает и иное, собственно блоковское, «земное», иное «человеческое», связанное с воплощением идеала в любви и природе («Арфы и скрипки», 1908—1916), искусстве («Итальянские стихи», получившие в контексте «трилогии» новое звучание), в жизни Родины («Родина», 1907—1916), в полнокровном разливе страстей («Кармен», 1914; позже присоединено к «третьему тому» лирики), наконец, в героике «боя» за будущее («На поле Куликовом», «Ямбы», 1907—1914).

«Воплощенное» для символизма «соловьевской» ориентации чаще всего было (как и у раннего Блока) либо ипостасью нисшедшего в мир божественного (Прекрасная Дама, «Райская мать» Вяч. Иванова, Богородица Сологуба и т. д.), либо условным знаком «воплощения» как такового (Земной храм Ю. Балтрушайтиса — абстрактный символ сотворения «божьего мира» на земле), либо «псевдовоплощением небытия», «дьявольского», «падшего» («Ты — иная, немая, безликая» Блока, «Лжехристос» Белого, «Не знаю, Кто» Вл. Пяста — и т. д., и т. п.). Во всех этих случаях собственно человеческое в образах фактически почти не подчеркнуто, или же оно оказывается лишь внешней оболочкой, сквозь которую сквозит подлинная («небесная» или «инфернальная») сущность изображаемого. Для показа же собственно человеческого не как злого или страдающего решающую роль играют образы неоднозначные, двойственные, связанные с неполным воплощением идеала. Таков, например, светлый мир «Мелкого беса» — «странная» любовь Людмилы Рутиловой и мальчика-гимназиста Саши Пыльникова. «Воплощение» здесь (как, например, и в «Петре и Алексее» Мережковского) еще не окончательное, а опять-таки лишь его «предвестие» и символ. Один из самых тонких и ранимых «романтиков символизма», Сологуб спешит отделить авторской иронией то воплощение светлого, которое может произойти «здесь и теперь» — «над буднями уездной крапивы» (Блок, V, 127), — от Окончательного и вряд ли «здесь» возможного.

Иначе решается эта тема у Блока 1910-х годов. Генерализирующий, мифологический пласт его творчества (особенно лирики и поэмы «Возмездие») говорит о *подлинном*, имеющем универсальный и окончательный смысл воплощении Прекрасного в мире, причем это Прекрасное — именно Человеческое (трехтомник лирики — «трилогия вочеловечения»). «Человеческое» и «Человек» в трилогии поэтому — не символы «чего-то иного», не знаки (или знаки лишь в силу словесной природы образов) и не «личины», а, напротив, глубинное, «тайное» значение таких образов, как «я», «мы», «рыцарь» и даже «Христос», то, что сквозит за буднями повседневности: не земная «маска», а сущность, «Лик». Это — поневоле условное название одного из главных действователей «мирового мифа» (т. е. поэтической картины мира позднего Блока), такой же универсальной, но «живой» сущности, как «Вечная Женственность» или «Хаос».

Блок 1910-х годов существенно видоизменяет концепции «богочеловечества», создавая собственный «миф о Человеке», «миф о человеческой истории». Человеку здесь отводится особая, несоизмеримая с философией и лирикой Вл. Соловьева [149], роль.

«Миф о Человеке» у Блока имеет сложнейший генезис. Он осмыслен в образах фольклора («царевич», спасающий «царевну»), Ветхого Завета (путь к Земле Обетованной), Евангелия (поэтическая синонимичность образов лирического «я», Человека и Христа, опирающаяся на евангельское: «Ecce homo»), Апокалипсиса, средневековой рыцарской литературы («рыцарь»), Вагнера, но и в образах «маленького человека» и в героической традиции романтизма XIX и начала XX в. «Падший ангел» — Человек, который когда-то «небо знал» (II, 183), но «пал» на землю, — оказывается в «страшном мире» земного «inferno». Познав земные «восторги» и падения, подойдя к краю «унижения», «обнищания» и гибели, герой «лирической трилогии» должен стать мужественным — активным действователем «мифа об Истории». Именно Человек — участник героического «вечного боя» за Россию —

«Новую Америку», «рыцарь», освобождающий «пленную царевну» («Душу мира», «тоскующую в объятиях Хаоса» — земного зла), тот, кто должен победить «страшный мир», принести в жизнь новую Радость — не «счастье» «уединенного сознания», пережитое когда-то «в раю», а «творческий восторг» (III, 144) «Новой Жизни» — жизни всеобщей.

Сочетание конкретно-исторического и мифологического пластов повествования, их объединенность «мифом о человеке», «мифом об истории» еще заметнее в драме «Роза и Крест» и поэме «Возмездие», где преодоление «лиризма» (субъективизма, индивидуализма) подсказано и закреплено жанром. Работая над «Розой и Крестом», Блок, как показывают его собственные письма, дневники и записные книжки и подтверждает скрупулезное исследование В. М. Жирмунского [150], детально изучал быт и культуру изображаемой эпохи, ее социальные отношения; стремился он и к углубленно психологическим характеристикам героев. Значения «реальных» пластов произведения, соотнесенных с историей, не равнозначны. Одни (быт, политика) связываются только с первым планом повествования, с его coulor locale, другие (социальные отношения, психология героев) воспринимаются как более стабильные, имеющие отношение к человеку и к человеческому обществу как таковым. Они легко мифологизируются, становятся обобщающими символами человеческого бытия. Поясняя в связи с предполагавшейся постановкой драмы в МХТе смысл пьесы, Блок постоянно соотносит социальные коллизии эпохи кризиса феодализма и крестьянских войн с современностью (см. IV, 295; так же анализирует Блок социальные коллизии пьесы Грильпарцера «Праматерь» в предисловии к переводу пьесы). Как вечные рассматривает Блок и характеры персонажей. Таким образом, для пьесы оказывается необходимым воспроизведение разных сторон действительности, но одни играют роль «индивидуализации» повествования, подчеркивая его неповторимость, другие выделяют в нем общее, одновременно выступающее и как «типическое» и как «мифологическое», вечное в изображаемом.

На фоне так понятой действительности и развертывается важнейший для Блока «миф о человеке» (Блок не раз подчеркивал, что тема драмы — не мистическая, а связанная с «судьбой *человеческой*» — см. VII, 186). Все персонажи характеризуются относительно главного критерия — человечности. Гаэтан, гениальный лирик, обреченный, однако, на эстетическое созерцание, в чем-то, может быть, и «больше человека» (его песни имеют огромную власть над людьми), но он — не человек (в блоковском значении слова), ибо не герой, не тот, кто может совершить подвиг. «Приземленные» персонажи пьесы (Арчимбаут, Алиса, Алискан), а также не реализовавшая дремлющих в ней высоких потенций Изора — это те, кто по тем или иным причинам «меньше человека». «Человек» — и он же «герой» — Бертран, как неоднократно подчеркивал Блок. В понятия «человек» и «человечность» входят неудачливость, страдание и одновременно высокое мужество, спокойная жертвенность, готовность к гибели. Человек — *носитель этического и героического начала.*

Эта поэтическая концепция во многом полемична. Она противостоит ницшеанскому идеалу *сверхчеловека* (герой — тот, кто совершает подвиг, — у Блока в первую очередь Человек, его отношение к миру — нравственно, хотя именно поэтому он стихийно оказывается ближе всего к Прекрасному — к пониманию того Зова, который слышен в песне Гаэтана). Блоковское мироощущение оказывается в известном плане и антисимволистским: понимая Прекрасное как основу мироустройства, пьеса утверждает в человеческой, социальной жизни, пока лишь нащупывающей пути к Красоте, главенство этики.

Полемичен (в чем-то здесь можно говорить об автополемике) и образ Изоры. Красавица, в порывах которой сквозят черты «вечно-женственного», она не в состоянии не только «мир спасти», но и понять смысл песни Гаэтана: всем своим мечтам она предпочла пошлую реальность ухаживаний Алискана. В реальном, сегодняшем мире красота Изоры — не Прекрасное, а «только

красивое» (ср. V, 473), путь же к Прекрасному (и к будущему) связан не с «женским», а с «мужским» — этико-героическим — началом.

Близкую концепцию человеческого и структуру образов находим и в «полной революционных предчувствий» (III, 295) поэме «Возмездие». Здесь еще больше конкретно-исторического, бытового, автобиографически точного. Первая глава в особенности строится так, что позволяет истолковать характеры героев как реалистические — определенные эпохой и историей: повествование о «дворянской семье», живущей «под петербургским небом», не может быть понято вне эпохи, ее механических (путь пехоты) и героических (собрание народовольцев) проявлений.

Но такое истолкование будет и правильным, и неполным. «Эпоха», по Блоку, — не примарное начало жизни. Она, как и персонажи, сама производна от высших, «музыкальных» начал бытия. Чем меньше «музыки» в ходе истории, тем больше «среды», «быта», «нравов». Чем громче звучит мазурка исторического «возмездия», тем эфемернее быт. «Сын» гибнет, уйдя из мира «уютов» и так и не увидев Нового. А сын Сына (о котором Блок пишет во вступлении к неоконченной поэме) вообще дан вне «быта»: дитя дворянина и польской крестьянки, он живет, заброшенный в «широких польских клеверных полях» (III, 299), слушая «музыку» Природы и Истории. Ему-то, быть может, и суждено совершить подвиг Возмездия за искалеченные «страшным миром» судьбы людей.

Такое понимание Человеческого, резко отличаясь от концепций Вл. Соловьева и тем более от символистского «соловьевства», во многом ведет к известным нам традициям — демократическому («руссоистско-толстовскому») утверждению исконной ценности человека, дополненному героической тональностью русской культуры начала XX в. — ее верой в мощь и силу Человека. Сложность генезиса отражена и в типично блоковской попытке объединить генерализирующе символистское и конкретно историческое понимание действительности, создав «миф — об Истории», мифопоэтическую картину не неподвижного или циклически повторяющегося, а меняющегося, «растущего» мира [151].

Мифопоэтический облик блоковской «картины мира», ее неполная переводимость на язык логики, научных концепций человека и истории — черта символистского художественного метода с его представлением об искусстве (символе, мифе) как наиболее глубоком отображении действительности. Но на языке символизма Блок говорит о том, о чем символизм никогда не говорил с такой ясностью.

К столь же чуждым символистской практике последствиям вело Блока типичное для символизма представление о безграничности значений символа и мифа. В блоковском творчестве 1910-х годов действительно (а не декларативно) активны все аспекты изображаемого — от универсально мифологического до исторически и национально «типического» и лирически неповторимого. Мифологический аспект изображаемого подчеркивается многочисленными отсылками к фольклору и «мифам» мировой культуры (цитатами, мифологемами, уподоблениями и т. д., и т. п.), а также включением в «трилогию» текстов нарративного типа, повествующих о пути героя («Идут часы, и дни, и годы. . .», «Как свершилось, как случилось?. .»). Но этот план значений возникает как бы *за текстом* большинства стихотворений, за их непосредственным лиризмом и завораживающей музыкальностью. Неповторимое личное звучание блоковской лирики поддерживается и его установкой на «дневниковость» и «исповедальность» — под явным влиянием Л. Толстого (ср. такие подциклы, так «Черная кровь», «Жизнь моего приятеля» и др.). Эти личные аспекты блоковской лирики настолько самоочевидны, что порой заслоняют и от читателей, и от исследователей другие ее поэтические смыслы. Разумеется, при создании лирических произведений за каждым из них стояло свое живое переживание. «Мифологическое», как и в «Стихах о Прекрасной Даме», возникает в силу уникальной (даже для лирики) верности Блока

определенному кругу чувств и объективной логики его эволюции, осознаваемой позже — при формировании циклов и затем «трилогии лирики». Конечно, осмысление своего пути как имеющего *общее значение* оказывает влияние на позднее блоковское творчество, но столь же очевидно, что не стихи подгоняются под художественно конструируемую «идею пути», а «идея» вырастает из самоосмысления стихийной эволюции.

Но если переход от уникального к всеобщему — характерная черта символистской поэтики, то роль «среднего» пласта значений — исторических, социальных и национальных аспектов блоковского творчества — резко отделяет Блока от большинства символистов. Пожалуй, только у Ф. Сологуба, Инн. Анненского и Ал. Ремизова ощущение реального, способность оценить его роль в искусстве хоть частично близки Блоку. Но и у этих авторов «реальное» не пронизано столь последовательно токами историзма и социальности.

В поэтике зрелого Блока существенную роль играют разнообразные реалии. Реалии не только делают творчество исторически и социально конкретным («Город» Блока — всегда Петербург начала XX в., в его природоописаниях дышит Россия, «страшный мир» неотделим от ощущения духа столыпинской реакции, и т. д.). Блока 1910-х годов не покидает ощущение, что быт, история и современность, именно во всей их конкретности, отображают становление «мирового мифа» и что *вне знания исторически конкретного, как и вне всякой «первой реальности»*, невозможно проникнуть в тайны бытия. Отсюда — постоянные мысли о роли конкретных и живых деталей в искусстве: «Люблю в „Онегине", чтоб сжалось сердце от крепостного права [152]. Люблю деревянный квадратный чан для собирания дождевой воды на крыше над аптечкой возле Plaza de Toros в Севилье (Музыкальная драма — «Кармен»). Меня не развлекают, а мне помогают мелочи (кресла, уюты, вещи) в чеховских пьесах <. . .>

Очень люблю *психологию* — в театре. И вообще чтобы было питательно» (ЗК, 214). «Питательны», жизненно важны для искусства, конечно, не разрозненные «самоценные» детали. Блок по-прежнему полностью отрицает натурализм: он — «вне искусства» (там же). Но подлинное углубление в смысл бытия возможно *только как осмысление реально данного*: лишь так в искусстве «может мелькнуть кому-нибудь <. . .> большее» (VII, 186). Отличия позднего блоковского творчества от символизма в смысле отношения к «первой реальности» кардинальны. И дело не только в том новом качестве, которое придает этому творчеству обилие исторических, бытовых, психологических и других «заземляющих» деталей, но и в их функции. Для большинства символистов преодоление мировоззренческого «лиризма» (индивидуализма) и отход от лирики к прозе и драме в той или иной степени всегда обнажали «конструктивность» замысла (творческий процесс представал как движение от общей идеи к ярко расцвечивающим ее «игровым» и зачастую условным деталям). У Блока 1910-х годов движение *от* факта *к* его обобщенному восприятию шло в том же направлении, что у реалистов XIX в., хотя носило иной, символистский характер (не логического обобщения, а мифологизации действительности). В итоге если ряд критических высказываний Блока (в статьях, письмах, дневниках и т. д.) совпадал с положениями символистской критики, а творческий метод прозы, поэмы и драмы мог — в той или иной степени, но никогда полностью — сближаться с символистским (ср. исторические произведения Мережковского, прозу Белого 1910-х годов, «Мелкий бес», автобиографические поэмы: «Старинные октавы» Мережковского, «Поэму в нонах» Вл. Пяста, позднее «Младенчество» Вяч. Иванова, отчасти — «Первое свидание» Андрея Белого, и др.), то лирики, столь глубоко пронизанной историзмом, символизм никогда не создавал.

