

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

Александр Блок

ИССЛЕДОВАНИЯ
И МАТЕРИАЛЫ



ЛЕНИНГРАД
ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
1987

Редакционная коллегия:

Ю. К. ГЕРАСИМОВ (*ответственный редактор*),
К. Н. ГРИГОРЬЯН, Ф. Я. ПРИЙМА

Рецензенты:

Е. В. Свясов, Б. В. Аверин

Б $\frac{4603010100-542}{042 (02)-87}$ —323-86-III

© Издательство «Наука», 1987 г.

ОТ РЕДАКЦИИ

Сборник «Александр Блок. Исследования и материалы», посвященный изучению творческого наследия поэта, его общественных и философско-эстетических взглядов, состоит из трех разделов: «Статьи», «Сообщения. Заметки», «Публикации». В поле зрения авторов — творческие связи поэта с русской классикой (Ф. Я. Прийма) и фольклором (Н. Ю. Грыкалова), его переводческая деятельность (К. Н. Григорьян), общественно-философские воззрения Блока, сопоставленные с историческими концепциями Т. Карлейля (Б. В. Аверин, Н. А. Дождикова). Становление символистской лирической драмы прослеживается в статье Ю. К. Герасимова, предвещающей его исследование о жанровых особенностях ранних пьес Блока.

В ряде сообщений изучаются история создания отдельных стихотворений, судьбы поэтических замыслов и формирование блоковской «трилогии». Значительной полнотой отличается обзор критических отзывов прессы (в том числе опубликованных в малоизвестных и труднодоступных изданиях) о раннем творчестве Блока (Н. В. Скворцова); рассмотрено воздействие лирики Блока на современную советскую поэзию (Ю. П. Иванов); проанализированы переводы поэмы «Двенадцать» на сербскохорватский язык (Й. Я. Станишич).

Публикации, представленные в сборнике, вводят в научный оборот новые факты о жизни поэта и его ближайшем окружении — театральном, литературном, бытовом.

В сборнике также нашла отражение подготовительная работа над первыми томами Полного академического собрания сочинений и писем А. А. Блока, ведущаяся в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР. Подготовка издания — процесс длительный и трудоемкий, он требует конкретных разработок, которые в дальнейшем могут быть использованы в тек-

стологическом, историко-литературном и реальном комментариях к произведениям Блока.

Среди авторов сборника — блоковеды из разных городов Советского Союза. Часть статей и сообщений созданы на основе докладов, прочитанных авторами на посвященной столетию со дня рождения А. А. Блока Всесоюзной научной конференции в Институте русской литературы АН СССР. В сборник включен также хроникальный очерк об истории создания Музея-квартиры А. А. Блока в Ленинграде, открывшегося к юбилею поэта, о фондах и экспозиции музея, его научной и культурно-массовой деятельности.

СТАТЬИ

Ф. Я. ПРИЙМА

БЛОК И НЕКРАСОВ

В освещении отношения Александра Блока к поэтическому наследию Некрасова советское литературоведение постоянно опиралось как на анализ поэзии, публицистики и переписки автора «Двенадцати», так и на такой авторитетный источник, каким являются ответы великого поэта на анкету о Некрасове, предложенную К. И. Чуковским в 1919 г., из которой мы, в частности, узнаем (ответы на вопросы пятый и шестой), что в детские годы Блока Некрасов «очень большую роль <...> играл» и что в юности Блок относился к нему «безразличнее, чем в детстве и старости»,¹ т. е. в последний период жизни.

Предвзято-критическое отношение к Некрасову складывалось у молодого Блока под сильным воздействием мистико-идеалистического учения Вл. Соловьева, автора распространяемого на рубеже двух веков в декадентской среде стихотворения «Поэту-отступнику» (1885), направленного на дискредитацию Некрасова как поэта и человека:

Восторг души — расчетливым обманом,
И речью рабскою — живой язык богов,
Святыню Муз — шумящим балаганом
Он заменил и обманул глушцов.²

Определенно зная, что эти строки метили в Некрасова, хотя по имени и не названного, Блок дважды печатно их цитировал (в статье 1910 г. «О современном состоянии русского символизма» и в статье 1919 г. «О иудаизме у Гейне»), может быть, правда, и абстрагируясь от их первоначального, вложившего в них автором смысла.

«Возвращение» Блока к Некрасову, по-видимому, связано с событиями революции 1905 г. и возникшим под ее воздействием

¹ Блок А. А. Собр. соч.: В 8-ми т. М., 1962, т. 6, с. 483 (далее в сборнике ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках арабскими цифрами тома и страницы).

² Соловьев Вл. Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974, с. 74 (Б-ка поэта; Большая сер.).

кризисом русского символизма. Но этот путь был нелегким, поскольку нерасположение к Некрасову разделяли в то время, хотя и в различной степени, все символисты, и Блоку, чтобы обратиться «на тот берег», приходилось отчаянно обороняться. Известное представление об этом дает, в частности, письмо к Вяч. Иванову от 12 ноября 1908 г. Отмечая как положительный факт, что в только что прочитанной им новой блоковской книге «Земля в снегу» слышится «какая-то мелодия глубинной русской Души», Иванов продолжал: «Это, конечно, высокоценно; но я желал бы формального преодоления манеры и *soi disant* <так сказать — *франц.*> стиля наших запойных гиков и взвыгов, равно простонародной гармонике, как и пропойно-интеллигентской гитары 40-х годов, неожиданно Вами воскрешаемой. Некрасовщина Вам также не к лицу. — *tempi passati* <устарело — *итал.*> ... Не знаю, понятен ли я? Мне кажется, что и в народничестве Вашем — новое вино: зачем же старые мехи? В общем, опять чувствую опасность (на которую уже указывал): опасность, прозревая и страстно влюбляясь в женскую стихию темной русской Души, отдать ей свое мужское, не *осверзличив* его светом Христовым... Ведь Вы не цитируете Тютчева до конца: „удрученный ношей крестной...“³ А эта строка — не старые мехи. Но вы, как всегда, едва ли поймете меня до конца...»⁴

Защищаясь от подобного рода нападок, Блок в апреле 1910 г. в упомянутой уже статье «О современном состоянии русского символизма» писал: «Как перед народной душой встал ею же созданный синий призрак, так встал он и перед нами. И сама Россия в лучах этой (вовсе не некрасовской, но лишь традицией связанной с Некрасовым) *гражданственности* (курсив наш. — Ф. П.) оказалась нашей собственной душой» (5, 431).

Есть веские основания считать, что слова «вовсе не некрасовской» — это тактический ход Блока, пользуясь которым он хотел сделать свою статью приемлемой даже для той части символистски настроенных читателей, которая относилась к Некрасову враждебно.

Не исключена возможность, что именно этой статьей Блока и была «спровоцирована» статья Д. С. Мережковского «Балаган и трагедия», опубликованная в сентябре того же года. Отвергая провозглашаемое Блоком возвращение искусства к гражданственности, Мережковский утверждал, что именно символисты воскресили в русском обществе способность подлинно эстетического восприятия: «...их критика — первая в России, *не смешанная с гражданской проповедью* (курсив наш. — Ф. П.), художественная критика — как бы снова открыла Пушкина, Гоголя, Л. Толстого и Достоевского. <...> Вторая, еще большая заслуга их та,

³ Вяч. Иванов говорит здесь о статье А. Блока «Народ и интеллигенция», в которой приводилась цитата из стихотворения Ф. И. Тютчева «Эти бедные селенья...».

⁴ Из переписки Александра Блока с Вяч. Ивановым / Публ. Н. В. Котрелева. — Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1982, т. 41, № 2, с. 168.

что они заставили нас прислушаться к религиозным вопросам, развенчали самодовольный и невежественный позитивизм, не отвечавший, а плевавший на эти вопросы. <...> Потому ли, что декаденты пришли вовремя, когда жатва поспела, но им удалось то, что таким титанам, как Л. Толстой и Достоевский, не удалось. Лет двадцать назад не поверили бы, что это вообще возможно в России: „Капитал“ Карла Маркса, доселе единственное для нас евангелие жизни, вывалился из наших рук и <...> может быть, близок день, когда евангелие Марксово заменится Христовым...»⁵

«Гражданская проповедь», «гражданственность» — понятия эти неизбежно ассоциировались у всех с представлениями о поэтических традициях Некрасова. Именно их с явным оттенком неприязни и подразумевает Мережковский, не называя Некрасова прямо. У Блока, наоборот, гражданственность Некрасова вызывает положительное отношение, хотя и с некоторой дипломатической оговоркой.

Отблесками некрасовской поэзии освещено одно из ранних стихотворений Блока «Ангел-Хранитель» (1906). На связь его со стихотворением Некрасова «Я за то глубоко презираю себя...» (1846) указал в свое время В. Н. Орлов.⁶ И тем не менее характер воздействия Некрасова на Блока как автора «Ангела-Хранителя» нуждается, на наш взгляд, в дополнительном комментарии.

Лирический герой Некрасова, жалуясь: «... доживши кой-как до тридцатой весны, Не скопил я себе хоть богатой казны», видел предел своих желаний в том,

Чтоб глупцы у моих пресмыкалися ног,
Да и умник подчас позавидовать мог!⁷

Другими словами, в основе изображения лирического героя Некрасова лежит «жгучее чувство личности, не умеренное благотворным сознанием долга».⁸ Этими словами М. Е. Салтыков-Щедрин охарактеризовал стихотворения А. В. Кольцова. Такую «перекличку» объяснить нетрудно: 1846-й год, когда создавалось стихотворение Некрасова, был периодом увлечения его творчеством воронежского поэта и годом издания сборника «Стихотворений Кольцова», в котором, кроме В. Г. Белинского, автора вступительной статьи и редактора, принимали участие также Некрасов и Н. Я. Прокопович.

⁵ Мережковский Д. Балаган и трагедия. — Рус. слово, 1910, 14 сент., № 211.

⁶ См.: Орлов В. Н. Александр Блок. М., 1956, с. 96.

⁷ Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: В 15-ти т. Л., 1981, т. 1, с. 42. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте (указание тома и страницы предваряется буквенным обозначением «Н»).

⁸ Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: В 20-ти т. М., 1966, т. 5, с. 27.

Вместе с тем в стихотворении «Я за то глубоко презираю себя...» присутствует мотив осуждения героем собственных рабских привычек, Кольцову не свойственный:

И, лениво твердя: я ничтожен, я слаб! —
Добровольно всю жизнь пресмыкался как раб...
< >
И что злоба во мне и сильна, и дика,
А хватаясь за нож — замирает рука!