Еще дальше блоковское творчество 1910-х годов от символизма в понимании целей искусства. Исходя из общесимволистской панэстетической кар-

тины мира, Блок приходит к двойственной оценке соотношения искусства и действительности. С одной стороны, одноприродность мировой субстанции («музыки») и искусства делает искусство, в глазах Блока, более близким к Прекрасной сущности бытия, чем внеэстетическая действительность: «Жизнь, — пишет он матери из Бретани 2 августа (н. с.) 1911 г., — разумеется, как везде, убога и жалка настолько же, насколько пышно ее можно описать и нарисовать (т. е. — вечное торжество искусства)» (VIII, 357). Однако такое торжество не кажется теперь Блоку полным и естественно — в порядке символистского «жизнестроения» — переносимым на жизнь. Оно лишь намек и предвестие торжества Прекрасного в *реальном мире*. Потому воплощение идеала в искусстве не является его конечной целью. Подлинное искусство *помогает* пересозданию жизни, а не *замещает* его. Это понимание активности искусства, в плане мотивировок оставаясь символистским, в конечных выводах весьма близко реализму.

Но Блоку свойствен и другой ход мысли, более прямо ведущий к сходным выводам. Если по отношению к духовной субстанции бытия и искусство, и жизнь вторичны, то их отношения друг к другу выявляют первичность и бóльшую значимость «жизни», мира объективного, сравнительно с субъективным, личностным миром поэтической «мечты»: «Я ведь никогда не любил „мечты“, а в лучшие свои времена <. . .> я даже ненавижу «мечту», предпочитаю ей самую серую действительность» (VIII, 451). Поэтому Блок все время считает, что Человеческое, даваемое жизнью, для поэта важнее, чем привносимое искусством. «Хочу ли я повторить или вернуть те минуты, когда искусство открывало передо мной бесконечность? Нет, не могу хотеть» (VII, 163). Блока и в глубоко интимных размышлениях томит жажда «питаться» жизнью, а не искусством: «Надоели театры, книги, искусство. Жить хочется мне, если бы было чем, если бы уметь» (VII, 248; запись от 4 мая 1913 г.). Эта устремленность к «жизни» совсем уже близка реалистическому решению вопроса об отношении искусства к действительности. Таким образом, и исходя из символистских посылок, и стихийно сближаясь с «наивно» реалистическим подходом к жизни, Блок приходит к сходным выводам о задачах искусства.

Крайняя точка расхождения Блока с символизмом — вопрос о способах воздействия искусства на жизнь. Полностью отказавшись от утопий «жизнестроения», Блок, поэт революционно активной эпохи, не оставил мыслей о высокой миссии искусства. Однако теперь он видит эту миссию, во-первых, в познавании глубинных основ жизни и главное — путей истории. «При всей нашей слабости и безмолвии, *подкрадыванье* двенадцатого года к событиям отмечается *опять-таки в литературе*» (VII, 131) — с гордостью пишет он в дневнике. Связь искусства с ощущением подземного хода истории для Блока особенно важна:

Мы на стенах читаем сроки.
(III, 90)

В 1910-х годах Блок, резко отрицая «мистическое шарлатанство» символистов начала века, претендовавших на роль «теургов», избегает ответственного слова «пророк» («Не называйте поэтов пророками, потому что этим вы обесцените великое слово» — VIII, 462). Зато он охотно подчеркивает то, что отличает его понимание «пророка» от символистского, — необходимость для художника учиться у жизни.

Но высокий смысл искусства Блок, совсем отходя от символистской эстетики, находит и в ином. Размышляя о «не искусстве», без которого искусство невозможно (ЗК, 214), Блок не случайно называет «тенденции». Из других записей выясняется, что для искусства необходимы прежде всего «тенденции» нравственные: «Вот эсотерическое, чего нельзя говорить людям <. . .> искусство связано с *нравственностью*. Это и есть „фраза“, проникающая

произведение («Розу и Крест», так думаю иногда я)» (VII, 224). Это «тайное» знание, целомудренно хранимое и от символистов («заклюют»), и от «массовой» буржуазной литературы («используют для своих *позорных* публицистических целей» — VII, 224), «проникает» не только «Розу и Крест», но и все творчество Блока 1910-х годов. Его мысли о необходимости для каждого современника «знания о социальном неравенстве», о «позорности» буржуазного строя («Ямбы»), об исторической необходимости «возмездия» (цикл и поэма «Возмездие») [153], о долге («Соловьиный сад», «Роза и Крест») и высокой героике подвига («На поле Куликовом», «Ямбы», «Роза и Крест») не только еще и еще раз свидетельствуют о воздействии на Блока «этического» мировоззрения — демократизма XIX в. В одном из звеньев — притом наиболее существенном для поэтической практики — Блок вообще разрывает «магический круг» панэстетизма. Впервые в истории символизма речь идет не об экспансии эстетического в еще одну область духа (как это было, например, в «мистическом анархизме» и вообще в «неонароднических» произведениях, тонко определенных М. Пришвиным как «эстетическое народничество»), а о том, что «радий» искусства — *средство* для служения *жизненным* целям.

7

КОНЕЦ СИМВОЛИЗМА И БУДУЩЕЕ ИСКУССТВА (БЛОК ПОСЛЕ ОКТЯБРЯ. 1918—1921 ГГ.)

Октябрь разделил людей русской культуры отнюдь не по их принадлежности к «школам» искусства. Блок в 1918 г. не случайно называет ответственным для него словом «товарищ» футуриста Маяковского (см. VII, 350), а имя одного из своих первых учителей в «новом искусстве», Мережковского, делает символом позорной реакции («Это ватерклозет <. . .>, старуха в автомобиле, *Мережковский в Таврическом саду*, собака подняла ногу на тумбу, m-lle Врангель тренькает на рояле. . .» — VII, 315. Курсив мой. — *З. М.*).

Сюжет «Блок и русские символисты» символически же завершается серией полных и окончательных разрывов. Первым и, видимо, самым неожиданным и горьким ударом был «бойкот» со стороны Мережковских после опубликования «Интеллигенции и революции». 22 января Блок, со слов Есенина, записывает: «<. . .> в Тенишевском зале. Гизетти и толпа кричали по адресу его, А. Белого и моему: „изменники“. Не подают руки. Кадеты и Мережковские злятся на меня страшно» (ЗК, 385). З. Гиппиус адресует Блоку уже не поучающие, а надменно презрительные статьи «Люди и нелюди» [154] и «Неприличия» [155], а затем — стихотворение «Все это было, кажется, в последний. . .» [156]. На получение его (вместе со сборником «Последние стихи») Блок сначала пробует ответить письмом от 31 (18) мая 1918 г., так как хочет сказать Гиппиус «больше, чем лирическое» (VII, 335). Здесь, как известно, он пишет о давних и серьезных расхождениях с Мережковскими («В наших отношениях всегда было замалчиванье чего-то; узел этого замалчиванья завязывался все туже <. . .> Великий октябрь их <узлы. — *З. М.*> и разрубил» — VII, 336), упрекает Гиппиус в пристрастной оценке событий («Не знаю <. . .> почему Вы не увидели октябрьского величия за октябрьскими гримасами, которых было очень мало»), в непонимании их всемирного «апокалиптического» смысла («Неужели Вы не знаете, что „России не будет“ <. . .> Что мир уже перестроился? Что „старый мир“ уже расплавился?» — VII, 336). Однако, не отправив письма, он перешел на предложенный ему язык лирики, ответив стихотворением «З. Гиппиус. (При получении «Последних стихов»)» (1—6 июня 1918). Здесь, отделяя в отношениях личное (его Блок подает в «галантных» и условно жанровых образах:

Ядом напоенного кинжала
Лезвее целую, глядя в даль
(III, 372)

от принципиального, он пытается показать «всемирность» своей и узколичный («антимузыкальный») характер позиции Гиппиус:

Но в дали я вижу — море, море,
Исполинский очерк новых стран,
Голос ваш не слышу в грозном хоре,
Все гудит и воет ураган!
. . . . . .
Высоко — над нами — над волнами, —
Как заря над черными скалами —
Веет знамя — Интернационал!

(III, 372)

Последнее письмо, завершающее 16-летнюю переписку Гиппиус и Блока, — вложенное в конверт без адреса стихотворение «‹Бывшему› рыцарю Прекрасной Дамы», переданное Блоку, согласно его приписке, 7 мая 1919 г. Мережковским. По-видимому, это — воспоминание о случайной встрече с Блоком в трамвае 3 октября 1918 г.[157] Стихотворение менее злобно по тону, чем первое, но позиция Гиппиус та же.

Впереди 12-ти не шел Христос:
Так мне сказали сами хамы.
Но за то в Кронштадте пьяный матрос
Танцовал польку с Прекрасной Дамой.
Говорят — он умер. А если и нет?
Вам не жаль Дамы, бедный поэт? [158]

Блок в мае же ответил стихотворением «Вы жизнь по-прежнему нисколько. . .», где за грустным и почти дружеским тоном, за характерными для Блока 1919 г. мыслями о временном спаде революционной войны:

‹. . .› Сменилась полька
У них печальным *кикапу*. . .

(III, 373)

— чувствуется неизменность отношения к революции и народу и прежнее отвержение антиреволюционной позиции З. Гиппиус:

И что Вам, умной, за охота
Швырять в них солью анекдота,
В них видеть только шантрапу?

На этом все связи Блока и Гиппиус обрываются.

Резче Блок реагировал на отношение к нему Мережковского (и «Мережковских» как существенного для Блока целого). Дело было отнюдь не в личных обидах (через них Блок, как никто другой, умел переступать). За несколько дней *до* начала нападок Мережковских (т. е. до выхода «Интеллигенции и революции») Блок писал, имея в виду газетные и публичные выступления Мережковского: «Я долго (слишком долго) относился к литераторам как-то особенно, ‹полагая›, что они отмеченные. Вот моя отвлеченность. Что же, автор „Юлиана“, „Толстого и Достоевского“ и пр. теперь ничем не отличается от „Петербургской газеты“.

Это простой усталостью не объяснить. На деле вся их революция была кукишем в кармане царскому правительству.

После этого приходится переоценить не только их „Старые годы“ ‹. . .›, но и „Мир искусства“, и пр., и пр.

Так это называлось, что они боялись „мракобесия"? Оказывается, они мечтают теперь об учреждении собственного мракобесия на незыблемых началах своей трусости, своих патриотизмов.

Несчастную Россию еще могут продать» (VII, 318, 319).

Связь этой ответственнейшей записи об интеллигенции вообще и о символистской «общественности» в частности с именем Мережковского не случайна (ср. упоминание «эстетского» «Мира искусства», где печатались первые части трилогии Мережковского). Позиция Мережковского с его колебаниями после 1905 г. между кадетством и эсерами уже давно представлялась Блоку «интеллигентской», нечуткой к истории, порой поверхностной и всегда «отвлеченной». Однако в ее последовательно антиправительственном, антимещанском характере, в ее субъективном порыве к народу Блок не сомневался Более того, как видно из его полемики с Мережковским в 1910-х годах и из записей личного характера, Блок какой-то стороной своего «я» (хотя и не самой внутренней и «тайной») верил в бóльшую последовательность «прогрессизма» Мережковского, чем собственных, «лирических» и меняющихся, взглядов [159]. Поэтому так больно задело поэта злобное отвержение революции Мережковскими.

Почти постоянное для записей начала 1918 г. соединение имени Мережковского с размышлениями об интеллигенции и революции, своеобразная символичность самого его имени объясняет смысл одного важного для статьи «Катилина» (1918), а отчасти и для всей послеоктябрьской публицистики Блока «символа-понятия». «Катилина» — произведение, исполненное пафоса революции и революционного искусства, отрицания старого мира, — дышит ненавистью к «профессорам» и «филологам». Мировоззренчески это можно объяснить, поняв образы «филологов» как метонимическое обозначение «интеллигенции», философски — связав с блоковским интуитивизмом и всегдашним предпочтением искусства науке; генетически — вспомнив филиппики Ницше против «филологов», — жрецов мертвой науки, убивающей все живое. Но есть и еще один конкретный адресат у этого по-блоковски многослойного образа. Говоря об отличии привлекающих его широких исторических параллелей от «мертвых схем», Блок пишет: «Я думаю, что навязыванье мертвых схем, вроде параллелей, проводимых между *миром языческим и миром христианским*, *между Венерой и богородицей*, *между Христом и антихристом*, — есть занятие книжников и мертвецов; это — великий грех перед нравственно измученными и сбитыми с толку людьми, каковы многие из современных людей» (VI, 76. Курсив мой. — *З. М.*). Установление «тайного» родства язычества и христианства, Венеры и богородицы — мысль, пронизывающая трилогию «Христос и антихрист». «Книжник» и «мертвец» — это, таким образом, слова о Мережковском (о его отвлеченной «филологичности» Блок писал уже в начале века). Конечно, образы «филологов» и «профессоров» в статье — обобщенные и многогранные. Но живой персонификацией идей отвлеченных и «соблазнительных» для Блока стало творчество Мережковского.

С другой стороны, и вся проблематика «Катилины» может быть теперь рассмотрена как полемически соотнесенная с историософией раннего Мережковского. Действительно, Блок, подобно Мережковскому в «Смерти богов (Юлиане Отступнике)» и «Воскресших богах (Леонардо да Винчи)», обращается к эпохе резких культурных сломов, борьбы христианского и языческого миров. Однако романам Мережковского с их романтико-ницшеанским пафосом сильной личности как движущей историю силы Блок противополагает личность, *стихийно* «сеющую ветер» грядущих бурь («римский большевик» Катилина далек от каких бы то ни было идей социального равенства и ничего не знает о грядущем в мир Христе). Одновременно типичному для Мережковского эстетизированному уравнению «тела» и «духа», «Христа и антихриста» Блок противопоставляет ярко оценочное деление культур на старые, агонизирующие — и новые, историческая победа которых неизбежна.

Блок встречается в 1919 г. с Мережковским на заседаниях Союза деятелей художественной литературы (см. ЗК, 451), в бюро Репертуарной секции ТЕО НКП (см. ЗК, 454), в издательстве «Всемирная литература» (см. ЗК, 459), где 7 мая 1919 г. произошло (по инициативе Мережковского) его «объяснение» с Блоком и где, как уже говорилось, Блок получил конверт со стихами З. Гиппиус и т. д. С обычной для Блока объективностью он принимает участие в подготовке к постановке в Большом Драматическом театре пьесы Мережковского «Царевич Алексей» (ЗК, 489, 503 и др.). Тем не менее ни о какой близости или доверии к Мережковскому — человеку и писателю — теперь не может быть и речи. 27 апреля 1919 г., размышляя в письме М. Ф. Андреевой о необходимости для Большого Драматического театра пьесы «того <. . .> духа, который <. . .> больше всего сближает театр с современностью» (VIII, 522), т. е. пьесы революционной, Блок выводит из этого ряда «Царевича Алексея»: «Об „Алексее„ не говорю, потому что не прочитал его, но заранее могу сказать, что пьеса — *другой породы*» (VIII, 522. Курсив мой. — *З. М.*). 18 июня 1921 г., в начале предсмертной болезни, приводя в порядок остающиеся после него документы, Блок «предает огню» часть материалов, которые ранее «собирал в своих „архивах“ (VII, 421) и к которым, возможно, собирался впоследствии вернуться в «мемуарах» (VII, 421—422). В этих ненужных теперь документах чаще других (7 раз — один без называния фамилии) [160] упоминается Мережковский. После бегства Мережковских из Петрограда за границу Блок мог относиться к ним только как к остальным эмигрантам — полностью отвергая их путь (ср. набросок статьи об эмигрантской прессе — VI, 491—492).

Завершение связей с Мережковскими — не исключение, а скорее знак того, как отнеслось к «Интеллигенции и революции» и «Двенадцати» большинство некогда близких Блоку символистов. Так же резко оборвались отношения с Вл. Пястом, одним из самых близких друзей Блока в первой половине 1910-х годов [161]. Приятель и пламенный почитатель Блока эпохи «Факелов» и «Вольных мыслей», Г. Чулков громит Блока в статье «Красный призрак» [162]; близкий в 1900-х годах к символизму М. Пришвин, с которым у Блока 1907—1908 гг. связывались мысли о поездке в глубину России (ср. ЗК, 131), в статье «Большевик из Балаганчика» утверждает, что «скучающий» индивидуализм, отсутствие идеалов и ирония — основные качества личности и творчества Блока [163]. Ф. Сологуб в публичной речи «упоминал <. . .> что А. А. Блок, которого „мы любили“, печатает свой фельетон против попов в тот день, когда громят Александро-Невскую лавру» (VII, 321; запись от 26 января 1918 г.), а в мае вместе с Вл. Пястом и А. Ахматовой Сологуб отказывается участвовать в вечере, где должна была исполняться поэма «Двенадцать». Отношения с Ф. Сологубом, всегда высоко ценимым Блоком и ценившим его, по сути дела, после 1918 г. не возобновлялись, хотя некоторые формальные контакты не были прерваны.

Разумеется, и в 1918—1921 гг. Блок встречается в Петрограде с рядом писателей-символистов (В. А. Зоргенфреем, Сюннербергом <К. Эрбергом>, реже — с Ал. Ремизовым) или с людьми, в той или иной степени к символизму когда-то близкими (это — переводчица и критик, пропагандист западного «нового искусства» в конце XIX—начале XX в. З. А. Венгерова, бывший редактор «Северного вестника» А. Л. Волынский, К. И. Чуковский и др.). Все это интеллигенты, принимавшие активное участие в культурной жизни послеоктябрьского Петрограда. Связи с ними у Блока довольно интенсивные и не всегда, даже при внешней официальности, чисто «служебные». Они пронизаны для Блока пафосом революции, стремлением привлечь интеллигенцию к строительству новой жизни. Даже такое будничное занятие, как поиски квалифицированных переводчиков для издательства «Всемирная литература», для Блока 1918 г. окрашивается «музыкальным духом» борьбы за новую культуру.

В этом смысле показательна динамика отношений с приятелем Блока 1910-х годов поэтом-символистом В. Зоргенфреем, которому Блок в 1912 г. посвятил «Шаги командора» [164]. 22 февраля 1918 г. Зоргенфрей в телефонном разговоре с Блоком, «конечно, отказался» от какого-то блоковского предложения (вероятно, о вхождении в Комиссию по изданию классиков) и завершил разговор многозначительными «последними словами»: «Будьте здоровы, теперь, вероятно, долго не увидимся» (ЗК, 389), т. е., хотя и мягче, чем «пламенный» Пяст, присоединился к бойкоту Блока символистами. В дальнейшем они, однако, изредка и случайно, но не враждебно встречаются (21 апреля 1918 — см. ЗК, 401; 24 августа — ЗК, 422). 7 декабря 1918 г. Блок обращается к В. А. Зоргенфрею с полуофициальным (знак возобновляющихся отношений!) письмом, в котором просит его принять постоянное участие в переводах Гейне для горьковского издательства «Всемирная литература», поясняя общественные перспективы замысла: «Предстоит дать Гейне *нашей* эпохи — труд большой и ответственный», т. к. «русского Гейне <. . .> не существует, есть только либеральный суррогат» (VIII, 517). Встречи и беседы Блока и Зоргенфрея становятся значительно более частыми, хотя в основном связаны с переводческой деятельностью Зоргенфрея, ее мягким руководством со стороны Блока и с высокой оценкой переводов (ср. ЗК, 433, 434, 439, 442, 470, 471, 472, 509). Записи Блока о Зоргенфрее исполнены забот о защите его материальных интересов (гонорарных — ЗК, 439; о пайке — ЗК, 484; ср. — 506); писатели довольно часто встречаются (ср. о визитах к Зоргенфрею — ЗК, 477, 509) и т. д. В 1920—1921 гг. интенсивность и этих связей ослабевает (зимой — весной 1921 г. В. Зоргенфрей был у Блока всего один раз). . .

Примерно таков же «рисунок» отношений Блока с Р. В. Ивановым-Разумником и Сюннербергом [165], с тем отличием, что Блок особенно часто встречается с ними в конце 1917 — первой половине 1918 г. в редакции «Знамени труда» и у Иванова-Разумника, что объясняется «скифскими» притяжениями писателей (ср. ЗК, 389, 404, 416, 419, 434 и др.). Быстро спавший, но яркий интерес Блока к группе «Скифы» был связан с его несбывшимися надеждами объединить символизм и революцию. С этими настроениями связаны и приглашение Сюннербергом Блока в «Наш путь» (ЗК, 424) и на «заседание об образовании Скифской Академии» (ЗК, 429 — речь идет о будущей Вольфиле), встречи в Вольфиле (ЗК, 445—446, 447, 479), в связи с организацией «Алконоста» (ЗК, 451, 478, 485) и т. п. Интерес к Иванову-Разумнику и Сюннербергу у Блока спадает, когда надежды на «скифство» обнаруживают иллюзорность.

Что касается одного из некогда самых близких Блоку людей — Евг. Иванова [166], то связи их окончательно переходят из «сфер» духовных в бытовые и сводятся к разнообразным попыткам Блока помочь предельно неприспособленному к жизни «Жене». Так, 7 марта 1919 г. «Женя Иванов звонил: погибают, просит спасти» (ЗК, 451); 10 марта Блок заезжает к нему («опухший, ноги в ранах» — ЗК, 452) и тут же придумывает планы спасения: «Пристроить к отделу (Театральному отделу НКП. — *З. М.*), вроде синекуры — 930 руб. (пьесы на дому из Публичной библиотеки)» (ЗК, 452); 22 марта он получает «письмо от Жени, с грехом пополам поправившегося» (ЗК, 453). 23 мая — новая беда: «Телефон от Жени (его забрили!!!)» (ЗК, 461). Несмотря на собственную болезнь (в тот же день Блок записывает: «Очень дурно чувствую себя, и глаза плохи» — там же), Блок сразу же начинает хлопоты (27 мая: «Утром — *Женя*. Зайти к М. Ф. Андреевой по поводу его воинской повинности» — ЗК, 461) — и, по-видимому, успешно. Хотя «Женя» сравнительно часто заходит к Блокам (ср. ЗК, 496, 499, 501, 508), тепло встречаемый и поэтом,и его матерью [167], ничего глубинно важного для себя Блок в этих встречах не находит. Зачастую он не в силах беседовать с не изменившимся духовно с 1903—1905 гг. и абсолютно «внежизненным» Ивановым, раздражается на него и просит его «не принимать» (см. ЗК, 423)

или «почти не говорит» с ним (VIII, 538). Так уходит и эта когда-то очень важная связь. . .

Правда, порой люди, когда-то не очень близкие Блоку, в послеоктябрьские годы, напротив, вызывают у него интерес (А. Волынский) и даже чувства дружбы, искренней приязни (К. Чуковский). Но в этих случаях бросается в глаза, что новые интересы Блока, по существу, никак не связаны с символистским прошлым его и его знакомых, не определены им. Все связи целиком вытекают из послеоктябрьских ситуаций и интересов, даже если эти новые интересы вызывают обращение к каким-то этапам прошлого «пути», воспоминания о нем (сближение с Чуковским во время создания им книги о Блоке [168] — см. VII, 421) или же круг новых вопросов только генетически связан с символизмом (споры с А. Волынским о Гейне, об исторических корнях «гуманизма»).

В ряде случаев ослабление интереса Блока к современникам-символистам ничем внешним не «спровоцировано». Здесь особенно явно выступает на первый план общая полная отчужденность поэта от символизма как безнадежно далекого и мало интересного прошлого. Таково, например, отношение Блока к К. Д. Бальмонту, уже в середине 1900-х годов глубоко его разочаровавшему эпигонским графоманством [169]. Блок принимает предложение Горького составить и редактировать сборник стихотворений Бальмонта (для издательства Гржебина) с большой неохотой (4 мая 1920 г. он записывает: «Горький всучил мне Бальмонта» — ЗК, 492); работа над этим невышедшим сборником не вызывает у Блока никакого интереса [170].

Ценимый Блоком как художник, но всегда далекий ему своим эстетством и тонкими «ядами» декадентской извращенности, М. Кузмин дважды упомянут Блоком [171]. В речи по поводу 45-летнего юбилея Кузмина Блок говорит о нем тепло как о большом поэте, чье творчество не умрет: «Как это чудесно, что, когда все мы уйдем, родятся новые люди, и для них опять зазвучат ваши «Александрийские песни» и ваши «Куранты любви» (VI, 439—440), ибо «многое пройдет, что нам кажется незыблемым, а ритмы не пройдут» (VI, 440). Отсюда следуют важные для Блока 1920—1921 гг. мысли о значении поэта и поэзии и о долге общества — «уберечь» поэта: «Потерять поэта очень легко, но приобрести поэта очень трудно» (VI, 439). Все эти размышления — органично блоковские, в них легко угадать первый абрис концепций «О назначении поэта» (февраль 1921 г.). Однако, несмотря на чрезвычайно высокую оценку Кузмина-поэта («поэтов, как Вы, на свете сейчас очень немного»— VI, 439), бросается в глаза, что Блок его ценит именно как «поэта вообще»; ничего специфически символистского в его творчестве и позиции Блок не выделяет: упоминание «башни Вячеслава Иванова» (VI, 440) носит не концепционный, а биографически интимный характер и вполне в жанре «юбилейного» приветствия. Когда же Блок говорит о символизме Кузмина, в голосе его звучат иные ноты. Характеризуя в рецензии на «китайскую драму» М. Кузмина «Два брата, или Счастливый день» (1918) содержание его произведений как выраженное через адекватную ему «форму», Блок пишет: «Форма эта — обычная для автора: легкий яд, пленительное лукавство, дыхание артистичности, веселость под едва приметной дымкой грусти, но и . . . невыносимая грубость и тривиальность <. . .> *все это было и во многих прежних произведениях Кузмина*» (VI, 314. Курсив мой. — *З. М.*). И здесь причастность к символизму, к его «ядам», скорее отводит Блока от Кузмина, чем сближает с ним.

Более сложны, противоречивы и не совсем относятся только к памяти о прошлом чувства Блока к Андрею Белому и Вяч. Иванову. Белый 1918 г., близкий к «стихийнической» стороне блоковского принятия Октября, явно ищет новых связей с Блоком. Его письмо от 17 марта полно прежнего «трепета» в отношении к блоковскому творчеству. «Скифы», по его мнению, «огромны и эпохальны» [172]. Вместе с тем Белый не скрывает и своей растерянности перед революционным максимализмом блоковского творчества и за-

частую ему «не сочувствует», хотя и поражается «отвагой и мужеством» [173] Блока. В ответном письме от 5 апреля [174] Блок пишет: «Твое письмо очень поддержало меня» (VIII, 512) — и заранее просит Белого «не пугаться» «Двенадцати», «как одиннадцать лет назад — «Снежной маски» (тоже — январь и снег)» (VIII, 512). Указывая на свою новую апологию «стихий», Блок, конечно, имеет в виду выяснить отношение Белого к революции. На этот раз оно было у обоих художников более близким.