(Н, 1, 42)

Отсутствовавший у Кольцова мотив этот был новым и для Некрасова в момент написания им интересующего нас стихотворения. Дело в том, что во всех прижизненных изданиях поэтических произведений поэта, т. е. начиная с 1856 г., «Я за то глубоко презираю себя...» печаталось с подзаголовком: «Из Ларры». Отсылка к испанскому публицисту и сатирику М.-Х. Ларре помогла Некрасову избавиться от придирок царской цензуры. Вместе с тем незадолго до смерти поэт снабдил текст этого стихотворения в своем экземпляре т. 1 «Стихотворений Н. А. Некрасова» (1879) следующей припиской: «Неправда. <Это слово относится к подзаголовку.> Приписано Ларре по странности содержания. Искреннее. Написано во время гощения у Герцена. Может быть, навеяно тогдашними разговорами. В то время в московском кружке был дух иной, чем в петербургском, т. е. Москва шла более реально, чем Петербург». Мотив резкого осуждения холопской психологии лирического героя был, по-видимому, результатом общения автора с Герценом и окружавшей его радикальной молодежью.⁹

Не возникает ни малейшего сомнения в том, что при создании «Ангела-Хранителя» Блок заимствовал сюжетную схему из некрасовского стихотворения «Я за то глубоко презираю себя...», освободив в то же время свое произведение от мотива «богатой газны». Лирический герой «Ангела-Хранителя» — муж, излагающий собственной жене «символ» своей веры, причем его признание является одновременно и его объяснением в любви. За «слабость мою, за <...> силу твою», как говорит герой, он любит жену:

За то, что не любишь того, что люблю.
За то, что о нищих и бедных скорблю.

За то, что не можем согласно мы жить.
За то, что хочу и не смею убить —

Отмстить малодушным, кто жил без огня,
Кто так унижал мой парод и меня!

Кто запер свободных и сильных в тюрьму,
Кто долго не верил огню моему.

⁹ См.: *Блинчевская М.* «Написано во время гощения у Герцена». — *Вопр. лит.*, 1971, № 8, с. 253—256.

Кто хочет за деньги лишить меня дни,
Собачью покорность купить у меня...

За то, что я слаб и смириться готов,
Что предки мои — поколение рабов,

И нежности ядом убита душа,
И эта рука не поднимет ножа...

(2, 102—103)

Любопытно и то, что, устраняя из своего стихотворения «некрасовский» мотив «богатой казны» и совершенствуя обоснование слабоволия героя, Блок продолжает идти некрасовской тропой, тропой *зрелого* Некрасова. Возьмем подчеркиваемую Блоком «собачью покорность», унаследованную от нескольких поколений предков-рабов. Художественное наследие Некрасова вооружало Блока в этом отношении таким обилием примеров, какого не найти ни у одного из русских писателей-классиков (ср. «Про холопа примерного, Якова верного», «Зачем меня на часи рвете...» и многие другие произведения).

Что же касается стихотворения «Я за то глубоко презираю себя...», то присутствие в нем мотива осуждения рабских привычек не делает цельным характер его героя: мысль о «богатой казне», с одной стороны, и мысль об общественной справедливости — с другой, плохо согласуются друг с другом. По-видимому, на эту несогласованность обратил внимание и сам Некрасов: во всяком случае «богатую казну» в качестве некоего идеала героя в его последующих поэтических произведениях мы более не встречаем. Образ же человека или толпы с рабской психологией (разумеется, с отрицательным знаком) будет сопровождать Некрасова с середины 1840-х гг. на протяжении всего его творческого пути. Рабскую психологию он будет клеймить и в «лишнем человеке» («Саша», «Сцены из лирической комедии „Медвежья охота“» и др.), и в разпочинце («Еще скопчался честный человек...», «Песни о свободном слове» («Фельетонная букашка» и «Осторожность»), поэма «Суд» и др.), и в крестьянине («Родина», «Про холопа примерного, Якова верного» и др.), и в самом себе («Человек сороковых годов», «Рыцарь на час» и др.). В поэме «В. Г. Белинский» (1855) эту психологию Некрасов охарактеризует как повсеместный «вековой педуг», в поэме «Саша» (1855) он представит ее как болезнь наследственную, для искоренения которой «нужны столетья, и кровь, и борьба», в стихотворении «И сны Еремушке» (1859) в «холопском терпении» поэт увидит главную преграду на пути страны к лучезарному будущему.

Хотя в поэзии Блока и нет больше героя, поставленного, подобно герою стихотворения «Ангел-Хранитель», в такие экстремальные условия (он должен убить ненавистного злодея, но совесть и робость не позволяют ему сделать это), разновидности этого типа встречаются у поэта настолько часто, что образ этот

можно назвать для него *сквозным*. Думается, что отчасти поэтому некрасовский «Рыцарь на час» (1862) значился в числе любимейших стихотворений Блока. У него, так же как и у Некрасова, образ «совестливого героя» обрастал признаками автобиографическими. Его борьба с рабской психологией в собственной душе порою доходила до самоотречения («Ты твердишь, что я холоден, замкнут и сух...», 1916):

Ты твердишь, что я холоден, замкнут и сух,
Да, таким я и буду с тобой:
Не для ласковых слов я выковывал дух,
Не для дружб я боролся с судьбой.

< >

Не стучись же напрасно у плотных дверей,
Тщетным стоном себя не томи:
Ты не встретишь участия у бедных зверей,
Называвшихся прежде людьми.

Ты — железною маской лицо закрывай,
Поклоняясь священным гробам,
Охраняя железом до времени рай,
Недоступный безумным рабам.

(3, 156—157)

Теме преодоления личностью духа холопской уступчивости и инертности посвящены такие стихотворения Блока, как «Митинг» (1905), «Сытые» (1905), «Деве-Революции» (1906), «Сын и мать» (1906), «Так окрыленно, так напевно...» (1906), «Я ухо приложил к земле...» (1907), «Тропами тайными, ночными...» (1907), «Сырое лето. Я лежу...» (1907).

Непосредственно отразило воздействие образности Некрасова и стихотворение Блока «Осенняя воля» (1905). Лирический герой этого стихотворения, сгубивший во хмелю свою молодость и плачущий над печалью русских нив, на редкость емко аккумулирует в себе черты поэта «мести и печали». В своих стихотворениях Некрасов создал огромное количество живых персонажей, которым знакомо было, каждому по-своему, это горькое чувство. Этим же чувством пронизаны стихотворения «В столицах шум, гремят витии...», «Размышления у парадного подъезда», «Деревенские новости». Вспомним также и о «тоске и скорби попутных деревень», нашептанных Волгой, о которых поэт поведал читателю в стихотворении «Уныние». Здесь же отметим, что стихотворение «Осенняя воля» — своеобразная прелюдия к блоковской драматической поэме «Песня Судьбы» (1909—1919), в которой заблудившегося в пути Германа выводит на верную дорогу некрасовский Коробейник.

Возвратившийся в 1905—1908 гг. к Некрасову, Блок на всех последующих этапах своего творчества пристально прислушивался к звукам его лиры. Ему становились все более близки не только откровенно декларируемая гражданственность поэта, но

и «скрытая теплота» его творений. Неотразимое впечатление производил на Блока некрасовский национальный пейзаж. Пейзаж национальный, разумеется, может быть *обычным*, но может быть и *иносказательным*, как в рассмотренном выше стихотворении «Осенняя воля». «Над печалью нив твоих заплачу, Твой простор навеки полюблю...» — пейзаж иносказательный и одновременно национальный или, точнее, социальный, поскольку он призван отобразить отличительные черты не местности, но народа. Между пейзажем обычным и иносказательным не существует непроходимой пропасти, один может переходить в другой, в чем отчасти убеждает нас и стихотворение «Осенняя воля», вторая строфа которого явно тяготеет к пейзажу обычному:

Разгулялась осень в мертвых долах,
Обнажила кладбища земли,
Но густых рябин в проезжих селах
Красный цвет зареет издали.

(2, 75)

В иносказательном пейзаже, в свою очередь, можно обнаружить две разновидности: развернутую и сгущенно-лаконическую, символическую; образцы последней мы найдем в блоковском стихотворении «Русь» (1906):

Так — я узнал в моей дремоте
Страны родимой нищету,
И в лоскутах ее лохмотий
Души скрываю наготу.

(2, 107)

Прокомментировать эти строки помогает нам статья «Народ и интеллигенция» (1908, ноябрь), в которой Блок о «лоскутах ее лохмотий» скажет: «Это конкретная, если можно так выразиться, — „ограниченная“ любовь к родным лохмотьям, к тому, чего „не поймет и не заметит гордый взор иноплеменный“. Любовь эту знали Лермонтов, Тютчев, Хомяков, Некрасов, Успенский, Полонский, Чехов» (5, 321). Итак, «лоскуты ее лохмотий» символизируют Россию народную. В перечне нет имени Пушкина, что вполне понятно, поскольку список охватывал писателей начиная с 1840-х гг., когда в литературе возник особый интерес к народным «лохмотьям». Особенностью перечня является и то, что в нем отсутствует имя отмеченного любовью Блока А. А. Фета. Список Блока отразил, таким образом, явно обозначившуюся у него после революции 1905 г. переоценку художественных ценностей.¹⁰

Приведем еще одну строфу из блоковского стихотворения «Русь»:

¹⁰ Не случайно в статье «Литературные итоги 1907 года» Блок не без иронии писал о том, что в прохладные вечера Фет любил обходить пахучие клеверные поля, «минуя деревни» (5, 215).

Где все пути и все распустья
Живои клякою измождены,
И вихрь, свистящий в голых прутьях,
Поет преданья старины...

(2, 106)

Этот «вихрь, свистящий в голых прутьях», не оставляет никаких сомнений в том, что перед нами типичный символический пейзаж. Самое близкое его подобие мы встретим, например, в пейзажных зарисовках «Песни убогого странника» («Коробейники», 1861) Некрасова:

Я лугами иду — вегер свнщет в лугах:
Холодно, странничек, холодно,
Холодно, родименькой, холодно!

(Н, 4, 73)

Десятикратное повторение (с небольшими изменениями) этой строфы создает незабываемое впечатление обнищавшей, изнемогающей от голода и холода народной России. Пейзаж предстает перед читателем в максимально обобщенном виде, его компоненты лишь названы (звери, воющие в лесах, мужик, бредущий в кабак, и т. д.), поэт намеренно избегает «живописной» детализации, так как ему необходим не пейзаж в собственном смысле слова, а картина, ярко выражающая мысль о незащищенности народных масс. Даже время года (суровая зима), избираемое для произведения Некрасовым (а вслед за ним и Блоком), одно и то же, поскольку зимний пейзаж дает максимальную возможность показать безысходность крестьянской жизни. Подобного рода символика, как у Некрасова, так и у Блока, переходя из произведения в произведение, образует систему. Именно в стихотворениях Некрасова символический пейзаж превратился в одно из значительнейших изобразительных средств.

У Пушкина, как известно, почти нет весенних пейзажей. Из четырех времен года он и как поэт, и как человек отдавал предпочтение осени. Некрасов как пейзажист отличался равным расположением ко всем временам года. В его поэме «Несчастные» (1856) есть превосходные реалистические зарисовки летних и осенних пейзажей средней полосы России. Но завершается эта поэма эпическим зимним пейзажем. Получившие освобождение каторжане приходят на могилу безвременно скончавшегося их вожака Крота и не находят нужных слов для выражения своей благодарности Учителю. Сущность переживаемых ими чувств поэт передает средствами явно «нереалистического» пейзажа, исполненного потрясающей художественной силы:

Пустыня белая; над гробом
Неталый снег лежит сугробом,
То солнце тусклое блестит,
То туча черная висит,
Встают смерчи, режут бураны,

Седые стелются туманы,
Восходит день, ложится тьма,
Вороны каркают — и злятся,
Что до костей его добратся
Мешает вечная зима.

(Н, 4, 50)

К иносказательным пейзажным стихотворениям такого же рода относится и знаменитое некрасовское восьмистишие 1868 г.:

Душно! без счастья и воли
Ночь бесконечно длинна.
Буря бы грянула, что ли?
Чаша с краями полна!
Грянь над пучиною моря,
В поле, в лесу засвищи,
Чашу вселенского горя
Всю расплещи!..

(Н, 3, 64)

Кроме названных выше, можно было бы привести целый ряд других стихотворений Некрасова («Перед дождем», «Пожарище», «Балет», «Еще тройка», «Утро», «Есть и Руси чем гордиться...» и т. д.), в которых пейзажным зарисовкам принадлежит иносказательно-социальная функция.¹¹ Сокращаясь в объеме до символа, подобного рода пейзажи необыкновенно выразительны:

Есть и Руси чем гордиться,
С нею не пути.
Только славным поклониться —
Далеко идти!

Вестминстерское аббатство
Родины твоей —
Край подземного богатства
Снеговых степей...

(Н, 3, 197)

С некрасовской традицией изображения родной страны средствами пейзажной символики связано отчасти и блоковское стихотворение «Россия» (1908), особенно следующие его строфы:

Россия, нищая Россия,
Мне избы серые твои,

¹¹ Было бы неверно полагать, что к иносказательному пейзажу Некрасов прибегал лишь для реализации своих потаенных идей. Когда в поэме «Тишина» (1857) поэт пишет, имея в виду годы Крымской войны:

Я узнаю
Суровость рек, всегда готовых
С грозью выдержать войну... —

(Н, 4, 51)

то здесь есть иносказание, но нет никаких политических намеков.

Твои мне песни ветровые —
Как слезы первые любви!

Тебя жалеть я не умею
И крест свой бережно несу...
Какому хочешь чародею
Отдай разбойную красу!

(3, 254)

И «песни ветровые», и «разбойная краса» входят в число понятий, с помощью которых нередко в условиях дореволюционной России иносказательно изображалась народная жизнь. Под «песнями ветровыми» Блок, очевидно, подразумевал песни удалые, которые в иных случаях были тождественны песням рабичьим. Близка к этим понятиям и «тоска острожная», которой звенит «глухая песня ямщика» в конце стихотворения.¹² Конечно, содержание блоковской «России» далеко не ограничивается тремя отмеченными выше речениями, но социальная направленность произведения определена ими достаточно. Есть в блоковской «России» еще одна чисто художественного назначения деталь, на которую уже обращали внимание исследователи. Стих:

Когда блеснет в дали дорожной
Мгновенный взор из-под платка —

(3, 254)

представляют собою переосмысленную реминисценцию из Некрасовской «Тройки» (1846):

Из-под брови твоей полукруглой
Смотрит бойко лукавый глазок.

(Н, 1, 43)

Любопытное «хищение» из Некрасова находим мы и в стихотворении Блока «Осенний день» (1909), вопедшем, так же как и «Россия», в цикл «Родина»:

Идем по жнивью, не спеша,
С тобою, друг мой скромный,
И изливается душа,
Как в сельской церкви темной.

(3, 257)

Мировоззрению Блока была чужда церковность, и поэтому уяснить смысл последних двух строк нам поможет лишь Некрасов. Совершая в конце 1850 г. поездку по родным местам (он описал ее в поэме «Тишина», 1857), поэт остановился однажды около

¹² Мотив острога нередко встречается в поэзии Некрасова. Ср.: «Мужчинам три дороженьки: Кабак, острог да каторга...» (Н, 5, 165, а также 160).

убогой, но переполненной прихожанами деревенской церкви. И вдруг ему почудилось, как «голос неземной» воззвал к нему:

Лови минуту умиления,
Войди с открытой головой!
Как ни тепло чужое море,
Как ни красна чужая даль,
Не ей поправить наше горе,
Размыкать русскую печаль!
Храм воздыханья, храм печали —
Убогий храм земли твоей:
Тяжеле стонов не слышали
Ни римский Петр, ни Колизей!
Сюда народ, тобой любимый,
Своей тоски неодолимой
Святое бремя приносил —
И облегченный уходил!
Войди! Христос наложит руки
И снимет волею святой
С души оковы, с сердца муки
И язвы с совести больной. . .

(Н, 4, 52)

Только воспринимая убогую деревенскую церковь глазами Некрасова, мог Блок освободиться от терзавших его душу раздумий. Все остальные приметы стихотворения: капляющая старуха, ворон, созывающий своих друзей на найденную поживу, плачущий вожак журавлиной стаи, наблюдающий «нищую страну» с небесной высоты, еле мигающий «костер в лугу далеком» — также сродни народолюбивой музе Некрасова.

«Осенний день» — одно из лучших произведений символической пейзажной лирики Блока.

Особыми нитями преемственности связана гражданская лирика Блока со стихотворением Некрасова «Сыны „народного бича“ . . .» (1870), написанным как отклик на кончину А. И. Герцена. Кончина эта пробудила, оживила в сознании Некрасова старую, как казалось тогда многим, тему «скитальчества» (в прямом и метафорическом смысле этого слова) передовой русской интеллигенции 1840—1860-х гг. Первым и самым выдающимся «скитальцем» в общественном сознании был Герцен. В стихотворении «Сыны „народного бича“ . . .» Некрасов намеренно объединяет в одну семью всех «внутренних» и «внешних» изгнанников, всех тех, кто кроме ненависти к самодержавию чувствовал и ответственность за «грехи отцов». В эту семью зачислял поэт и себя. Считая, что дань, принесенная ими на алтарь свободы, достаточна, изгнанники робко переступают «рубеж родной земли». И что же? Они видят, что страдающий народ их, как и прежде, ненавидит:

Смутясь, потупили мы взор —
«Нет! час не пробил примиренья!» —
И снова бродим мы с тех пор
Без родины и без прощенья! . . .

(Н, 3, 72)

В статье «Интеллигенция и революция», опубликованной в январе 1918 г., Блок писал: «Я не сомневаюсь ни в чем личном благородстве, ни в чьем личной скорби; но ведь за прошлое — отвечаем мы? Мы — звенья единой цепи. Или на нас не лежат грехи отцов? Если этого не чувствуют все, то это должны чувствовать „лучшие“» (6, 15). Поэт полагал, что именно на интеллигенции лежит долг устранения «вековой распри» между «образованными» и «необразованными». Весьма вероятно, что превосходно знавший поэзию Некрасова и его знаменитое стихотворение «Сыны „народного бича“...» Блок заимствовал идею искупления «грехов» у «поэта мести и печали».

Автор настоящей статьи полагает, что при комментировании блоковских стихотворения «Я не предал белое знамя...» (1914) из цикла «Родина» нужно также учитывать значение, которое имело для Блока творчество Некрасова вообще и, в частности, его стихотворение «Сыны „народного бича“...»:

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

Крест и насыпь могилы братской,
Вот где ты теперь, тишина!
Лишь щемящей песни солдатской
Издали несется волна.

(3, 277)

Материал исключительной ценности для понимания роли некрасовских традиций в творчестве позднего Блока содержит его стихотворение «Да. Так диктует вдохновенье...» (1911—1914):

Да. Так диктует вдохновенье:
Моя свободная мечта
Всё льнет туда, где униженье,
Где грязь, и мрак, и нищета.
Туда, туда, смиренней, ниже, —
Оттуда зримей мир иной...
*Ты видел ли детей в Париже,
Иль нищих на мосту зимой?*
На непроглядный ужас жизни
Открой скорей, открой глаза,
Пока великая гроза
Всё не смела в твоей отчизне...

(3, 93)

Это поэтическая декларация, в которой идет речь о предмете искусства. Сходство ее с одной из некрасовских поэтических деклараций, вошедшей в поэму «Несчастные», поразительное:

Душа болит. Не в залах балльных,
Где торжествует суета,
В приютах нищеты печальных
Блуждает грустная мечта.

« »

Одедо солнце сетью чудной
Дворцы, и храмы, и мосты,
И нет следов заботы трудной
И недовольной нищеты!
Как будто появляться вредно
При полном водворенье дня
Всему, что зелено и бледно,
Несчастно, голодно и бедно,
Что ходит голову склоня!

(И, 4, 31—33)

Сходство это можно определить одним словом — народность. Народность, противостоящая элитарности искусства. Мы уже не говорим о том, что оба поэта в изложении своих деклараций прибегают к одной и той же метрической форме (четырёхстопный ямб).