И в советском, и в зарубежном литературоведении не раз проводились параллели между «Двенадцатью» Блока и «Христос воскресе!» Андрея Белого (прославление революции; «космические» аспекты революции в сочетании с ироническими бытовыми зарисовками людей старого мира, и т. д.) [175]. Не менее интересно было бы сопоставить и другие произведения Блока и Белого 1918—1921 гг.: автобиографические поэмы «Возмездие» и «Первая любовь» с их стремлением понять единство личного и мирового, а также найти в прошлом истоки настоящего; автобиографическую прозу («Исповедь язычника» Блока, «Я» и другие произведения Белого), а также их публицистику. Роднит художников и святость памяти о «первой любви» — мыслях и чувствах начала XX в. (ср. блоковскую попытку автокомментария к «Стихам о Прекрасной Даме» в дневнике 1918 г. и поэму Белого «Первое свидание»).

Близость позиции художников определит и их многочисленные организационные «встречи»: участие в сборниках «Скифы», в работе Вольфилы, сотрудничество в изд. «Алконост» [176] и в «Записках мечтателей». Это привело к оживлению переписки, к ряду свиданий в Петрограде и Москве (см. ЗК, 446 и 447 — приезд Блока 26 января 1919 г. в Царское село на заседание Вольфилы и свидание с «Борей (больным)»; 448 — проводы Белого; 488 — посещение 1 марта 1920 г. лекции А. Белого о современной поэзии: «Он такой же, как всегда: гениальный, странный»; 491—встреча с Белым и Алянским 1 мая 1920 г.; 492 — посещение лекции Белого о Кампанелле 2 мая и вечерняя встреча с ним и членами Вольфилы; 6 мая — Белый в гостях у Блока; 496 — посещение 7 июля вместе с матерью вечера, устроенного Белому «Алконостом» в Вольфиле). В отличие от других символистских связей Блока отношения с Белым не идут на убыль (сравнительно с 1918—1919 гг.) в последние два года жизни Блока.

И все же пропасть между Блоком и Белым, которую вырыли их личные конфликты и особенно полемика 1917—1908 гг., а также прохладноватые отношения второго десятилетия, оказалась непреодолимой. Пути художников разошлись слишком далеко. Начиная с периода антропософских увлечений Белого, Блок без большого интереса следит за бурной сменой его философских и эстетических поисков, хотя по-прежнему считает Белого художником сумбурным, но порой гениальным. Творческие пути поэтов по существу тоже далеки: нарастанию «конструктивных» и формальных черт поэтики Белого в 1910-х—начале 1920-х годов у зрелого Блока соответствуют поиски искусства «жизненного», органического. Да и их отношение к символизму почти противоположно. Блок, верный многим исходным представлениям о мире, символизм как литературное течение считает *прошлым*, безвозвратно ушедшим, хотя во многом и священным (ср. воспоминания о периоде «Стихов о Прекрасной Даме»). Белый эпохи антропософских увлечений (и последовавшего за ними идейного краха) от «соловьевства» объективно весьма далек (элементы «магизма» и волюнтаризма в его творчестве 1910-х—начала 1920-х годов зачастую побеждают мистику в традиции Вл. Соловьева), но по-прежнему расценивает символизм начала века как высшую сегодняшнюю (и вечную) ценность.

В итоге Блок и Белый оказываются слишком далекими друг от друга, чтобы воскресла хоть тень прежних отношений. Так, во время одного из приездов Белого в Петроград (начало 1921 г.) Блок заходил к нему в отель «по делу»: «Дела и ничего не вышло» (VII, 421), — констатирует Блок.

В каком-то смысле это можно сказать и о попытках возродить «символистские» отношения Блока и Белого в годы революции. Лишь воспоминания об утре русского «младшего символизма» и о «мистических восторгах» начала века для Блока по-прежнему неотделимы от Белого (ср. VII, 346).

С Вяч. Ивановым духовные пути Блока в эти годы тоже перекрещиваются [177]. В начале 1918 г. Иванов порвал отношения с Блоком. Но постепенный отход его от антибольшевистских позиций «Народоправства» к культурническому пафосу «Переписки из двух углов», осмысленному как «созвучный» современности («То, что именуется сознательным пролетариатом, стоит всецело на почве культурной преемственности») [178], сблизил позиции художников. Не случайно С. М. Алянский говорит о взаимной заинтересованности поэтов в восстановлении отношений, об их высокой оценке друг друга [179]. Блок чувствует близость своих настроений и мыслей к Вяч. Иванову. Ср. запись от 1 апреля 1919 г.: «Я получил корректуру статьи Вяч. Иванова о «кризисе гуманизма» («Кручи». — *З. М.*) [180] и боюсь читать ее» (VII, 363). Причина «боязни» в том, что накануне, 31 марта, Блок занес в дневник один из важных вариантов своего «Крушения гуманизма» (9 апреля 1919 г. статья будет прочтена во «Всемирной литературе»). «Боязнь» читать чужую статью на тему, сходную с собственной, — свидетельство, что Блок считает возможным увидеть в ней дорогие ему, «свои» мысли. Напомним, что и название статьи Блока — перефразировка, безусловно, не забытого им доклада Вяч. Иванова «Кризис индивидуализма» [181].

Блоку безусловно были близки некоторые идеи Вяч. Иванова: пафос истории, культуры, памяти. Поэма Вяч. Иванова «Младенчество» (1918) типологически (хотя, конечно, не по художественным масштабам) в каком-то смысле ближе к «Возмездию», чем «Первое свидание» Белого: оба поэта обращаются к духовному миру «отцов», к «кризису позитивизма», из борьбы с которым вырастало «новое искусство».

И все же сильно преувеличивает биограф Вяч. Иванова О. Дешарт, говоря о «новой дружбе» художников [182]. Блок, еще в 1910-х годах резко отошедший от мира Вяч. Иванова, остается и теперь далеким от Иванова-человека и почти не стремится к личным контактам, хотя 23 апреля 1919 г. слушает во «Всемирной литературе» «доклад В. И. Иванова о гибели гуманизма» (ЗК, 457), а во время предпоследней поездки в Москву, 13 мая 1920 г., встречается с Ивановым у Коганов (ЗК, 492). Очевидно, что даже сходные настроения у Блока и Иванова выражались совершенно по-разному. Блоку чужда в Иванове и отстраненность от живой повседневности, культуртрегерство, и возрождающаяся тяга к академической науке, и путь от символистского мистицизма к религии. Никаких впечатлений от этих встреч Блок не фиксирует и никаких шагов к дальнейшим встречам не предпринимает.

Итак, послеоктябрьские годы — это время с каждым днем углублявшегося разрыва всех личных духовных связей Блока с символистами — от окончательных разрывов (З. Гиппиус, «Мережковские») или постепенного охлаждения (Р. В. Иванов-Разумник, Сюннерберг) до превращения контактов в чисто бытовые (Евг. Иванов), деловые (В. Зоргенфрей) или ничего «специфически символистского» в себе не заключающие (К. Чуковский, А. Волынский и др.). Даже в случае сохранения известной объективной общности позиции (Андрей Белый, Вяч. Иванов), она уже не может стать основой для сколько-нибудь серьезных и важных контактов. Символизм и символисты для Блока революционных лет — только прошлое. Это видим и в эволюции блоковского мировоззрения и творчества.

Бурное принятие Октября и последующая напряженная духовная жизнь Блока лишь резче выявили ранее отмеченные черты его эволюции: верность глубинным основам сформировавшегося в 1910-х годах миропонимания при резких сдвигах в понимании действительности и социально определенных задач искусства. Сформировавшиеся в конце 1900-х годов идеи «духа музыки» как мировой субстанции, ее диалектически текучей, внеличностной и эсте-

тической природы, остаются неизменными, хотя выполняют новую функцию — оправдания революции, ее неизбежности. Мир гераклитовски текуч (мысли о мире как «потоке» Блок выделяет в дни наибольшего подъема революционных настроений — в январе 1918 г.; см. VII, 313). Развитие «духа музыки» протекает «в упругих ритмах» — катастрофическими взрывами («Интеллигенция и революция», 1918; «Катилина», 1919; «Крушение гуманизма», 1919), и революции — неизбежное следствие «музыкальности» вселенной. «Мировой оркестр» формирует облик всех явлений природной, исторической и личной жизни; отсюда — особая роль художника, лучше других воспринимающего и воссоздающего его ритмы («Искусство и революция», 1918; «О назначении поэта», 1921).

Для взглядов Блока 1918—1921 гг. существен рост их диалектичности. С одной стороны, Блок начала 1918 г. исполнен яркого ощущения небудничности, необыкновенности происходящего, максималистского характера событий («Что же задумано? *Переделать все.* Устроить так, чтобы все стало новым» — VI, 12). Мир он воспринимает предельно напряженно, героически, в полной готовности к élan и гибели во имя революции, в полной вырванности из «будней», из «обычного» пространства и времени. Отсюда — рост героико-романтических черт мировосприятия. Если для Блока 1907—1908 гг. рост радикальных настроений шел параллельно с нарастанием интереса к русской демократической и *реалистической* культуре и ее «позитивистским» истокам, то для Блока 1918—1921 гг. не менее показательно преимущественное обращение к национально романтическим, славянофильским и «почвенническим» традициям, увлеченность романтической героикой Карлейля. Это способствует активизации символистски «мифологических» пластов сознания, поисков «всемирного», универсально «надысторического» смысла событий.

Отсюда, например, развиваемые в «Катилине» и других статьях этих лет мысли о двух типах пространства и времени (восходящие к Канту — VI, 101 — к кантианству Белого, но истолкованные не в духе агностицизма и скепсиса, а в плане романтического и «соловьевского» двоемирия). «Есть как бы два времени, два пространства; одно — историческое, календарное, другое — нечислимое, музыкальное. Только первое время и первое пространство неизменно присутствуют в цивилизованном сознании; во втором мы живем лишь тогда, когда чувствуем свою близость к природе, когда отдаемся музыкальной волне, исходящей из мирового оркестра» (VI, 101). Отсюда — основная романтическая антитеза «земного» и универсального вселенского (времени и пространства). Выпад «из дней» в «нечислимое» время революции привлекает внимание Блока к космически универсальным законам бытия, к мифологическому, циклическому движению. Эпохи «спящей» природы и народов ритмически сменяются природными и социальными катаклизмами (ср. VI, 103 и др.). Эта мысль, живо напоминающая когда-то важные для Блока идеи Ницше о «вечном возвращении», лишена, однако, пессимизма, который окрашивал «циклическое» переживание жизни в «Страшном мире», «Возмездии» и др. По-видимому, теперь речь идет о неполной повторяемости исторических событий, о том, что повторы подразумевают непрерывное творение новых, невиданных прежде и исторически конкретных форм жизни. Но все же перефразированная пушкинская формула: «Узоры человеческой жизни расшиваются по вечной канве» (VI, 76) — активизирует у Блока романтический (история — аллюзия на современность) и символистский (различные события истории тайно «соответственны» друг другу) взгляд на мир. Его Катилина — «римский большевик» (VI, 86), который «отрекся от старого мира» и «отряс прах» Рима от своих ног» (VI, 84), Цицерон — «интеллигент», «либерал», Катулл — «латинский Пушкин» (VI, 80), Рим эпохи упадка — «громадное, расплывшееся отечество» (VI, 73), погрязшее в войнах и обреченное на гибель, — символ предреволюционной России, и т. д.

С другой стороны, однако, в послереволюционном творчестве Блока, по словам Д. Е. Максимова, видно «сближение с мышлением революционной эпохи» [183] — рост историзма. Оба эти утверждения о мировоззрении Блока 1918—1921 гг. справедливы, как и вывод о том, что сам рост внутренней антиномичности взглядов не случаен. Блок не раз повторял, что «яд» «творческих противоречий» спасителен: только он помогает постичь дух революции.

Если в молодости Блок испытал влияние идей «синтеза», высшего духовного единства как снимающего, претворяющего противоречия, то теперь мировой универсум ему скорее представляется в виде космической «полифонии», где противоположные друг другу «голоса» не заглушаются «мировым оркестром», а мощно звучат в его гармонически-дисгармоничном целом. Так сочетаются в мировоззрении Блока этих лет романтическое «карлейлианство» и апология народной «стихии» как главной действующей силы истории, мессианские надежды на грядущую роль России и пафос «Интернационала» и т. д., и т. п.

Такие же противоречия свойственны и блоковской эстетике. Отмеченный выше героико-романтический пафос соединяется с ростом своеобразной тяги к «реализму». Так, Блок весной 1918 г. заканчивает работу над документальной книгой «Последние дни императорской власти»; тогда же он завершает начатую в 1912 г. статью «Дневник женщины, которую никто не любил» — прославление «ценности всякого искреннего «человеческого документа» (VI, 37), документальной литературы, ее места «в венце новой культуры» (VI, 37). В это же время (апрель 1918 г.) создается «Исповедь язычника» — автобиографическое произведение, содержащее одну из главных для Блока «правд» — правду о себе. Документальность в той или иной форме присуща почти всей его прозе 1918—1921 гг. В поэзии («Двенадцать») ей соответствует плотное насыщение текста реалиями и намеками на жизнь Петрограда конца 1917—начала 1918 г., на которые обратил внимание В. Н. Орлов [184].

«Двенадцать» — яркое свидетельство того, что в послеоктябрьском творчестве Блока усиливается и приобретает новое качество стремление, сформулированное еще в 1910-х годах, — стремление проникать во «что-то большее, чем человеческое», *только через человеческое*: историческое, сегодняшнее, психологическое. Действительно, и известная «Записка о «Двенадцати», и блоковская проза эпохи создания поэмы («Интеллигенция и революция»), как и позднейшие статьи «Катилина», «Крушение гуманизма» и др.), определенно свидетельствуют, что для Блока Октябрь был отражением той универсально космической ситуации, когда «проносящийся революционный циклон производит бурю *во всех* морях — природы, жизни и искусства» (III, 474. Курсив мой. — *З. М.*). В самом тексте поэмы этот космически универсальный аспект отображен, кроме эпилога, в символических образах «ветра // На всем божьем свете» (III, 347) и т. п., имеющих не только «бытовой» смысл, но и оказывающихся, как уже говорилось, символами-*реалиями*. К своим общим осмыслениям жизни Блок идет через всматривание и вслушивание в дух событий эпохи — и иных путей не признает.