Блок затрагивает вопрос о свободе творчества. По его убеждению, изображение «нищих на мосту зимой» не противоречит ни свободе художника, ни полету поэтического вдохновения. Но разве не об этом в апреле 1857 г. писал Некрасов Л. Н. Толстому: «Каковы бы ни были мои стихи, я утверждаю, что <...> мысль, побуждение, свободно возникавшее, неотвязно преследуя, наконец заставляло меня писать. В этом отношении я, может быть, более верен *свободному* (курсив наш. — Ф. П.) творчеству, чем многие другие».¹³

Нам остается проанализировать преемственную связь с некрасовской традицией стихотворения Блока «Последнее напутствие» (1914), которое, несмотря на сравнительную изученность цикла «Родина», до сих пор не получило надлежащего комментария. А между тем затрагиваемый в нем мотив — пригласение поэта к «путешествию» в «Елисейские поля» — особенно важен. Стихотворение соприкасается с известным в мировой литературе «жанром» завещаний или «памятников», древнейшим образцом которых является созданное жившим в I в. до н. э. римским поэтом Горацием завещание, названное им одой «К Мельпомене» (третья книга од, ода 30). Первый (из многих) переводов «завещания» Горация на русский язык принадлежал М. В. Ломоносову («Я знак бессмертия себе воздвигнул Превыше пирамид и крепче меди» и т. д.). Особое значение в русской литературе, как известно, приобрели два переосмысления Горациева «завещания» — «Памятник» (1795) Г. Р. Державина и стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» (1836).

Как бы ни отличались друг от друга в смысловом и художественном отношении эти два произведения, их авторов объединяет и чувство глубокого патриотизма, и сознание необходимости

¹³ Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем. М., 1952, т. 10, с. 331—332.

и высокой общественной полезности исполненного ими литературного труда, и вера в то, что он получит достойную оценку потомков.

Некоторая близость к державинско-пушкинской традиции улавливается и в «Последнем напутствии» Блока, — это ощущение надвигающейся кончины и сознание своей глубокой любви к Родине. Но в стихотворении Блока нет ни гордого удовлетворения собственным поэтическим наследием, ни веры в бессмертие своих творений.

Симптоматично, что авторский голос в этом стихотворении ограничен предельно. В самом начале его мы узнаем, что поэт серьезно болен, что к нему неожиданно приходит «она», — под этим именем у Блока, как известно, может выступать и жена, и мать, и Родина:

Слышишь ты сквозь боль мучений,
Точно друг твой, старый друг,
Тронул сердце нежной скрипкой?
Точно легких сновидений
Быстрый рой домчался вдруг?

(3, 272)

Голос автора тут же прерывается, и его функции передаются «ей», его доверенному, любимому лицу. Подобного рода структура разительным образом совпадает с композицией некрасовского «Баюшки-баю» (1877), которое по справедливости именуется «завещанием» великого поэта. Так же как и в «Последнем напутствии» Блока, роль автора в названном стихотворении Некрасова усечена, автор передает ее доверенному лицу — матери. Правда, смертельно хворающий Некрасов призывает на помощь вначале Музу, но явившаяся на костылях, она тут же покидает поэта, и ей на смену приходит его мать. Словами матери, а они занимают две трети текста, и заканчивается стихотворение.

Обращение возлюбленной к поэту в «Последнем напутствии»:

Ляг на смертный одр с улыбкой,
Тихо грезить, замыкая
Круг постылый бытия, —

(3, 272)

близко по своей функции успокоительным словам некрасовской матери:

Не страшен гроб, я с ним знакома;
Не бойся молнии и грома,
Не бойся цепи и бича,
Не бойся яда и меча,
Ни беззаконья, ни закона,
Ни урагана, ни грозы,
Ни человеческого стона,
Ни человеческой слезы.

Мать уверяет сына в счастливом будущем родной страны. Она утешает его тем, что за гробом он не услышит больше клеветы. «Не бойся горького забвенья», — произносит она в заключение:

Уж я держу в руке моей
Венец любви, венец прощенья,
Дар кроткой родины твоей...
Уступит свету мрак упрямый,
Услышишь песенку свою
Над Волгой, над Окой, над Камою,
Баю-баю-баю-баю!..

(Н, 3, 203—204)

Последние четыре стиха тоненькой связующей нитью соединены с «Памятником» Пушкина. С его гордым предвидением «Слух обо мне пройдет по всей Руси великой» несоизмерима скромная надежда Некрасова на то, что он будет известен хотя бы на берегах великой Волги. Но даже и таких небольших авторских притязаний нет у Блока. Он свою последнюю волю видит лишь в том, чтобы

Протянуться без желаний,
Улыбнуться навсегда,
Чтоб в последний раз проплыли
Мимо, сонно, как в тумане,
Люди, зданья, города...
< >
Нет... Еще леса, поляны,
И проселки, и шоссе,
Наша русская дорога,
Наши русские туманы,
Наши шелесты в овсе...

(3, 272—273)

За этими «кадрами», которые более всего ассоциировались в сознании Блока с понятием Родины, следовала заключительная фраза последнего отсутствия поэту:

А когда пройдет всё мимо,
Чем тревожила земля,
Та, кого любил ты много,
Поведет рукой любимой
В Елисейские поля.

(3, 273)

Рассмотренные выше стихотворения Блока убеждают нас в том, что их идейно-художественная структура находится в гораздо большей зависимости от поэзии Некрасова, чем об этом ранее принято было думать. Полагаем, что этот вывод относится

не только к циклу «Родина», который был основным предметом нашего внимания, но может быть уверенно распространен и на всю поэтическую деятельность Блока в границах 1906—1921 гг. В этот период творчество поэта «гнева и печали» было для него отнюдь не предметом очередной эстетической моды, как, например, для Андрея Белого, поспешившего в 1909 г. издать «Пепел», сборник своих поверхностных подражаний Некрасову, а рубежом, означавшим подлинную перестройку художественного мышления Блока, которая определила новое качество его народности, стала стимулом его новых творческих взлетов, нашедших наиболее яркое выражение в поэме «Двенадцать».

Ю. К. ГЕРАСИМОВ

ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ РАННЕЙ ДРАМАТУРГИИ БЛОКА

1. ПРЕДШЕСТВЕННИКИ

В обширной научной литературе о драматических произведениях Блока редко встречаются работы без попыток истолковать их, подыскать «ключ» хотя бы к отдельным эпизодам, персонажам, образам. В результате этих исследовательских усилий обозначился диапазон вероятных смысловых границ каждой из пьес Блока, при том, что символистская драма, к высшим образцам которой они принадлежат, принципиально не дает возможности извлечь из нее однозначный рационально формулируемый смысл. Показательно, что в записной книжке Блока (1906 г.) после нескольких вырезанных листов и сохранившейся фразы об Арлекине следует пояснение: «Это — тщетная попытка написать приставшему студенту „идею“ „Балаганчика“...».¹ И хотя сейчас мы знаем о драматургии Блока в некоторых отношениях больше самого автора, замечание исследовательницы, признавшей, что «„Балаганчик“ до сих пор еще представляет загадку»,² может быть отнесено ко всем блоковским драмам. Для их дальнейшего осмысления нужны не только значительные усилия, но и новые исследовательские подходы, более глубокие уровни анализа.

С 1970-х гг. стали появляться работы, авторы которых (Л. Е. Ленчик, В. П. Зарвоя, А. М. Минакова, В. С. Ботнер) почувствовали новые интерпретационные возможности, возникающие при изучении жанровой структуры пьес, и обратили внимание на важность определения жанровой специфики первых драматических творений Блока. Однако сложный вопрос об их жанровой природе и структуре и после работ названных исследователей

¹ Блок А. А. Записные книжки. М., 1965, с. 78 (далее в сборнике ссылки на это издание даются в тексте с использованием сокращения «ЗК»).

² Родина Т. М. Александр Блок и русский театр начала XX века. М., 1972, с. 127.

дователей далек от решения.³ Стало очевидным, что, прежде чем заставить заговорить «память жанра», следует как можно точнее определить этот жанр в его конкретных генетических связях и внутривидовых особенностях, чтобы в полифонию действительно родственных голосов не вплелись голоса инородные. Поэтому представляется небесполезным рассмотреть опыт жанровых исканий в символистской драматургии раннего периода (до «Балаганчика»).

В данной статье прослеживается рождение тех новых драматургических принципов и тенденций в предсимволистской и символистской экспериментальной драме, которые так или иначе учитывались Блоком (частью усваивались, частью переосмыслились или отвергались им) и подготовили возможность возникновения особой новаторской формации лирической драмы, в наиболее завершенной форме явленной в «Балаганчике» и «Незнакомке».⁴

С. Городецкий в статье 1908 г., затрагивая вопросы становления символистской драмы и называя произведения В. Брюсова, К. Бальмонта и Вяч. Иванова, вошедшие в альманах «Северные цветы ассирийские» (1905), утверждал: «Ни „Земля“, ни „Три расцвета“, ни даже „Тантал“, грандиознейшая из всех трех попыток, не переходят за черту, отделяющую пробное от совершенного». Городецкий сравнивает с этим «триптихом» другой, вслед за ним появившийся: «...если „лирические драмы“ Блока еще относимы к декадентству, то в них уже есть просветы в будущее литературного искусства».⁵ Оценки Городецкого весьма приблизительны, но он верно почувствовал «черту» между названными примечательными экспериментальными созданиями и являющимися художественным открытием произведениями Блока. Не участвовавший в создании символистской драмы Городецкий, однако, не объяснил другой стороны явления: автор «Балаганчика» потому и открыл «просветы в будущее», что дал идейно дерзкое и художественно убедительное решение кардинальной жанровой проблемы, разрабатывавшейся символистами. Да и из их числа лишь немногие смогли оценить новаторство молодого драматурга. Среди них — В. Брюсов, автор «Земли», который в письме П. Перцову от 5 апреля 1906 г. сообщал: «Включаю после „Балаганчика“ Блока в священное число семи современных поэтов: Сологуб, З. Гиппиус, Бальмонт, я, Вяч. Иванов, Белый, Блок...».⁶ Драматургическую значимость «Балаган-

³ Результаты их исследований будут рассмотрены мной во второй статье, посвященной трилогии лирических драм Блока.

⁴ Первые трагедии И. Анненского («Меланиппа-философ» (1901) и «Царь Иксион» (1902)) сколько-нибудь заметного влияния на формирование ранней символистской драмы не оказали, а потому и не рассматриваются в этом ряду.

⁵ *Городецкий С.* Огонь за решеткой. — Золотое руно, 1908, № 3—4, с. 95.

⁶ Печать и революция, 1926, № 7, с. 45.

чика» сразу понял Ф. Сологуб, работавший тогда над первыми своими трагедиями. Он писал Блоку 30 декабря 1906 г., что видит в «Балаганчике» «предсказание и торжество нового театра, того, которого еще нет, который будет».⁷

Что же собой представляла символистская драма до Блока, какие и в каких целях совершались в ней опыты и пробы?

Одна из первых предсимволистских пьес принадлежала перу Д. С. Мережковского. Его «Сильвио» (Сев. вестн., 1890, № 2—5) — драматизированный и облеченный в стихотворную форму диспут на философско-социальные темы. Автор обратился к традиции философской западноевропейской и русской драматургии, сочетая форму аллегорических философских драм Э. Ренана, высоко им тогда ценимого, с формой драматической поэмы Ап. Майкова «Три смерти», которую считал лучшим произведением поэта.⁸ «Лабораторный» характер времени, места и действия драмы, жесткая функциональность персонажей определили торжество авторской тенденции (проповедь общественного надклассового синтеза), апогеем которой была финальная сцена единения власти и народа в религиозном порыве. Мережковский, предвидя упреки критики, назвал свое сугубо головное творение, которое не требовало от автора знания реальной жизни с ее подлинными конфликтами и чувственно-конкретного художественного ее постижения, «фантастической драмой». Это определение говорило не только об условности фабулы произведения, восходящей к Кальдерону («Жизнь есть сон»), но и об условности его художественного строя, зависевшей от самого предмета изображения, который составляли не явления объективной действительности, а собственные общественно-религиозные представления и эмоции автора. Борьба идей придавала напряженность драме, но умозрительность ее препятствовала разворачиванию заложенного в ней лирического начала, находившего выход в откровенных монологах Сильвио и других персонажей. Проявившееся в произведении лишь отчасти, это начало тем не менее отрицательным образом сказалось и на развитии драматического действия, которое оно ослабляло, и на персонажах, выглядевших как манекены и говоривших голосом автора. «Фантастическая драма» «Сильвио» по существу была лирико-драматической поэмой.

Будучи уже автором символистского манифеста «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», Мережковский публикует пьесу «Гроза прошла» (Труд, 1893, № 1) в духе образцов ходовой репертуарной драматургии того времени. Но в либерально-буржуазную среду, в которой происходят события семейно-бытовой драмы, автор вводит новых, необычных действующих лиц: главную героиню — натуру цельную, тоскующую по правде и находящую ее в религиозном озарении, и влюбленного в нее художника, эстета и декадента. Ради воз-

⁷ ЦГАЛИ, ф. 55, оп. 1, ед. хр. 411, л. 3.

⁸ См.: Мережковский Д. Вечные спутники: Достоевский, Гончаров, Майков. 3-е изд. СПб., 1908, с. 77.

возможности проповеди со сцены устами лирического персонажа идеи религиозного обновления общественной жизни Мережковский избрал драму реального действия. В ней «мистическое содержание», которого Мережковский требовал от литературы, представало как отражение якобы реальных явлений, увлеченных писателем.

Таким образом, уже в ранних драмах Мережковского стали вырисовываться обе основные тенденции символистской драматургии: предрасположение к романтической условности и индифферентности и использование бытовых тем и жанров для воплощения мистико-символистских представлений о жизни и человеке. Последняя тенденция в дальнейшем оказалась близкой Мережковскому и — в своеобразном варианте — Ф. Сологубу (пьесы 1910-х гг.). Но и среди писателей-предсимволистов Мережковский не был одинок. Н. Минский в драме «Альма» (1900) вывел героиню, бескомпромиссно борющуюся с этическими догмами и переступившую через любовь к мужу, к ребенку, через свою потребность в красоте ради обретения свободы личности и мистического преображения жизни. Активное самоутверждение героини, ее декадентские чувства, экстравагантные проповеди, в которых она излагала заветные антиальтруистские авторские идеи, сами по себе еще не означали возникновения нового драматургического качества. Лирика пицшеанского эгоцентризма была заключена Минским в оболочку рутинной мелодрамы.

З. Гиппиус, однако, признала автора «Альмы» более характерным представителем «подземного нового движения» в литературе, нежели К. Бальмонт и В. Брюсов.⁹ Но, продолжая попытки поставить в центре драмы активного носителя «нового религиозного сознания», сама она отказалась от освоения бытовой драмы, выявлявшей неправдоподобие жизненного поведения героев. Она считала, что жанр пьесы-сказки сулит автору большие возможности для образного выражения мистического сюжета.

Фабула пьесы «Святая кровь» (альманах «Северные цветы», 1901), заимствованная из сказки Х.-К. Андерсена «Русалочка», едва прикрывала заданную функциональность персонажей и расчлененность замысла. Русалочка символизировала собой (с однозначностью аллегории) «плоть» мира, жаждущую одухотворения, а ее казнь толпой («распятие») становилась проявлением универсального закона духовного восхождения. По типу символики пьеса сопоставима с «Потонувшим колоколом» Г. Гауптмана и со «Снегурочкой» Островского. Сказочный «реализм» затруднял восприятие «вселенского» смысла истории Русалочки,¹⁰ но он позволял Гиппиус обойтись без третируемого ею «быта».

⁹ См.: Гиппиус З. Торжество в честь смерти. — Мир искусства, 1900, № 14, с. 88.

¹⁰ Как вспоминал А. Белый, пьеса «озадачила критику» (Рус. мысль, 1911, № 10, с. 22). Точнее было бы сказать, что в ней увидел декадентскую бессмыслицу.

Блок, проявлявший тогда интерес к Мережковским, упоминая пьесу в Записной книжке 1901 г., отметил ее знаком +++ (три креста). Его внимание могли привлечь не столько уже известные ему идеи Мережковского, определившие замысел пьесы, сколько тема неизбежности насилия в борьбе за духовное преобразование, мотив «разрешения крови», прозвучавший позднее и в его творчестве («Ангел-Хранитель», «Двенадцать»).¹¹ Не исключено, что Блок положительно отнесся к самой попытке написать неомифологическую драму для мистерийного театра, создание которого стало для символистов, особенно «теургов», делом принципиальной важности.

В отличие от античной и средневековой религиозной драмы Гиппиус не опиралась на канонический миф. Идеи «Третьего завета», грядущего синтеза духа и плоти (в еретической по отношению к христианству версии) она выразила в индивидуальной мифологеме. Сопрягая развитие драмы и судьбу героини с телеологией всемирной истории, Гиппиус вводила принцип, ставший в символистской драматургии структурным и сюжетообразующим: мир драмы воспринимался как метонимический прообраз жизни вселенской или как некое ее подобие. Один из лидеров театрального модернизма Вс. Мейерхольд в 1908 г. назвал Гиппиус среди тех, кто «смело порвал со старыми театральными традициями и свободно направил взор на новые предвидения в области драматического искусства», а в 1911 г. отнес «Святую кровь» (вслед за «Альмой» Минского) к числу «выдающихся» созданий драматургии «декадентов», писавших «скорее для чтения, чем для сцены».¹² Оценка Мейерхольда чрезмерно высока. Справедливо одно: с пьесы Гиппиус, хотя и эклектичной с точки зрения поэтики, началось становление символистской драматургии. В ней же обнажилось и серьезнейшее, в дальнейшем осознанное, но так и не преодоленное, противоречие символистов-«теургов»: создававшаяся ими драматургия религиозно-общественного назначения оставалась творчеством во многом герметичным, доступным немногим, индивидуалистическим. Последнее обстоятельство способствовало процессу лиризации символистской драмы. Но в рассудочном творчестве Гиппиус лирика автоцитат и автореминисценций из стихов, образный мир переживаний были подавлены теософией, переполнявшей монологи Русалочки. Скучность лирической образности была серьезным художественным недостатком драмы.

После «Святой крови» стали особенно заметны художественные изъяны пьес, основанных на сочетании символистских представлений о человеке и мире с жанром бытовой драмы («Около

¹¹ На последний момент указала З. Г. Минц в статье «А. Блок в полемике с Мережковскими» (см.: Наследие А. Блока и актуальные проблемы поэтики: Блоковский сб., № 4. Тарту, 1981, с. 123 (Учен. зап. Тарт. ун-га; Вып. 535)).

¹² Мейерхольд В. Э. Статьи; Письма; Речи; Беседы М., 1968, ч. 1, с. 124, 186.

тайны» Л. Семенова (1903), где по-метерлинковски трактовалась тайна смерти; «Кольца» Л. Зиновьевой-Анпibal (1904), где царил аллегоризм в духе Г. Ибсена).

Иные трудности встали перед Андреем Белым, попытавшимся, вслед за З. Гиппиус, но более открыто и последовательно, создать теургическую драму-мистерию. В 1903 г. он напечатал отрывок «Пришедший», а в 1906 г. — отрывок «Пасть ночи». Им предшествовали наброски отроческой драмы-мистерии «Антихрист» (1898; не опубликованы). Вынашивавший лирический замысел «космической эпопеи» молодой поэт строил мистирию на главном для него конфликте вселенской истории — апокалиптической борьбе Зверя и Жены. Драматизм ситуации отрывков восходит к «Трем разговорам» (1900) — последнему произведению Вл. Соловьева. Действие в «Пришедшем» отнесено к недалекому будущему. Монахи при храме обповленного христианства со дня на день ожидают мессию. Но растет их тревога: не явится ли лже-мессия, антихрист?¹³ Белый вносит свои изменения в расстановку сил добра и зла, обычную для жанра мистерии. В мировом конфликте участвует каждый человек, который должен сделать выбор, и единственная сила, борющаяся на земле со злом, — сила человеческая. Сакральный уровень сюжета (в особенности это относится ко второму отрывку, в котором последние христиане отражали натиск адских сил) не возносил, по замыслу автора, мистирию над жизнью, а утверждал их тождество и вселенскую значимость человеческого бытия. Белый разделял тогда надежды на создание символистского общественного театра и во «всеобщей мистерии» видел наиболее доступный вид искусства. Вс. Мейерхольд в статье «Русские драматурги» (1911), рассматривая «Новый театр», т. е. в основном символистскую драматургию 1905—1911 гг., счел нужным упомянуть «Пришедшего»: «Андрей Белый пытается создать современную оригинальную мистирию».¹⁴

Жанр мистерии освобождал Белого от забот о жизнеподобии обстановки, событий и персонажей. Действию был придан условно-декоративный облик. В образной системе отрывков присутствовал в определенной мере религиозный аллегоризм в духе Мережковского и Минского. Но главным в мистерии были трепетные диалоги, в которых Белый исповеднически выразил настроения молодых «соловьевцев», переживавших кризис веры в мистические заветы. В разговорах служителей Храма («Пришедший») звучали темы ранней переписки между Белым и Блоком, например об отчаянии, прикрываемом маской, шутовством. Через три года мистики в «Балаганчике» станут изъясняться

¹³ Восприятие современности как наступающих «последних времен» было характерно как для старообрядческой традиции XVII—XVIII вв., с ее ощущением жизни «при дверех» и уже воплотившегося антихриста, так и для яды сект.