Блок по-прежнему считает, что основной смысл изображаемых в поэме событий — «музыкальный». Понятия «стихия» и «музыка» теперь отождествлены: носители «музыкального» начала бытия, глубинно друг другу «соответственные», — «ветер», природные катаклизмы и революционный народ, свершитель исторического возмездия. Пронизывающие поэму разнообразные *ритмы* (от ритмов «ветра» до стройности «державного шага» «Двенадцати» в конце поэмы и до ритмической организации стиха) составляют сложнейшую полифонию, которая, в свою очередь, отображает космическую полифонию «мирового вихря». *В этом* (*и только в этом*) смысле глубинное значение происходящего — эстетическое. Но все «человеческие» планы поэмы еще дальше от «эстетики», чем в произведениях 1910-х годов. В человеческой исто-

рии «музыка» связана *не с Красотой* (ср. пассивную, «медиумическую» роль Катьки; Блок подчеркивал, говоря о рисунках к «Двенадцати», что Катька, молодая, «свежая, простая, добрая», должна вызывать симпатию читателя (VIII, 514); но «мировой вихрь» несет не она; она даже не колеблется, как Изора, между путями высокими и низменными; она — объект, а не субъект творящейся Истории). *«Музыка» звучит в героике* «державного шага», в той «демократии, которая приходит, опоясанная бурей», по любимому Блоком выражению Карлейля, *«музыка» пронизывает новую этику* (этику «человека-артиста», *прекрасного человека* будущего), — этику массовую, муки рождения которой так ярко описаны в «Двенадцати» (особенно в истории Петрухи, трагического убийства Катьки и последующего приобщения героя «коллективной морали» борьбы за новый мир). Наконец, — этого не знало дореволюционное творчество Блока, — музыка связывается с политикой и звучит в разухабистых мотивах частушки («Пальнем-ка пулей в Святую Русь!» — III, 350) и лозунга («Революцьонный держите шаг!» — там же).

Отсюда — новое понимание задач искусства, которое свидетельствует о дальнейшем росте, условно говоря, диалектических тенденций Блока и — через них — о сближении с реалистической эстетикой и полном разрыве с рядом основополагающих тезисов символизма.

Исходя из символистских представлений о художнике как наиболее совершенном улавливателе объективных «музыкальных волн» (отсюда — старая мысль о преимуществах художника перед ученым — «Искусство и революция»), Блок приходит к выводам, во многом антисимволистским. Таково прежде всего утверждение, что стихийно сложившаяся у художника картина мира значительно важнее любых попыток оценить изображаемое. «Увиденное», «услышанное» — объективная и наиболее ценная сторона произведения; оценки, отношение — субъективная и малозначимая его сторона. Ср.: «Гейне и народолюбец. Несмотря на физическое отвращение, Гейне чувствует, в чем дело («Силезские ткачи»). Он артист. Народолюбец — при любви — не чувствует» (VII, 365). Существенным для искусства оказывается не эмоциональное *отношение* к объекту («отвращение» — «любовь»), а его понимание («чувствует, в чем дело» — «не чувствует»). Это делает понятной и художественно осознанной такую не раз отмечавшуюся, но неожиданную для Блока черту поэтики «Двенадцати», как полное исключение «лирики» — «голоса» автора (в «Скифах» этому соответствует появление «голоса» коллективного героя — «мы»). Хотя в истоках этого представления можно разглядеть символистское предпочтение «стихийного» «сознательному», но, по сути, речь идет совсем об ином. Символистской апологии личного, индивидуального (как наиболее прямо отражающего «мировое») Блок противопоставляет *отказ от личного*.

В связи с этим резко меняется концепция личности художника (продолжая линию 1910-х годов). Художник прежде всего свидетель происходящего. Величие художника в том, что он — лучший свидетель, но перед «событиями» и перед «стихиями» (т. е. перед объективным миром) художник должен «умалиться»: «Художнику надлежит готовиться встретить еще более великие события, имеющие наступить, и, встретив, суметь склониться перед ними» (VI, 59). Такое понимание полностью отрицает символистское жизнестроение; в жизни художник только «свидетель». Даже создавая портрет гения — Пушкина, Блок подчеркивает, что самые важные черты его личности «бледнеют перед одним: Пушкин — поэт» (VI, 160).

Полностью отрицая «жизнестроение» в символистском понимании, Блок, конечно, очень далек от того, чтобы свести задачи искусства к простому отображению реальных событий. Он по-прежнему признает «пророческое» в искусстве и высоко его ценит: «Великие художники русские — Пушкин, Гоголь, Достоевский, Толстой — погружались во мрак, но ‹. . .› они верили в свет ‹. . .› Они знали, что рано или поздно *все будет по-новому*, потому что *жизнь прекрасна*» (VI, 13). Однако «пророческое» теперь понимается не как

«магизм», силой слова изменяющий реальность, а как постижение ее глубинной объективной сущности.

Блок значительно яснее, чем прежде, видит и преображающую силу искусства, но опять-таки понимает ее не так, как символисты. Правда, поэт пронес сквозь всю жизнь воспринятую в молодости через символизм ненависть к мещанской морали (ср. о Цицероне, который руководствовался «старой, провинциальной, мещанской, позитивной моралью ‹. . .› накануне того времени, когда в мир пришла новая мораль — мораль как «огонь поедающий» — VI, 78). Он равно резко отрицает и откровенно старую мораль (ср. VI, 309), и старую мораль, притворяющуюся новой, скрытую за «культурно-просветительными» задачами (VI, 278), за примитивной агитационностью и ненавистными Блоку «популяризациями» великих идей и образов. Однако Блок 1918—1921 гг. далек и от декадентского этического релятивизма. В упоминавшейся рецензии на пьесу М. Кузмина «Два брата, или Счастливый день» Блок хотя и подчеркивает, что он «не педагог» и видит в «Двух братьях» прежде всего произведение искусства, однако приходит к самым энергичным и именно «педагогическим» выводам. К пьесе, пишет он, «я бы детей и близко не подпустил», ибо в ней «все пропитано пряностью», ее истинный зритель — это не ребенок, а «умудренный художественными и другими опытами эстет, впадающий в рамолиссмент» (VI, 315). Как глубоко трагические явления современной культуры воспринимает Блок и «не нужные никому» (VI, 55) произведения современных «дэнди» («Русские дэнди», 1918), и тяготение к традициям «искусства для искусства» и «всяческому формализму» у акмеистов (VI, 176 и 183; «Без божества, без вдохновенья», 1921).

Как же должна вне «морализаторства» и в противодействии «старой морали» реализовываться активно-преобразующая сила искусства? По Блоку, великие возможности искусства определены тем, что сами цели истории *глубинно эстетичны*. На развалинах «гуманистической» цивилизации возникает «новая человеческая порода ‹. . .› *человек — артист*» (VI, 115). Поэтому искусство *самой своей природой* гармонизирует мир. В речи «О назначении поэта» (10 февраля 1921 г.) говорится: «Похищенные у стихии и приведенные в гармонию звуки, внесенные в мир, сами начинают творить свое дело» — создание «новых людей»: звуки «испытывают человеческие сердца и производят какой-то отбор в грудах человеческого шлака; может быть, они собирают какие-то части старой породы ‹. . .›, годные для создания новых пород» (VI, 162).

И в этой — последней для Блока — мифопоэтической концепции искусства легко выделяется символистская основа (понимание природы мира и человека), как и мощный пласт ницшеанско-вагнеровских представлений («новый человек», «человек-артист»). Но теперь еще яснее, чем в 1910-х годах, отличие блоковского понимания преображающей силы искусства: «гармония, внесенная в мир поэтом» (VI, 162), *не создана* им, а «улавливает», *отображает* изначальный «порядок мира» (VI, 161). Элемент субъективизма из эстетических представлений Блока 1918—1921 гг. исчез полностью.

Сложное соотношение взглядов Блока 1918—1921 гг. на искусство и «заветов символизма» отразилось и в его итоговой оценке направления. О символизме он пишет теперь довольно мало. Но за разрозненными и порой противоречивыми (в блоковском смысле слова) высказываниями встает то, чем представлялся Блоку символизм в «дыму пожара» революции, когда «все наше прошлое представляется на суд поколениям, следующим за нами людям, очень отличающимся от нас» (VI, 136).

В дни Октября Блок, как известно, сблизившийся с группой «Скифы», ощущал свое «музыкальное» отношение к революции как *символистское по существу*. Повторилась, но в гораздо более динамичном темпе, ситуация 1907—1908 гг. Первоначально (в ответе на анкету «Может ли интеллигенция работать с большевиками?», 14 января 1918 г.; в статьях «Интеллигенция и революция», 9 января; «Исскуство и революция», 12 марта; и др.) Блок внут-

рение отождествляет понятия «интеллигент» и «художник» со своим ближайшим окружением, с интеллигенцией, так или иначе с символизмом связанной. Он рисует портрет интеллигентов, которые «переоценили» все ‹. . .› ценности», которые «пили ‹. . .› из источников прозрачных и головокружительно бездонных ‹. . .›, где вода поет неслыханные для непосвященных песни» (VI, 16), и всегда были «бездомны, бессемейны, бесчинны, нищи» (VI, 18). Эти и подобные определения пестрят перефразировками и «осколками» из языка символистской публицистики («переоценка ценностей», искусство «для посвященных»), из блоковских поэтических портретов современных художников (ср.: «. . .смотрим, // Как рушатся наши дома!» — III, 125) и автохарактеристик («А я печальный, нищий, жесткий» — III, 142). И он уверен, что именно эта художественная интеллигенция должна «пылать гневом против всего, что пытается гальванизировать труп», и жить только будущим (см. VI, 59). Сознание *именно этой* интеллигенции для Блока противостоит ненавистному ему «либерализму» (см. VI, 58 и др.) и обреченному старому «гуманизму»: ведь именно символизм подхватил «антигуманистические» призывы к созданию «нового человека», «человека-артиста», был первым распространителем «музыкального» мироотношения. Не случайно первый художник, о котором Блок пишет после Октября, — Рихард Вагнер, а первый далекий друг, о котором он в эти дни вспоминает, — Андрей Белый, поразивший юного Блока в начале века статьей о музыке.

«Бойкот», объявленный интеллигенцией Октябрю, потряс Блока. Однако он все же полагал, что хоть часть символистов (Андрей Белый, «Скифы») останется верной «заветам символизма». Именно так понимал он символизм, создавая при помощи С. М. Алянского издательство «Алконост» и журнал «Записки мечтателей». Символизм, который Блок вслед за символистской и околосимволистской критикой еще в 1910-х годах сопоставил с Ренессансом — расцветом искусства и «художнического» взгляда на мир, — символизм с его апофеозом музыки должен был бы стать искусством революции. Должен был — но не стал.

Отсюда — новый взгляд Блока на символизм (середина 1918—1921 г.). Это было направление, действительно «музыкальное» и потому рано уловившее природные и иные «знаки» приближающихся великих катаклизмов. В статье «Владимир Соловьев и наши дни» (13 августа 1920 г.) Блок называет идейного учителя символистов 1900-х годов «духовным носителем и провозвестником тех событий, которым надлежало развернуться в мире» (VI, 155), пророком революции. Ученики Соловьева унаследовали от него это чувство будущего, и Блок считает себя обязанным от лица «соловьевцев» 1900-х годов «указать на то ‹. . .› что самое начало столетия было исполнено существенно новых знамений и предчувствий» (VI, 155). Поэтому главное, что подчеркивает Блок в Вл. Соловьеве и его учениках, — это «страшная тревога, беспокойство, способное довести до безумия» (VI, 155). Впрочем, безумная «порубежная тревога» была не только предчувствием будущего. И Соловьев, и символисты *сами носили в себе* «человека — артиста» будущего.

Однако Блок горько и решительно сознается, что русский символизм не исполнил задуманного. В своей последней статье «Без божества, без вдохновенья», выдвигая идеи органичности русской культуры, Блок решительно восстает против убеждения Н. Гумилева, «что русский и французский символизм имеют между собой что-то общее» (VI, 177). Как и в юности, отделив символизм от «декадентства» с его ориентацией на европейское искусство «fin de siécle», Блок подчеркивает, что «литературное направление, которое по случайному совпадению носило то же греческое имя «символизм», что и французское ‹. . .› было неразрывно связано с вопросами религии, философии и общественности» (VI, 177). Эта связь с «общественностью», к которой молодой Блок относился (признавая ее!) с некоторой настороженностью, теперь представляется ему сущностью символизма, его единственным «рациональным зерном». Освобожденная от имен и всего личного (Блок не случайно

не вспоминает о том, что формула «религиозная общественность» восходит к Мережковским и «Новому пути»), идея «общественности» вписывает символизм в национально русскую традицию «синтетического искусства». Распад символизма, решительно относимый теперь к сравнительно далекому прошлому (конец 1900-х—начало 1910-х годов), Блок объясняет причинами идейными: «Писатели, соединившиеся под знаком «символизма», в то время разошлись между собою во взглядах и миросозерцаниях» (VI, 178). Это — известная ситуация «кризиса символизма», когда «виднейшие деятели символизма, как В. Брюсов и его соратники, пытались вдвинуть философское и религиозное течение в какие-то школьные рамки» (VI, 178). Таким образом, причина «кризиса» — обострившаяся борьба собственно символистских тенденций и эволюционировавших к формализму «декадентов» (а также — старая блоковская мысль — засилие «эпигонов, пытавшихся спустить на рынке драгоценную утварь и разменять ее на мелкую монету», — VI, 178). В итоге «храм «символизма» опустел, сокровища его (отнюдь не «чисто литературные») бережно унесли с собой немногие: они и разошлись молчаливо и печально по своим одиноким путям» (VI, 178). Это в каком-то смысле объективное объяснение причин «кризиса символизма» дано, конечно, «изнутри», с позиций «соловьевского» идеализма. Блок, очевидно, причисляет себя к тем, кто «бережно унес» и «продолжает хранить» «не чисто литературное» наследие символизма начала XX в. Но крах символизма как целого для него самоочевиден.