¹⁴ Мейерхольд В. Э. Статьи; Письма; Речи; Беседы, с. 188.

так же, как монахи-ученики в «Пришедшем», только Блок от подобной лирики персонажей себя уже отделял.

В отрывках Белого наметилась концепция героического трагизма человеческого бытия, которая оказалась несовместимой с мистическим квинетизмом и театром «счастья и красоты без слез» еще недавно столь почитаемого Метерлинка. Начатая Белым и поддержанная Блоком уже в 1903 г. критика Метерлинка стала заметным фактом самоопределения русского символизма. Она способствовала распространению в ближайшие годы среди демократически настроенной части символистов взгляда на западноевропейскую модернистскую драматургию как на «сытую», буржуазную.

В драматических отрывках Белый запечатлел свою историческую тревогу, глубоко личное и противоречивое переживание современности. Он ощущал близость как «царства Третьего завета», так и «царства Зверя». Поэтому отрывки им не могли быть завершены. Поэтому же в них, изображавших заключительный акт «мировой мистерии», так мало драматического действия. Лирическое начало ослабляло и даже временами замещало его. Отсюда статика напряженных состояний: мучительное угадывание истины и «опознание» соблазна («Пришедший»), неизменная стойкость последних страстотерпцев веры («Пасть ночи»). Статика эта фиксировалась ремарками, определявшими цветовую символику картин, статуарную выразительность мизансцен и стилизованную (в духе прерафаэлитов) пластику движений. Драматизм, динамика существовали как внутренние свойства изображаемых состояний. Возникает вопрос: не выражались ли таким образом движения души, не был ли то психологизм? Нет, ранний символизм избегал психологии, гнушался эмпирики сенситивных переживаний души, он стремился выражать жизнь духа в ее спиритуалистических устремлениях и сверхчувственных переживаниях. Этот способ изображения духовной деятельности в символистском искусстве соотносился скорее с пневматикой, пневматологией.¹⁵

Белый закрепил наметившуюся у З. Гиппиус связь сюжета драмы с надличным и «объективным» (вселенский процесс) и в то же время решительно ввел в нее лирику как доминирующее начало. Символизм, стремившийся к господству лирического начала во всех родах литературы, приступил к созданию своей лирической драмы.

В зарождавшейся теургической драме, подчиненной религиозным целям, был заложен принцип самоотрицания: она существовала для того, чтобы слиться с преображаемой ею жизнью. Однако и в настоящем перед теургической драмой вставала задача, неразрешимость которой обрекала ее с первых же шагов на кризис в будущем: она должна была предложить решение главных

¹⁵ Термин неоплатоников и раннехристианских теологов (от древнегреч. *пнеума* — дух).

вопросов религиозного и общественного бытия. Не обладая цельным новым религиозным сознанием, нельзя было претендовать на духовное водительство. Оно оборачивалось самозванством и «лицедейством», и это Белый остро ощущал. Попытки устройства символистского мистериального театра он к 1907 г. стал считать преждевременными и нежелательными и надолго отошел в своем творчестве от драматургии.

Максималистские опыты с теургической драмой охладили не одного Белого. Жанр драматической мистерии держал его в рамках христианского представления о борьбе Добра и Зла, тогда как символистам привлекала идея синтеза этих начал, их обратности, мистического единства мира, что отменяло этическую иерархию миропорядка. Э. Гиппиус с досадой отозвалась о «Пришедшем»: «Как бы хорошо Андрею Белому почитать, поучиться, подождать печататься!».¹⁶ Она сама не спешила с созданием новых образцов символистской драмы. Как и Мережковский, она разуверилась в религиозных возможностях существующего театра, усмотрела в нем врага новой драмы. Потребности символизма в создании собственной драматургии и своего театра, однако, не отпали. Они даже нарастали, в мистифицированной форме отражая воздействие обострявшегося социального конфликта накануне первой русской революции.

В 1905 г. Брюсов опубликовал в руководимом им альманахе «Северные цветы ассирийские» сразу три драматических произведения: «Три расцвета» К. Бальмонта, «Тантал» Вяч. Иванова и свою трагедию «Земля». Русская символистская драма впервые столь весомо заявила о своем существовании. Полтора года, прошедшие после публикации отрывка Андрея Белого «Пришедший», были для символистской драматургии, как оказалось, временем разработки вариантов лирической мистерии, движимой творческой волей автора-«мистагога» и способной приоткрыть посредством самой своей структуры, сюжета и действия зависимость человеческих судеб от высшей таинственной воли, которая ведет мир к грядущим мистическим преображениям. Символистская драма стала тяготеть к монодраматическому построению, при этом понятие монодрамы было символистами переосмыслено.¹⁷

¹⁶ Антон Крайний [Гиппиус Э. Н.]. Два зверя. — Новый путь, 1903, июнь, с. 230.

¹⁷ В доэсхипловские времена ее исполнял один актер, менявший маски; в символистской же монодраме «маской» было каждое из действующих лиц, внутренне объединенных драмой авторского сознания. Посредством «масок» — лирических персонажей автор выражал свое переживание сопричастности к таинству вселенского бытия. Такая монодрама учила читателей (зрителей) видеть все в ней происходящее глазами автора и должна была объединять их с всечеловеческим «я» и с высшей мировой волей. В лирике монодрамы личное сливалось с общим и надличным. В ней не было этических координат, присущих трагедии. Как «догадывался» еще Н. Минский, «Нет двух путей — добра и зла, Есть два пути добра» («Два пути», 1901). В постсимволистский период религиозные аспекты теории

Едва ли Бальмонт, Иванов и Брюсов согласовывали друг с другом свои размышления о символистской драме. Свидетельств тому не обнаруживается. Вероятнее в данном случае воздействие принципиально новых положений Вяч. Иванова, изложенных им в 1904 г. дважды: в статье «Новые маски» (Весы, № 7) и в предисловии к драме Л. Зиновьевой-Аннибал «Кольца». Специфические идеи, которые развивались Ивановым, не нашли прямого отражения в высказываниях о драме и театре Бальмонта и Брюсова, но они сказались в построении, а отчасти и в сюжете «Трех расцветов» и «Земли». Но если идеи Иванова были учтены такими разными писателями, как Бальмонт и Брюсов, то это и означает, что указанные идеи отвечали драматургическим устремлениям символизма.

Иванов, вслед за Д. Мережковским, не только ценит античную трагедию как образец религиозно-общественного искусства, но и видел в будущем театре трагедии орган народного волеизъявления, способный направлять духовную и даже социально-политическую жизнь. Объединить исполнителей и зрителей, по мысли Иванова, может только мистериальное «хоровое действие», которое возникнет на почве всенародного мифа. Признав жизнестроительное назначение театра и его внеположенность эстетике, Иванов обратился к опыту эсхилловской трагедии, архаического действия и дифирамба, сохранявших обрядовое значение и запечатлевших в самой своей форме выражение цельного религиозного сознания. То был отказ от аристотелевской теории драмы, от «миметического» театра с его неизбежным реализмом. Свою идею «возврата» Иванов обосновывал анализом эволюции мировой драматургии: «...элементы священного Действа, Жертвы и Личины, — писал он, — после долгих веков скрытого присутствия в драме снова выявляемые в ней силою созревшего в умах трагического миропостижения, мало-помалу преобразуют ее в Мистерию и возвращают ее к ее первоисточнику — литургическому служению у алтаря Страдающего Бога».¹⁸ Поэтому возникает неудовлетворенность театром, объективировавшим и «уплотнившим» маску, разобцившим сцену и зрителей (Шекспир, классицисты), растет потребность «вновь опрозрачить маску и повлечь драму к ее другому полюсу, полюсу того дифирамбического исступления из индивидуальных границ, которые сплавляли праздничный сонм <...> в одно хоровое тело...».¹⁹ Аристотель же, указывая Иванов, отводил зрителям пассивное *pathe*²⁰ и видел в «очищении» не дionисийский религиозный акт, а только эстетический. Катар시스 стал для Аристотеля кри-

монодрамы были эстетизированы. Монодрама стала основой субъективного театра (см.: *Евреинов Н. П.* Введение в монодраму. СПб., 1909).

¹⁸ *Иванов Вяч.* По звездам: Статьи и афоризмы, СПб., 1909, с. 55. Для Иванова «Страдающий Бог» прежде всего — Дионис.

¹⁹ Там же, с. 57.

²⁰ См. там же, с. 206. *Pathe* (древнегреч.) — страдательное состояние.

териум художественного действия. Общее устремление драмы нового времени, в которой «из агонии жертвы развивается трагическое действие с его перипетиями и прагматизмом внешним и психологическим»,²¹ Иванов считал нравственно сомнительным и психически нездоровым.

С заветами древности, утверждал Иванов, встречаются новейшие искания, цель которых — выявить в драме не внешнее, а внутреннее действие, проникнуть за маску, увидеть «личину Вечности», а в ней — нашего собственного внутреннего двойника. По Иванову, действие в искомой трагедии должно быть «безуловным» и призвана она говорить «о целом и всеобщем» (т. е. о боге, мире и человеке в нем). Такая драма-мистерия, утверждал он, с неизбежностью «отрешается от явления» и начинает совершаться в нас самих, помогая ощутить себя и мир по-новому. Она ищет не истины — ей чуждо определенное утверждение или императив, — а перерождения ее участников. Обосновывая союз лирики с драматургией, что отвечало реальным устремлениям «новой драмы», Иванов ратовал за общинную лирику участников дифирамбического действия, а не за «декадентскую» индивидуалистическую лирику. Впрочем, осуждая эгоизм последней, Иванов видел целесообразность индивидуализма в его перерастании в «сверхиндивидуализм», выводящий личность к надличным религиозным «сборным» чувствованиям и религиозным ценностям. Уже в 1906 г. он возгласил конец «эпохи дифференциации» с ее «интимным» искусством.²² Он отрицал в драме систему действующих лиц — самостоятельных характеров, обладающих самодвижением, развитием. Проявляя зависимость от гностической антропософии, в частности от ее идеи монантропизма, Иванов учил видеть во всех участниках драмы «маски единого всечеловеческого я»,²³ а в их судьбах — проявление всеобщей судьбы. Типизации реальности, изображения жизненных коллизий, картин быта, психологии в такой драме не предполагалось.