Блок не оставил целостных размышлений о причинах гибели направления, но в его статьях и рецензиях разбросаны важные замечания о том, что́ именно в наследии символизма губительно. Это — и «яды» индивидуализма, который, попалив «кое-что на пустошах «филантропии», «прогрессивности», «гуманности» и «полезностей» <. . .> перекинулся за недозволенную черту» (VI, 56—57) и создал «роковую пустоту» (III, 278) в душах людей блоковского поколения, отцов современных «дэнди» — эстетов и эпигонов символизма. Это — и недосказанность, невыраженность многих важнейших сторон символистского ви́дения мира, из-за которой их образы, таившие «возможность вырасти в символы, в ens reale, по выражению Вяч. Иванова, — были превращены стихотворцами <. . .> в расхожую монету» (VI, 334—335). Это и язык символизма. Его Блок считает, с одной стороны, могучим средством познания мира (ср. в рецензии на пьесу Тверского «Город» о способности символизма «показать единую сущность» внешне различных людей и сторон жизни — VI, 330), с другой стороны, однако, он подчеркивает, что язык этот «условен и непитателен, как сахарин»: отвлекаясь от реального, он представляет «не людей, а некие собирательные существа» (VI, 330).

И здесь, вероятно, мы вступаем в область самых глубинных представлений поэта о причинах краха символизма. Блок при всей вере в то, что именно символизм был предвестником «гармонизации» мира, видит его коренной порок в «непитательности» — «внежизненности и отвлеченности». «Современный художник, к какому бы цеху и направлению он ни принадлежал, — неустанно повторяет Блок в 1918—1921 гг., — в работе своей — «натуралист» <. . .> таскает на плечах грузы психологии, истории, быта» (VI, 321). Символизм, предвестник новой «музыки» жизни, сам слушал эту музыку только через культуру, пренебрегая «психологией, историей, бытом». Он келейно, комнатно замкнулся в себе, его художники сделались «филологами», «профессорами». И символизм «оглох к музыке», распался сначала внешне, а затем — в лице Мережковского и других символистов — и глубинно, изменив «духу музыки».

Эта концепция «кризиса символизма» имеет у Блока и еще одну сторону. Известно, что Блок послеоктябрьского периода много думает и пишет о романтизме. Новую, значительно более высокую, чем в 1900-х годах, оценку романтизма Д. Е. Максимов справедливо связывает с настроениями революционной эпохи. Менее известно (хотя и отмечено комментаторами 6-го тома

Собрания сочинений Блока), что Блок во многом пересказывает концепцию книги В. М. Жирмунского «Немецкий романтизм и современная мистика» [185]. И если Жирмунский прямо «опрокидывает» в прошлое, на романтизм, свое понимание русского символизма, то Блок, напротив, осмысляет символизм через характеристику немецких (по преимуществу) романтиков. Впрочем, и В. М. Жирмунский, и Блок понимают романтизм не только исторически, но и типологически. Такой подход давно и органически близок поэту: еще в юности, мы помним, он писал о «новом искусстве» как «видоизменении вечного и живого начала». В романтизме Блок видит то, что так хочет увидеть в символизме: «Подлинный романтизм вовсе не есть только литературное течение. Он стремился стать и стал <. . .> новым способом переживания жизни» (VI, 363). «Новый способ переживания» определяется Блоком в *терминологии* Шеллинга так же, как на мифопоэтическом языке Вл. Соловьева и символистов. Это — близость романтической «души» к «миру», его «неизведанным далям» — и к «Душе мира» (VI, 363). Но значение этих слов у Блока 1918—1920 гг. новое: «Подлинный романтизм не был отрешением от жизни» (VI, 363), а явился «новым способом жить с удесятеренной силой» (VI, 364). Он решал подлинно революционные задачи перестройки человеческой личности, был «способом устроить, организовать человека <. . .> на новую связь со стихией» (VI, 365). Революционность романтизма неотрывна от его художественной природы: он «есть дух, который струится под всякой застывающей формой и в конце концов взрывает ее» (VI, 367). Наконец, романтизм — искусство подлинно «синтетическое»; ему нужна *вся* жизнь, *весь* человек. Поэтому «если у бурных гениев <. . .> мы наблюдаем полное отрицание разума и предпочтение ему чувства, то их преемники — романтики не отвергли и разума» (VI, 364; бросается в глаза параллель между индивидуализмом «бурных гениев» и синтетическими устремлениями иенцев — и соотношением «декаданса» и «младших символистов»).

Романтизм сыграл великую роль в европейской культуре: он «определился как мировое стремление и <. . .> расплеснулся на весь мир» (VI, 364). Однако «убыль стремления <. . .> — наш земной удел <. . .> Убывает и стихийное движение; вырождается революционное движение» (VI, 366), а с ним и романтизм. Только пятилетие (1798—1802) господствовал романтизм как «великое течение» (ср. датировку Блоком зарождения младосимволизма — 1901 год — VI, 155; с 1907 г. он сам уже писал о «кризисе символизма»). Затем, со спадом революционной волны, «разыгралась трагедия; наступил упадок творчества <. . .>; все поставленные задачи были упрощены и облегчены; враги романтизма яростно напали на эпигонов его» (VI, 365; ср. мысли Блока о роли эпигонов в распаде символизма).

Конец этого во многом мифологизированного анализа романтизма символичен. Трагедия спада революции не вечна: «Убыль опять сменится прибылью» (VI, 366), вновь запылает священный огонь героического преображения мира (VI, 367—368). Тогда вновь настанет эпоха героического искусства. Конечно, это не эмпирическая, а обобщенно символизирующая история символизма — история скорее в его «тайных» устремлениях, чем в хорошо известной Блоку реальности. Но это единственное в «новом искусстве», что оказалось живым и нужным для пережившего символизм Блока эпохи «вихрей и бурь», что связывало в его глазах надежды начала века с искусством будущего.

* * *

Идеалом Блока была художественная культура, органическая и синтетическая по существу. По глубокому убеждению Блока следует стремиться не к «закрытости», изоляции от других художественных и общественных веяний, а к культуре, открытой всем ветрам истории и искусства. В отличие от ряда символистов, Блок широко и жадно впитывал впечатления окружаю-

щего мира. Именно поэтому для него формулы «быть верным символизму» и «преодолеть символизм» не исключали друг друга, а самоощущение себя как символиста не мешало чувствовать себя поэтом художественного синтеза. Искусство для Блока определялось не «цеховой» принадлежностью, а способностью «слушать в мире ветер». Глубоко созвучны Блоку слова К. Чапека: «Трагическое ви́дение мира сильнее самой действительности. В этом высочайшая магия истинно великой поэзии: она создает действительность более нетленную, чем то, что называют действительностью материальной» [186].

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] См.: Вл. Орлов. Александр Блок. Очерк творчества. М., ГИХЛ, 1956; Л. И. Тимофеев. Творчество Александра Блока. М., Изд-во АН СССР, 1963; Н. Венгров. Путь Александра Блока. М., Изд-во АН СССР, 1963; Б. Соловьев. Поэт и его подвиг. Творческий путь Александра Блока. М., «Сов. писатель», 1965; А. М. Турков. Александр Блок. М., «Мол. гвардия», 1969; А. Е. Горелов. Гроза над соловьиным садом. Александр Блок. Л., «Сов. писатель», 1970; Л. К. Долгополов. Александр Блок. Личность и творчество. Л., «Наука», 1978; и др. См. также главы о Блоке, написанные Б. В. Михайловским и Е. Б. Тагером в кн.: «Русская литература конца XIX—начала XX в.». М., «Наука», 1971 и 1972.

Как специальный предмет исследования тема «Блок и русский символизм» выделена в монографиях: Л. Я. Гинзбург. О лирике. Л., «Сов. писатель», 1964; П. Громов. А. Блок. Его предшественники и современники. М.—Л., «Сов. писатель», 1965; И. Машбиц-Веров. Русский символизм и путь Александра Блока. Куйбышев, 1969; Д. Е. Максимов. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., «Сов. писатель», 1975 (особенно в главе «Критическая проза Блока»), а также, в связи с проблемой блоковского театра, в кн.: Т. Родина. А. Блок и русский театр начала XX века. М., «Наука», 1972; А. В. Федоров. Театр А. Блока и драматургия его времени. Л., изд-во ЛГУ, 1974, и в связи с изучением его поэм: Л. К. Долгополов. Поэмы Блока и русская поэма конца XIX—начала XX веков. М.—Л., «Наука», 1964.

Ср. также отдельные работы, посвященные связям Блока с современниками (Вл. Орлов. История одной дружбы-вражды. — В кн.: Вл. Орлов. Пути и судьбы. М.—Л., «Сов. писатель», 1963, а также отдельные главы в кн.: Вл. Орлов. Гамаюн. Жизнь Александра Блока. Л., «Сов. писатель», 1978; З. Г. Минц. О «Беседах с поэтом В. И. Ивановым» М. С. Альтмана. — «Уч. зап. ТГУ», вып. 209. Тарту, 1968; Е. Л. Бельскинд. Блок и Вячеслав Иванов. — «Блоковский сб.», 2; Ю. Тынянов. Архаисты и новаторы. Л., «Прибой», 1929; Н. Степанов. Вступит. заметка к публ.: А. Блок. Письма к В. Я. Брюсову. — «Лит. современник», 1936, № 9; В. Пуришева. Библиотека Валерия Брюсова. — ЛН, т. 27—28. М., 1937; Д. Е. Максимов. Брюсов. Поэзия и позиция. Л., «Сов. писатель», 1969; Ю. К. Герасимов. Об окружении Александра Блока во время первой русской революции. — «Блоковский сб.», 1; Г. Г. Шмаков. Блок и Кузмин. — «Блоковский сб.», 2; и др.).

[2] Л. И. Тимофеев. Указ. соч., с. 17.

[3] Вл. Орлов. Сны и явь. — ЛН, т. 89. М., 1978, с. 14.

[4] Ср.: Творчество Блока всегда «оставалось романтическим, но романтичность в ходе творческого развития поэта становилась революционной» (Л. И. Тимофеев. Указ. соч., с. 34). Мысль о «новом искусстве как видоизменении романтизма охотно развивали сами символисты. Наиболее четко раскрыта она в работе: М. Гофман. Романтизм, символизм и декадентство. — В кн.: «Книга о русских поэтах последнего десятилетия». Под ред. Модеста Гофмана. СПб. и М., изд. М. О. Вольф, [1909].

В работе В. М. Жирмунского «Поэзия Блока» (Пг., «Картонный домик», 1921), как и в ряде его других исследований, символизм рассмотрен как исторически конкретный вариант более общего типологического понятия «романтизм». О романтическом характере миропонимания и поэзии Блока, главным образом в связи с влиянием немецкой литературы, см. также: R.-D. Kluge. Westeurope und Rußland im Weltbild Aleksandr Bloks. München, 1967.

[5] Л. К. Долгополов. Поэмы Блока и русская поэма конца XIX—начала XX веков, с. 73.

[6] Как аксиома мысль о Блоке-символисте господствует в западноевропейской «блокистике». Ср.: C. M. Bowra. The heritage of symbolism. London, 1943; Sir Cecil Kisch. Alexander Blok, prophet of revolution. A study of his life and work <. . .> London, 1960; J. Lavrin. Aspects of Modernism, from Wilde to Pirandello. London, 1935; R. Poggioli. The poets of Russia. 1890—1930. Cambridge, Mass., 1960; F. D. Reeve. Aleksandr Blok. Between image and idea. New York and London, 1962; J. Holthusen. Studien zur Ästhetik und Poetik des russischen Symbolismus. Göttingen, 1957; J. von Guenther. Aleksander Block. Der Versuch einer Darstellung. München, 1943; R. Poggioli. Studi su Blok: I versi della bellissima dama. — «Rivista di Litterature Slave», 1930, v. 5, N 1;

S. Laffitte. L'univers poetique d'Alexandre Blok. Paris, 1946; E a d e m. Le symbolisme occidental et Alexandre Blok. — «Revue des Etude Slaves». Paris, 1957; и др.

[7] См. прим. 1.

[8] См.: Д. Е. М а к с и м о в. Идея пути в поэтическом сознании Ал. Блока. — В кн.: Д. Е. М а к с и м о в. Поэзия и проза Ал. Блока.

[9] См. сноску 1, а также ряд работ в настоящем томе ЛН («Ал. Блок и Брюсов», «Ал. Блок и Вяч. Иванов», «Блок и Городецкий», «Ал. Блок и Пяст», «Блок и Ремизов» и др.).

[10] И. В. К о р е ц к а я. О «солнечном» цикле Вячеслава Иванова. — «Изв. АН СССР, отд. литературы и языка», т. 37, № 1, 1978, с. 60.

[11] См.: Д. Е. М а к с и м о в. Поэзия и проза Ал. Блока; Б. В. М и х а й л о в с к и й. Из истории русского символизма (1900-е годы). — В кн.: Б. В. М и х а й л о в с к и й. Избранные статьи о литературе и искусстве. М., Изд-во МГУ, 1969; Л. К. Д о л г о п о л о в. На рубеже веков. Л., «Сов. писатель», 1977; и др.

[12] Л. И. Т и м о ф е е в. Указ. соч., с. 11 и 13.

[13] Н. К. М и х а й л о в с к и й. Указ. соч., с. 389—390.

[14] Эти представления о философских истоках «старшего» и «младшего» символизма достаточно четко декларированы в самом творчестве (Д. Мережковского, З. Гиппиус, Ф. Сологуба, В. Брюсова, с одной стороны; Блока, Андрея Белого и Вяч. Иванова — с другой), а также в полемике представителей «нового религиозного сознания» и символистов-«соловьевцев» против «декадентов».

[15] В литературоведении связи эти рассмотрены в работах В. Асмуса (см.: В. А с м у с. Философия и эстетика русского символизма. — ЛН, т. 27—28, а затем И. Машбиц-Верова (см. прим. 1) и др., а также R.-D. Kluge (см. прим. 4), Armin K n i g g e. Die Lyrik Vl. Solov'evs und ihre Nachwirkung bei A. Belyi und A. Blok. Amsterdam, 1973; См. также: «Scandoslavica», t. XIII, Copenhagen, 1967.

[16] См.: С. С. А в е р и н ц е в. Вячеслав Иванов. — В кн.: Вячеслав Иванов. Стихотворения и поэмы. Л., «Сов. писатель», 1976; ср. указанные выше работы Д. Е. Максимова, Б. В. Михайловского и особенно детально R.-D. Kluge (см. прим. 4).

[17] См.: И. П. С м и р н о в. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М., «Наука», 1977.

[18] Ср. анализ поэмы Н. Минского «Прометей» в кн.: А. Ф. Л о с е в. Проблема символа и реалистическое искусство. М., «Искусство», 1976, с. 280—281.

[19] См. в моей работе: О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов. — «Блоковский сб.», 3.

[20] См.: С. С. А в е р и н ц е в. Указ. соч., с. 14—22; О. Д е ш а р т. Введение. — В кн.: Вячеслав И в а н о в. Собр. соч., т. 1. Брюссель, 1971; Carin T s c h ö p l. Vjatceslav Ivanov. Dichtung und Dichtungsteorie. München, 1968.

[21] См.: А. В. Ф е д о р о в. Поэтическое творчество Иннокентия Анненского. — В кн.: Иннокентий А н н е н с к и й. Стихотворения и трагедии. Л., «Сов. писатель», 1959, с. 29—30.

[22] См.: Д. М а к с и м о в. Поэмы Валерия Брюсова. Л., ГИХЛ, 1940, с. 79—80, 82—83, 93 и др.; Д. М а к с и м о в. Брюсов. Поэзия и позиция. Л., «Сов. писатель», 1969, с. 183—187; П. Н. Б е р к о в. Проблемы истории мировой культуры в литературно-художественном и научном творчестве Валерия Брюсова. — «Брюсовские чтения 1962 года». Ереван, 1963; Э. С. Л и т в и н. Эволюция исторической прозы Брюсова. — «Русская литература», 1968, № 2; и др.

[23] Т. Ю. Х м е л ь н и ц к а я. Поэзия Андрея Белого. — В кн.: Андрей Б е л ы й. Стихотворения и поэмы. М.—Л., «Сов. писатель», 1966, с. 19 и сл.

[24] Вяч. И в а н о в. По звездам. Статьи и афоризмы. СПб., «Оры», 1909, с. 19.

[25] Н. М и н с к и й. Полн. собр. стихотворений в 4 томах, т. 3. «Просветы», изд. 4-е. СПб., изд. М. В. Пирожкова, 1907, с. 34.

[26] «Полн. собр. соч. Дмитрия Сергеевича Мережковского», т. XXII. М., изд. И. Д. Сытина, 1914, с. 42. Ниже при ссылках на это издание указываем том и страницу.

[27] Там же, с. 132.

[28] Федор С о л о г у б. Стихотворения. Л., 1975, с. 87. Ниже при ссылках на это издание указываем том и страницу.

[29] В. Б р ю с о в. Собр. соч. в 7 томах, т. 1. М., «Худож. литература», 1973, с. 99. Ниже при ссылках на это издание указываем том и страницу.

[30] Иннокентий А н н е н с к и й. Стихотворения и трагедии. Л., «Сов. писатель», 1959, с. 115. Ниже при ссылках на это издание указываем том и страницу.

[31] К. Д. Б а л ь м о н т. Стихотворения. Л., «Сов. писатель», 1969, с. 191. Ниже при ссылках на это издание указываем том и страницу.

[32] Б а л ь м о н т, с. 232.

[33] Там же, с. 201.

[34] Ю. Б а л т р у ш а й т и с. Земные ступени. Элегии, песни, поэмы. М., «Скорпион», 1911, с. 68.

[35] Вячеслав И в а н о в. Прозрачность. М., «Скорпион», 1904, с. 3.

[36] Там же, с. 29.

[37] Вячеслав И в а н о в. Кормчие звезды. Книга лирики. СПб., 1903.

[38] Л. Зиновьева-Аннибал. Пламенники. — Цит. по: Вяч. Иванов. Прозрачность, с. 91.
[39] Бальмонт, с. 138.
[40] С. Соловьев. Crurifragium. М., 1908, с. X.
[41] Инн. Анненский, с. 87.
[42] Там же, с. 63.
[43] О мотиве «мигов» см.: И. Машбиц-Веров. Русский символизм и путь Александра Блока, с. 33—35. По всей видимости, символика «мигов» связана с кульминацией «Фауста», возможно, в ее преломлениях у позднего Достоевского.
[44] Брюсов, т. I, с. 33.
[45] Брюсов, т. VI, с. 89.
[46] К. Д. Бальмонт. Поэзия как волшебство. М., «Задруга», 1922, с. 27.
[47] Письмо художника А. Б‹енуа?› к Д. С. Мережковскому. — «Новый путь», 1903, февраль, с. 157. Там же (с. 159—160). — «Ответ Д. С. Мережковского г. А. Б‹енуа?›».
[48] В. Розанов. Шестидесятые годы и утилитарная критика. — «Новый путь», 1903, февраль, с. 141.
[49] В. Розанов. В своем углу. Замечательная статья. — «Новый путь», 1903, май, с. 157.
[50] Там же.
[51] Андрей Белый. О теургии. — «Новый путь», 1903, сентябрь, с. 100.
[52] Там же, с. 102.
[53] Там же, с. 103.
[54] Вяч. Иванов. По звездам. Статьи и афоризмы. СПб., «Оры», 1909, с. 284. «Грубые покровы вещества» — перефразированная цитата из Вл. Соловьева («Три свидания»).
[55] Брюсов, т. 1, с. 432.
[56] Бальмонт, с. 147—148.
[57] Георгий Чулков. О мистическом анархизме. СПб., «Факелы», 1906, с. 71. Не случайно разрыв с символизмом всегда сопровождался максимально выраженной критикой эстетизма и тяготел к таким крайностям «разрушения эстетики», как толстовство Л. Семенова или толстовские тяготения Блока (см.: В. Сапогов. Лев Толстой и Леонид Семенов. (Об одном корреспонденте Л. Н. Толстого). — «Уч. зап. Филологическая серия», вып. 20. Кострома, 1970), а также: З. Г. Минц. Л. Д. Семенов-Тянь-Шанский и его «Записки». — «Уч. зап. ТГУ», вып. 414 (Труды по русской и славянской филологии, XXVIII. Литературоведение), 1977; З. Г. Минц. Ал. Блок и Лев Толстой. — «Уч. зап. ТГУ», вып. 119 (Труды по русской и славянской филологии), 1962.
[58] См.: С. Кульюс. Валерий Брюсов и Спиноза. — «Сборник трудов СНО филологического факультета. Русская филология», V. Тарту, 1977.
[59] Об импрессионизме как художественном методе «старших» символистов см.: Б. В. Михайловский. Указ. соч., с. 425, 428, 433, 436 и др.
[60] В. Розанов. В своем углу. Замечательная статья, с. 154 (Розанов перефразирует известную формулу Шеллинга).
[61] Ср. название цикла Н. Минского «Просветы».
[62] Брюсов, т. VI, с. 92.
[63] Там же, с. 93.
[64] Андрей Белый. Символизм. Книга статей. М., «Мусагет», 1910, с. 70.
[65] Идеи, восходящие к раннему творчеству Д. С. Мережковского.
[66] Мережковский, т. XVIII, с. 198.
[67] Д. Е. Максимов. Поэзия и проза Александра Блока. Л., «Наука», 1975, с. 191.
[68] Вопрос о «преображении» мира искусством — один из самых изначальных для символизма и восходит к романтической традиции. Однако характерно, что в 1890-х годах он решался по преимуществу «декадентами» (В. Брюсов, Ф. Сологуб и др.); предшественники же «соловьевства» (Д. С. Мережковский, З. Гиппиус, И. Коневской) ориентировались на «созерцательное» искусство (под влиянием спинозианских идей). Впрочем, «созерцать» можно было и «преображенный» в душе мир (А. Добролюбов. «Natura naturans. Nature naturata»). Резкий переход большинства символистов от «созерцательности» к «волению» и «преображению мира» искусством происходит в годы возникновения предреволюционной ситуации. О связи критики «созерцательности» с символистским пафосом активности искусства см.: Т. М. Родина. А. Блок и русский театр начала XX века. М., «Наука», 1972, с. 114—120.
[69] Андрей Белый. Символизм, с. 446.
[70] Там же, с. 448.
[71] Собр. соч. Владимира Сергеевича Соловьева. СПб., «Общественная польза» ‹б. г.›, т. III, с. 124.
[72] Там же, с. 131.
[73] Там же, с. 135.
[74] Вл. Соловьев. Стихотворения и шуточные пьесы. Л., «Сов. писатель», 1974, с. 77.
[75] А. Блок. Собр. соч. в 8 томах, т. II, с. 372. Далее все ссылки на это издание даются в тексте.

[76] О мифах, созданных Ф. Сологубом-поэтом, см.: М. И. Дикман. Поэтическое творчество Федора Сологуба. — В кн.: Федор Сологуб. Стихотворения. Л., 1975, с. 27—30.

[77] См.: А. В. Лавров. «Мифотворчество „аргонавтов“. — В сб.: «Миф, фольклор, литература». Л., «Наука», 1978.

[78] Об использовании в «неомифологической» культуре сюжетов литературных произведений на функции «мифов» см.: Е. М. Мелетинский. Поэтика мифа. М., «Наука», 1976.

[79] См. в моей статье «О некоторых «неомифологических» текстах русского символизма». — «Блоковский сб.», 3.

[80] Брюсов, т. I, с. 100.

[81] Федор Сологуб, с. 176.

[82] Н. Минский. Полн. собр. стихотворений в 4 томах, т. 1. Белые ночи. Изд. 4-е. СПб., изд. М. В. Пирожкова, 1907, с. 184.

[83] Брюсов, т. I, с. 100.

[84] Сологуб, с. 176.

[85] А. М. Добролюбов. Отодвиганье смерти. — «Северные цветы на 1901 год». М., «Скорпион», 1901, с. 75.

[86] З. Н. Гиппиус (Мережковская). Новые люди. Рассказы. СПб., 1896, с. 219.

[87] Там же, с. 229.

[88] Ср. подчеркивание этой приметы в пародии Вл. Соловьева «Горизонты вертикальные. . .» (см.: Вл. Соловьев. Стихотворения и шуточные пьесы, с. 164).

[89] Именно в Западной Европе видит И. Коневской тех «литераторов, которые за последнюю четверть века проявили такое могущественное кипение новых соков жизни» (Иван Коневской. Об отпевании новой русской поэзии. . . — «Северные цветы на 1901 год». М., «Скорпион», 1901, с. 180).

[90] Автобиография написана Блоком для «Русской литературы» под ред. С. А. Венгерова, и это тоже в какой-то мере определило место в ней «бекетовской темы» — темы русской демократической интеллигенции XIX в. В письмах к Блоку (см.: «Блоковский сборник», 2, с. 334) С. А. Венгеров чрезвычайно высоко оценивает А. Н. Бекетова («удивительный был человек») и говорит о своих связях с ним. Блок, в свою очередь, пишет матери 14 декабря 1908 г. после доклада «Обожествление народа в литературе» («Россия и интеллигенция») об «очаровательном отношении ‹. . .› стариков из «Русского богатства» (Н. Ф. Анненского, Г. К. Градовского, Венгерова и пр.). Они кормили меня конфетами, аплодировали и относились как к любимому внуку» (VIII, 269). Рассказ Блока исполнен нежности к «дедам».

[91] ЛН, т. 89, с. 46.

[92] «Блоковский сб.», 2, с. 433.

[93] М. А. Бекетова. Александр Блок. Биографический очерк. Л., «Academia», 1930, 2-е изд., с. 51—52.

[94] Ср. известный рассказ Блока в «Автобиографии» о том, как В. П. Острогорский, редактор «Мира божьего» и друг Бекетовых, отчитал и «выпроводил ‹. . .› со свирепым добродушием» Блока, принесшего в журнал стихи не о политике (VII, 14).

[95] См.: Н. Венгров. Путь Александра Блока. М., Изд-во АН СССР, 1963, с. 44—50.

[96] См.: С. В. Шувалов. Блок и Лермонтов. — В сб.: «О Блоке». М., 1929; Л. Жак. Александр Блок о Лермонтове. — «Литературный Саратов», 1946, кн. 7; С. Дурылин. Врубель и Лермонтов. — ЛН, т. 45—46; Д. Максимов. Лермонтов и Блок. — В кн.: Он же. Поэзия Лермонтова. М.—Л. «Наука», 1964; Б. М. Эйхенбаум. О поэзии. Л., «Сов. писатель», 1969, с. 308—310; и др.

[97] См.: М. Гофман. Александр Блок. — В кн.: «Книга о русских поэтах последнего десятилетия». Под ред. М. Гофмана. СПб. — М. ‹б. д.›, с. 308 и след.; А. Цинговатов. Пушкин в сознании Блока. . . — В сб.: «Пушкин». Сб. 1. М., ГИЗ, 1924; Л. Гроссман. Блок и Пушкин. — В кн.: Он же. От Пушкина до Блока. Этюды и портреты. М., «Современные проблемы», 1926; Г. Флоровский. Дом литераторов. — «Пушкин. Достоевский» ‹рец.›. — «Русская мысль», Прага, 1922, апрель; Н. Лернер. Блок и Пушкин. — «Ленинградская правда», 1928, № 36, 11 февраля (литер. приложение); В. Н. Голицына. Пушкин и Блок. — В кн.: «Пушкинский сборник». Псков, 1962; З. Г. Минц. Блок и Пушкин. — «Уч. зап. ТГУ», вып. 306. Тарту, 1973.

[98] См.: И. Сергиевский. Стихотворения А. Фета. — «Лит. обозрение», 1937, № 7, 10 апреля, с. 46; В. А. Кирпотин. Полемический подтекст «Соловьиного сада». — «Вопр. лит.», 1959, № 6; П. Громов. А. А. Фет. — В кн.: А. Фет. Стихотворения. М.—Л., «Сов. писатель», 1963, с. 74, 88; П. Громов. А. Блок. Его предшественники и современники, с. 18—32 и др.; Н. Венгров. Указ. соч., с. 50—68.