Иванов был убежден, что формы античной культовой драмы и свободно трактуемые древнегреческие мифы — достаточная основа для создания репертуара, отвечающего духовным исканиям современности. В трагедии «Тантал» он старался быть верным своим теоретическим установкам. С реставраторскими намерениями он обратился не только к форме трагедий Эсхила, но и к сюжету одной из них (несохранившаяся трагедия «Тантал»). В «Тантале» Иванова ощущается связанность автора избранной формой. Этим объясняется условность архитектоники, экзотический метр стиха (ямбический триметр), архаизация стиля. Но мистериальный масштаб действия и герой-богоборец дали Ива-

²¹ Там же, с. 56.

²² Там же, с. 197.

²³ *Иванов Вяч.* Новые маски. — *Весы*, 1904, № 7, с. 2.

нову возможность претворить «эсхилловскую» трагедию в символистское произведение. Используя разные версии (от Гомера до Овидия) мифов о Тантале и его сыновьях Пелопсе и Бротее, а также о Сизифе и Иксионе, автор добивался особой многозначности содержания и, не прибегая к открытой модернизации, вводил в трагедию современную проблематику. Главное в «Тантале» — исследование индивидуализма, его роли в движении человечества к духовной свободе. Герой трагедии сын Зевса царь Тантал, достигнув полноты титанического самоутверждения, испытывает тоску по деятельности творческой. Он пресыщен дарами богов и хочет радости расточения. Отказ от цельности и гармонии есть вызов богам, прежде всего Аполлону. На путях героического и богоборческого нисхождения Тантал приблизился к дионисийской стихии жизни, но не изжил индивидуалистического отношения к возможностям человека («Дерзай или смирайся!»), не испытал религиозного (дионисийского) восторга всеобщего единения. Желая только давать, но не брать, он не обрел живых связей с людьми и миром и обрек себя на истощение.

Иванов утверждал в трагедии примат коллективистского сознания (всегда для него религиозного) над «сверхчеловеческим». Истинно поучительной и катартической была для него не столько судьба героя, сколько перемена в сознании хора, когда, осудив индивидуалистический бунт Тантала, он прозревал в герое жертвенный порыв и своим состраданием приобщал его к народным духовным ценностям. Тантал, сам избравший свою судьбу, по праву является трагическим героем. Но в его образ не вложено того человеческого содержания, которое создает характер. Подобного рода образ автор позднее назвал «имагинативным символом». Этот сконструированный на основе мифа образ-символ был одним из носителей лирического начала.

С тяжеловесной трагедией Иванова плохо вяжется слово «лирика», хотя она принципиально присутствует в «Тантале». Показательна уже разработка в лирической поэзии Иванова той же проблематики, что и в трагедии. Лирическому ее началу автор давал разное выражение. Оно жило в личном самоутверждении лирического персонажа (еще под знаком Аполлона) и в «страдательном» сближении его с хором на путях так и не обретенного приобщения к дионисийской мистерии бытия. Однако, выявляя во всех участниках драмы проблеск «единого лица», а не личностное и не типичное, Иванов сильно ограничил сферу индивидуалистической лирики в трагедии. И в то же время ввел в нее лирику иной природы — коллективно-религиозную, образец которой находил в древнегреческом дифирамбе. Именно хор в «Тантале», оставаясь носителем эпического сознания, заговорил языком лирической поэзии (отдельные прописанные им строфы, как и некоторые монологи персонажей, представляют собой законченные лирические стихотворения). Хор по-своему соперничает с Танталом; хор устанавливает связь соперничавших со зри-

телями, ставовясь посредником в слиянии искусства с преобразуемой им жизнью.²⁴

Надличное лирическое начало «Тантала» мало соотносилось с поэзией символистов и проявлялось довольно однообразно. В отличие от нее оно было порождением не чувственного опыта, а моноидеи.²⁵ В этом — своеобразии трагедии, ее действия и поэтично лирического сюжета. В этом же — коренной ее художественный изъян. Ее мифологизированный религиозно-философский лиризм с трудом воспринимался как таковой даже в узком кругу посвященных.

«Найдите, например, попробуйте, Вячеслава Иванова в „Тантале“, — утверждал в 1909 г. И. Анненский, сам лирик тонкий, но чуждый сверхличной лирике «дионисийства». — Нет, и не ищите лучше, он там и не бывал никогда.»²⁶ Однако Иванов подтвердил связь своей лирики с трагедией. «Андрей Белый был совершенно прав, когда, разбирая мое творчество,²⁷ взял исходным и центральным пунктом мою трагедию „Тантал“, — говорил он в 1921 г.²⁸

Ратуя за всенародное искусство, Иванов ощущал в себе призвание и к «жреческому мифотворчеству», к руководству духовной жизнью и создал эзотерическое учительное произведение. Избранничество «мистагога» входило в противоречие с его демократическими устремлениями. Это противоречие, запечатлевшееся в «Тантале», не способствовало успеху трагедии. Но ею обозначена важная ступень в становлении символистской драмы.

Если «Тантал» был закован Ивановым в доспехи античной трагедии, то в «Трех расцветах» К. Бальмонта был виден лишь легкий абрис драматургического построения. Лирической сюите автор придал несколько внешних примет драмы: диалогическую форму, хор, ремарки. Действие же в «Трех расцветах» было слабо выражено и проявлялось в чередовании трех статических состояний-настроений героини, соответствовавших трем картинам драмы. Хор в ней поддерживал лирическое действие, утверждал роковую власть красоты, таинство ее союза с любовью и смертью. Хор создавал также и эмоциональный фон, благодаря которому символично-аллегорический образ героини не выглядел абстракт-

²⁴ Установка Вяч. Иванова на достижение единства исполнителей и зрителей была воспринята модернистским театром и привела к изменениям в технике и поэтике сцены (уничтожение рампы, игра на авансцене и пр.).

²⁵ Художественно разнообразное выражение идей монантропизма возможно, по-видимому, только в музыке (Скрябин). Не случайно Вяч. Иванов предусматривал в театре будущего соединение мистериальной трагедии с вагнеровской музыкальной драмой.

²⁶ Анненский И. Книги отражений. М., 1979, с. 348.

²⁷ См.: Белый А. Вячеслав Иванов. — В кн.: Русская литература XX века / Под ред. С. А. Венгерова. М., 1916, т. 3.

²⁸ Цит. по: Альтман М. С. Из бесед с поэтом Вячеславом Ивановичем Ивановым. — Учен. зап. Тарт. ун-та, 1968, вып. 209, с. 306.

цией. За немотивированной смелой чувств героини стояла вечная игра любви и смерти, непреложный закон человеческой жизни.

В возникшей внутри лирической поэзии лирической драме Бальмонта есть элементы мистерии, пусть стилизованной в духе «модерн» и редуцированной, но все же мистерии. Ей, приобщающей зрителей²⁹ к таинствам бытия, не нужны, как слишком материальные и типизированные, не только характеры, но даже и масочные персонажи. Двухмерные, без намека на психологию, фигурки, лишённые индивидуальных примет, говорящие одним общим языком — языком лирики Бальмонта, и изображённые как марионетки рока, являлись марионетками автора в его «Театре Юности и Красоты».³⁰ Совмещение в драме «объективного» (проявление таинственной силы в неизменной повтораемости человеческих судеб) и волевой авторской субъективности указывает на монодраматическую ее основу. В ней нет борьбы антагонистических сил. Смерть персонажей в конце картин I и II подчеркнута трагична, а смерть героини и Поэта в финале драмы становится апофеозом Любви и Красоты.

Бальмонт, не будучи сторонником неорелигиозной драмы, трагико-мистерийные мотивы эстетизировал, а мировоззренческую их функцию не отделил от условно-игровой (еще не содержащей, заметим это, иронии). Секуляризация содержательных и функциональных религиозных элементов в искусстве — давняя закономерность его развития. Этот процесс, начало которому по отношению к символистской драме положил (пусть непоследовательно) Бальмонт, предвещал ее эволюцию по пути эстетической адаптации ее религиозно-философских основ. Но это вело и к неизбежной подмене ее утопических жизнотворческих целей целями формотворчества и индивидуалистического самоутверждения.

То, что декоративная и импрессионистическая по манере маленькая пьеса Бальмонта находилась отнюдь не на периферии строительства символистской драмы, подтверждалось самым очевидным образом на страницах альманаха «Северные цветы ассирийские». В «Земле» Брюсова, как и в «Трёх расцветах», сюжетобразующей идеей выступала фатальная воля к смерти. В союзе с красотой смерть оказывалась конечной целью, итогом и разгадкой жизни. Правда, у Бальмонта мистерия жизни схематизирована и совершается в пределах человеческой жизни, тогда как у Брюсова она, усложненная перипетией и интригой, развертывается в масштабах всего человечества. Но и обнаженная прямая зависимость человека от рока станет одним из структурно-композиционных принципов символистской драматургии. Эта «вечная мистерия» будет разыгрываться в большинстве пьес Ф. Сологуба.

²⁹ В 1905 г. «Три расцвета» были поставлены в студийном «Театре Диониса» Н. Вашкевича в Москве.

³⁰ Такой жанровый подзаголовок драма получила в отдельном издании (СПб., 1907).

«Землю» Брюсова внутренне роднит с пьесой Бальмонта и лирико-моподрамная их природа. Только в «Земле» она прикровенна, затенена внешней формой трагедии, как в «Тантале» Вяч. Иванова. Брюсов, как известно, возражал против подчинения искусства религиозным целям. Но идея мистериального театра его в то время интересовала. Он побуждал Иванова к работе над «Танталом», готовя демонстрацию символистской драматургии в «Северных цветах ассирийских». В «мечте» Иванова, писал Брюсов в 1905 г., «намечен путь от нашего современного, келейного, „малого“ искусства — к искусству „великому“, всенародному».³¹ В ряде статей, начиная с «Неужной правды» (1902), Брюсов разрабатывал вопросы поэтики символистской сцены, отвергая практику реалистического театра.