[99] Отдельные замечания к теме см.: М. А. Бекетова. Александр Блок. Биографический очерк, с. 35, 36, 58, 79; Она же. Александр Блок и его мать. М.—Л., «Петроград», 1925, с. 28; Н. Венгров. Указ. соч., с. 39—40 и след.

[100] См.: Н. Гудзий. Тютчев в поэтической культуре русского символизма. — «Изв. АН СССР по русскому языку и словесности», 1930, т. III, кн. 2; Л. К. Долгополов. Тютчев и Блок. — «Русская литература», 1967, № 2; И. В. Петрова. Блок и Тютчев. — В кн.: «Вопросы истории и теории литературы», вып. IV. Челябинск,

1968; Л. К. Долгополов. Проблемы личности и «водоворот истории» (Александр Блок и Тютчев). — В кн.: его же. На рубеже веков. Л., «Сов. писатель», 1977.

[101] См.: Ассиар. Ап. Григорьев. Стихотворения. . . ‹рец.› — «Путь», 1918, № 1; Н. Ашукин. А. А. Блок — редактор Ап. Григорьева. — «Московский понедельник», 1922, № 8; Д. Д. Благой. Александр Блок и Аполлон Григорьев. — В сб.: «О Блоке». М., 1929; Ив. Розанов. Блок — редактор поэтов. — Там же; Павел Громов. Указ. соч., с. 11, 67, 110—112 и др.

[102] П. Громов. Указ. соч., с. 31—52 и др.; З. Г. Минц. Лирика Александра Блока, вып. III. Тарту, 1973.

[103] См.: Б. Я. Брайнина. Право на жизнь (1-я книга А. Блока). — В сб.: «О Блоке»; З. Г. Минц. Поэтический идеал молодого Блока. — «Блоковский сб.», 1.

[104] О роли этого цикла см.: П. Медведев. Гамлет XX века. — «Жизнь искусства» (газ.), 1922, № 31; М. А. Рыбникова. Блок-Гамлет. М., «Светлана», 1923; Т. М. Родина. Александр Блок и русский театр начала XX в., с. 92—122.

[105] См.: «Письма А. А. Блока К. М. Садовской». Публикация Л. В. Жеравиной. — «Блоковский сб.», 2; В. Н. Орлов. Гамаюн, с. 62—72.

[106] В дневнике М. А. Бекетовой записи о встречах Блока с С. В. Панченко постоянно соседствуют с отрицательными оценками Белого и С. Соловьева. Панченко и Белый для нее «антиподы» (ср. запись от 18 октября 1905 г.: «Оказывается, что С. В. всем-таки понравился ‹. . .› Теперь хорошая минута, потому что Боря только что сильно проштрафился»). Панченко защищает классическую музыку от сторонников «нового искусства» (запись от 30 декабря 1905), говорит о политике, новой жизни и т. д. (запись от 30 ноября 1904 г.), критически относится к «бориному бреду» (6 декабря 1905 г.), предсказывает отход «Сашуры» от декадентов (запись от 1 мая 1906 г.) и т. д.

[107] См.: ЛН, т. 89, с. 42, 128.

[108] Блок пишет матери 14—15 января 1904 г., рассказывая о встрече с Д. И. Менделеевым в Москве: «. . .Отправились к Менделеевым. Очень мило — всего полторы пошлости (отец и сын)» (VIII, 81), приводя и пример этих «пошлостей» (см.: VIII, 82).

[109] Мережковский, т. XVII, с. 214.

[110] Там же, с. 193.

[111] Там же, с. 213—214.

[112] Там же, с. 212.

[113] Вл. Соловьев. Стихотворения и шуточные пьесы, с. 77.

[114] Там же, с. 93.

[115] О двойственности отношения Вл. Соловьева к земле, земной природе, любви см.: З. Г. Минц. Поэтический идеал Ал. Блока. — «Блоковский сб.», 1; Armin Knigge. Die Lyrik Vl. Solov'evs und ihre Nachwirkung bei A. Bely und A. Blok. Amsterdam, 1973; З. Г. Минц. Владимир Соловьев. — В кн.: Вл. Соловьев. Стихотворения и шуточные пьесы.

[116] Мережковский, т. XVII, с. 218.

[117] Там же, с. 267.

[118] Там же.

[119] Ср. комментарий В. Н. Орлова (ЗК, с. 521).

[120] Конец цитаты — слова заупокойной молитвы.

[121] В *сборнике* «Стихи о Прекрасной Даме» (1905) раздел под таким названием отсутствует. Цикл «Стихи о Прекрасной Даме» выделен Ал. Блоком при формировании «первого тома» «лирической трилогии» (М., «Мусагет», 1911).

[122] См.: Н. Гумилев. Письма о русской поэзии. Пг., «Мысль», 1923, с. 155.

[123] См. об этом: Е. Б. Тагер. ‹Раздел о Блоке.› — В кн.: «Русская литература конца XIX—начала XX в. (1908—1917)». М., «Наука», 1972, с. 215 и след.

[124] См.: ЛН, т. 89, с. 35—36.

[125] См.: З. Г. Минц. Поэма Ал. Блока «Ее прибытие» и революция 1905 г. — «Уч. зап. ТГУ», вып. 139, 1963.

[126] См.: Д. Е. Максимов. Поэзия и проза Ал. Блока, с. 49, 59 и др.

[127] Ср.: Л. Е. Ленчик. Символика сюжетно-образных связей в драме А. Блока «Король на площади». — «Блоковский сб.», 2, с. 216—217.

[128] См. в наст. томе вступ. статью к переписке Блока с Брюсовым.

[129] См.: Д. Е. Максимов. А. Блок и революция 1905 года. — В сб.: «Революция 1905 года и русская литература». М.—Л., Изд-во АН СССР, 1956.

[130] Разбор этого стихотворения см.: Павел Громов. Ал. Блок. Его предшественники и современники, с. 152—154.

[131] См.: К. Чуковский. Горький во «Всемирной». — В кн.: Горький. Сборник статей и воспоминаний. М.—Л., ГИЗ, 1928; Б. Эйхенбаум. Мой временник. Изд-во писателей в Ленинграде, 1929; Е. Малкина. Александр Блок о Максиме Горьком. — «Звезда», 1937, № 6; И. Сергиевский. Горький и Блок. — «Лит. критик», 1938, № 1; С. Касторский. Статьи о Горьком. Л., «Сов. писатель», 1953; Д. Максимов. Из архивных материалов об А. Блоке. 1. К вопросу об А. Блоке и М. Горьком. — «Уч. зап. ЛГПИ», т. XVIII. Факультет русского яз. и лит., вып. 5, 1956; С. М. Тарасенков. А. Блок и М. Горький. — «Уч. зап. Краснодарского гос. пед. ин-та», вып. XVIII. Филология, 1956; Н. А. Венгров. А. Блок и М. Горький. — «Горьковские чтения. 1953—1957». М., Изд-во АН СССР, 1959; Н. О. Ниль-

сон. Стриндберг, Горький и Блок. — «Scando-slavica», vol. IV. Copenhagen, 1958, а также: Д. Максимов. Поэзия и проза Ал. Блока, с. 428—431, 518—525.

[132] Об обращении Блока к творчеству Гоголя см.: Андрей Белый. Мастерство Гоголя. М., 1934 (гл. «Гоголь и Блок»); И. Т. Крук. Блок и Гоголь. — «Русская литература», 1961, № 1; З. Г. Минц. Блок и Гоголь. — «Блоковский сб.», 2.

[133] См.: З. Г. Минц. Ал. Блок и Л. Толстой. — «Уч. зап. ТГУ», вып. 119, 1962.

[134] По теме «Блок и Достоевский» см.: Б. И. Соловьев. Блок и Достоевский.— В сб.: «Достоевский и русские писатели». М., «Сов. писатель», 1971; З. Г. Минц. Блок и Достоевский. — В сб.: «Достоевский и его время». Л., 1971.

[135] См.: З. Г. Минц. Лирика Ал. Блока. Спецкурс. Вып. 3. Тарту, 1973.

[136] Брюсов, т. I, с. 100.

[137] Вл. Соловьев. Стихотворения и шуточные пьесы, с. 96.

[138] «Два пути добра» — название одной из статей Н. Минского.

[139] Брюсов, т. I, с. 355.

[140] См. с. 107.

[141] «Две нити вместе свиты» — строка из стихотворения З. Гиппиус «Электричество».

[142] Намек на альманахи «Цветник Ор», издававшиеся в Петербурге Вяч. Ивановым.

[143] Андрей Белый. О критических перлах. — «Раннее утро», 1907, 5 декабря. Столь же резко критиковали Блока Мережковский, З. Гиппиус, Д. Философов (см. об этом в моей статье «Ал. Блок в полемике с Мережковскими» — в печати).

[144] Внешне этот перелом был спровоцирован смертью новорожденного сына Л. Д. Блок, усыновленного поэтом.

[145] Д. Мережковский. Балаган и трагедия. — «Русское слово», 1910, 14 сентября, № 211, с. 3.

[146] Д. Максимов. Поэзия и проза Александра Блока, с. 416.

[147] Там же, с. 421.

[148] Бальмонт, с. 169.

[149] В философии и творчестве Вл. Соловьева, однако, тоже есть тема утверждения человека (см.: З. Г. Минц. Вступительная статья в кн.: Вл. Соловьев. Стихотворения и шуточные пьесы).

[150] См.: В. М. Жирмунский. Драма Александра Блока «Роза и Крест». Литературные источники. Л., Изд-во ЛГУ, 1964.

[151] Попытки такого рода предпринимались и другими символистами, однако в основном речь может идти о поэтических декларациях, а не об их творческом воплощении. Ср.: К. Д. Бальмонт. Полн. собр. стихов, т. I, 1908, с. 5.

[152] Имеется в виду опера П. И. Чайковского (скорее всего — в постановке Театра музыкальной драмы).

[153] О концепции «возмездия» см.: Д. Е. Максимов. Поэзия и проза Ал. Блока, а также статью Е. Б. Тагера в наст. томе.

[154] См.: Антон Крайний <З. Гиппиус>. Люди и нелюди. Литературный фельетон. — «Новые ведомости». (Веч. выпуск), 1918, 10 апреля (28 марта).

[155] См.: Она же. Неприличия. — «Современное слово», 1918, 16 (3) июня.

[156] Это стихотворение было надписано З. Гиппиус на первой странице подаренного Блоку экземпляра сб. «Последние стихи» (1918). — З. Гиппиус. Живые лица. Прага, «Пламя», 1925, с. 65. Там же, с. 60—61, см. рассказ о телефонном разговоре с Блоком в 1918 г., в котором поэт выражал симпатии к большевикам.

[157] Там же.

[158] ЦГАЛИ, ф. 55, оп. 2, ед. хр. 26, л. 93.

[159] См. прим. 75.

[160] «Бейлис и поход на Розанова в Религиозно-философском обществе» (VII, 422).

[161] См. мою статью «Ал. Блок и Вл. Пяст» в наст. томе.

[162] См.: Г. Чулков. Красный призрак. — «Народоправство», 1918, № 23—24.

[163] См.: М. Пришвин. Большевик из «Балаганчика». — «Воля России», 1918, 16 февраля.

[164] См.: Л. Чертков. В. А. Зоргенфрей — спутник Блока. — «Русская филология. II сборник научных студенческих работ». Тарту, 1967. А. А. Блок. Письма к В. А. Зоргенфрею. Публикация С. С. Гречишкина и А. В. Лаврова. — «Русская литература», 1979, № 4.

[165] См.: А. А. Блок. Письма к Конст. Эрбергу (К. А. Сюннербергу). Публикация С. С. Гречишкина и А. В. Лаврова. — Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома. 1977. Л., «Наука», 1979. Интересная тема «Ал. Блок и Р. В. Иванов-Разумник» еще ждет исследователя.

[166] См.: Д. Максимов. Александр Блок и Евгений Иванов. — «Блоковский сб.», 1.

[167] См.: Н. А. Павлович. Воспоминания об Александре Блоке. — Там же, с. 464—465.

[168] К. Чуковский. Книга об Александре Блоке. Пб., «Эпоха», 1922.

[169] Р. Б. Донгаров. Блок — редактор Бальмонта. — «Блоковский сб.», 2, с. 417—418.

[170] См. там же.

[171] См.: Г. Г. Шмаков. Блок и Кузмин. (Новые материалы). — «Блоковский сб.», 2.
[172] «А. Блок и А. Белый. Переписка», с. 335.
[173] Там же.
[174] Письмо А. Белого датировано по старому стилю, письмо Блока — по новому.
[175] См. особенно: Иванов-Разумник. Александр Блок, Андрей Белый. Пг., 1919; К. В. Мочульский. Андрей Белый. Paris, 1955; Т. Ю. Хмельницкая. Поэзия Андрея Белого. — В кн.: Андрей Белый. Стихотворения и поэмы. М.—Л., 1966; и др.
[176] См.: И. А. Чернов. Блок и книгоиздательство «Алконост». — «Блоковский сб.», 1; С. Алянский. Встречи с Александром Блоком. М., 1969; С. В. Белов. Мастер книги. Очерк жизни и деятельности С. М. Алянского. Л., 1979.
[177] См. прим. 1 (литература на тему «Блок и Вяч. Иванов»).
[178] Вячеслав Иванов и М. О. Гершензон. Переписка из двух углов. Пг., «Алконост», 1921, с. 45.
[179] С. Алянский. Встречи с Александром Блоком, с. 48—49 и 58—59.
[180] См.: Вяч. Иванов. Кручи. — «Записки мечтателей», 1919, № 1.
[181] Впервые: «Вопросы жизни», 1905, № 9 (ср.: Вяч. Иванов. По звездам, с. 86—102).
[182] О. Дешарт. Введение. — В кн.: Вячеслав Иванов. Собр. соч., т. 1. Брюссель, 1971, с. 163.
[183] Д. Максимов. Поэзия и проза Ал. Блока, с. 449.
[184] См.: Вл. Орлов. Поэма Александра Блока «Двенадцать». Страница из истории советской литературы. М., 1962.
[185] В. М. Жирмунский. Немецкий символизм и современная мистика. СПб., 1914.
[186] Карел Чапек. Об искусстве. Л., 1969, с. 248.