При анализе действия, системы персонажей и их роли в развитии сюжета обнаруживаются существенные соответствия в построении «Земли» и «Тантала». Действие в «Земле» отвечало одному из основополагающих положений Иванова — было предельно «безусловным»: в драме разворачивался заключительный акт всей истории человечества. Его гибель обосновывается Брюсовым естественнонаучно, философско-исторически и оккультно-мистически. Последний аспект драмы, в отличие от двух первых, мало учитывается исследователями, хотя компетентно отмечено еще М. Волошиным оккультное представление о «единстве организма Вселенной»³² во многом определило жанровую структуру «Земли» и внесло в драму очень важные смысловые акценты. Неумолимой детерминированности (и провиденциальной предустановленности) судьбы человечества, придавшей неумолимую однонаправленность действию «Земли», была подчинена и вся система действующих лиц. Персонажи драмы — яркие и сильные характеры трагедийного уровня, и борются они за противоположные идеалы и цели (жизнь или смерть). Но, показывает Брюсов, все они, вольно, а чаще невольно, готовили гибель последнего Города. Обладавшие внешней самостоятельностью и индивидуальной волей, действующие лица оказывались «масками» рока, орудиями мирового «я», проникшегося волей к смерти.

Своеобразно был воплощен в «Земле» тезис Иванова о преобразующем жизнь слиянии зрителей со сценой. Обобщенный образ парода в «Земле» напоминал хор трагедии, но не являлся хранителем религиозного сознания, этических норм и не обладал даром предвидения. Идея же единства человечества на всем протяжении его истории была в «Земле» акцентирована настолько, что зрители должны были увидеть на сцене и пережить (по крайней мере, в авторском замысле) свою собственную судьбу. Мистериальный пафос нарастал к концу драмы. Смерть

³¹ Брюсов В. О книгах — Весты, 1905, № 9—10, с. 93.

³² Волошин М. Лики творчества: Город в поэзии Валерия Брюсова. — Русь, 1908, 22 янв., № 21.

человечества представляла не трагической катастрофой, а экстаическим («дионисийским») последним единением людей, торжеством красоты, спасающей их от жалкого конца, унижений деградации и одичания. Величественный финал драмы атрагичен. Но атрагизм «Земли» неоднозначен. Возлюбив смерть, человечество тем самым в итоге как бы выполнило масонскую заповедь о «седьмой добродетели», вступило на седьмую ступень «храма Соломона». При этом Брюсов даже не намекает на возможность воскрешения или на иные религиозные «эпilogи» для человечества, например на те, что занимали символистсов-соловьёвцев.

Все противоборствующие в драме «Земля» чувства и идеи, персонажи-функции, персонажи-идеи ведут свою родословную из лирической поэзии Брюсова. Автор «Всех напевов» стремился ощутить себя «всечеловеком». Таким антологическим путем общечеловеческое входило в его лирику. В «Земле» лирическое начало принимало предельно объективированное обличие надындивидуального, всеобщего, но не утрачивало при этом своего господствующего значения. В год выхода «Земли» Брюсов утверждал: «Поэту дано пересказать лишь свою душу...»,³³ а позднее писал: «Лирик в своих созданиях говорит разными голосами, как бы от имени разных лиц. Лирика почти то же, что драма...».³⁴ Поскольку «Земля» была драмой по миметической, а пророчествующей, то автор в сотворенном им мире полновластно выступал как «secundus Deos». Он руководил «роком», управлявшим событиями в драме. Его «масками» являлись действующие лица. «Земля» в целом представляет собой лирический образ отношения поэта к миру. Для М. Волопина, следившего за исканиями символистской драмы, «мощный лирический дух Брюсова», проявившийся в «Земле», был очевиден.³⁵ Вселенский эпический масштаб фантастического видения, представшего Брюсову, указывает на предмет лирического переживания, а не на жанровую принадлежность произведения, подчиненного принципу монодрамы.

Хотя в «Земле» выведены яркие характеры, она является не драмой характеров, а драмой положений, что соответствует ее идейному замыслу и ее лирической структуре. В предисловии к сборнику «Земная ось», куда была включена и «Земля», Брюсов пояснял, что в драмах и рассказах положений «все внимание автора устремлено на исключительность (хотя бы тоже «типичность») события. Действующие лица здесь важны не сами по себе, но лишь в той мере, в которую они захвачены основным „действием“».³⁶ В отличие от Вяч. Иванова Брюсов форму аристотелевской драмы не отверг, а использовал, включив ее в струк-

³³ Брюсов В. Собр. соч.: В 7-ми т. М., 1975, т. 6, с. 97.

³⁴ Брюсов В. Избранные соч. М., 1955, т. 2, с. 543.

³⁵ См. примеч. 32.

³⁶ Брюсов В. Земная ось. М., 1907, с. VIII.

туру монодрамы. В едином действии драмы выражалась целеположенность всемирного процесса и соотносенной с ним творческой воли автора.

Выступление драматургического триумvirата на страницах альманаха «Северные цветы ассирийские» устанавливало тип символистской драмы как тип лирической мистерии-монодрамы. Ее антиаристотелевские принципы и особая структура, соответствовавшие символистским неомифологическим представлениям о мироздании и человеческом бытии, придавали ей мистическую окраску. При этом, однако, обнаружилось, что она может и не служить откровенно целям религиозного строительства («Три расцвета» К. Бальмонта, «Земля» В. Брюсова), оставаясь «только» литературой. «Обмирщение» религиозной (по замыслу) символистской драмы в самом процессе ее становления было предвестием ее кризиса. Оно же несло с собой и определенные возможности ее развития.

Жанр лирической мистерии-монодрамы давал простор для авторской активности, для эксперимента, но он не побуждал драматургов к исследованию реальных противоречий и жизненных конфликтов. И символистская драматургия обнаружила бы свою несостоятельность, если бы в условиях начавшейся революции 1905 г. по-прежнему либо культивировала лирически уединенное или «соборное» мистическое отношение к действительности, либо предавалась иллюзорным надеждам на религиозное обновление общества. Быстрой перестройки драматургического сознания тех, кто заложил основы символистской драмы, не произошло. В. Брюсов опубликовал следующую пьесу через шесть лет, Вяч. Иванов — через десять, а К. Бальмонт вообще как драматург более не выступал. На путь сближения с жизнью символистскую лирическую драму вывел А. Блок. Он внес в нее новые художественные идеи, осуществил ее внутрижанровую перестройку.

К. Н. ГРИГОРЬЯН

ИСААКЯН В ПЕРЕВОДАХ БЛОКА

(К ПРОБЛЕМЕ ПОЭТИЧЕСКОГО ПЕРЕВОДА)

1

С давнего времени вопрос о самой возможности перевода произведения поэзии стал предметом постоянной полемики. Скептики доказывали и продолжают доказывать неразрешимость задачи, невозможность полноценного (в смысле полного соответствия) перевода поэтических текстов с одного языка на другой, заранее предрешая, что все усилия переводчика сохранить верность подлиннику тщетны, обречены на неудачу в силу существующих между языками непреодолимых барьеров. Скептики говорят: как бы переводчик ни стремился быть предельно близким к подлиннику, всегда между переводом и подлинником сохраняется различие, хотя бы в силу того, что слова и выражения, обозначающие одни и те же предметы и явления, в разных языках различны не только по своей форме, но и по оттенкам содержания. Это не придуманные барьеры; они на самом деле существуют, и игнорировать их нельзя. Слова в каждом языке имеют свою судьбу, свою «биографию», закрепленную национальными традициями. В. Г. Белинский писал: «Каждый язык имеет свои, ему одному принадлежащие средства, особенности и свойства, до такой степени, что для того, чтобы передать верно иной образ или фразу, в переводе иногда их должно совершенно изменить. Соответствующий образ, так же как и соответствующая фраза, состоят не всегда в видимой соответствии слов: надо, чтобы внутренняя жизнь переводного выражения соответствовала внутренней жизни оригинального»¹ А если мы обратимся к сложным формам поэтической речи, где приобретают исключительное значение оттенки и специфическое звучание, связанное с словесным окружением, стилистической атмосферой, зависимостью каждого слова от других элементов художественного целого, то станет очевидной «дьявольская» трудность передачи смысловых

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1953, т. 2, с. 429.

и эмоциональных оттенков слов другого языка. Эта «дьявольская» трудность еще более ощутима при переводе лирических стихотворений с музыкальным строем и тонким психологическим рисунком, где поэтическая мысль «скрывается за ощущением и возбуждает в нас созерцание, которое трудно перевести на ясный и определенный язык сознания».²

А. А. Потембин как пример невозможности высказать на одном языке то, что высказывается на другом, приводит из Даля анекдот: «Заезжий грек сидел у моря, что-то напевал про себя и потом слезно заплакал. Случившийся при этом русский попросил перевести песню; грек перевел: „Сидела птица, не знаю, как ее звать по-русски, сидела она на горе, долго сидела, махнула крылом, полетела далеко, далеко через лес, далеко полетела...“. И все тут. По-русски не выходит ничего, а по-гречески очень жалко».³

Заезжий грек не нашел русских слов, чтобы передать содержание песни. Он на чужбине пел, видимо, нечто похожее на армянскую песню «Крунк», точное воспроизведение смысла печальных слов которой едва ли возможно на другом языке. Начиная с заглавия уже возникают непреодолимые трудности. «Крунк» означает «журавль», если это слово взять само по себе, изолированно. В песне же обращение к «крунку» несет особую смысловую и эмоциональную нагрузку. В армянском подлиннике слова песни, воспринимающиеся слитно с протяжной печальной мелодией, отражают думы странника, изгнанника-пандухта на чужбине, его тоску по родной земле.

Трудности, стоящие перед переводчиком произведений поэзии, как уже говорилось, нередко приводили к неверию вообще в возможность поэтического перевода. Но среди скептиков были и такие (к ним принадлежал В. Я. Брюсов), которые не впадали в безнадежный пессимизм; сознавая исключительную трудность задачи, они не отказывались от попыток ее решения, упорно преодолевая на этом трудном пути порою казавшиеся непреодолимыми препятствия. Богатейший личный опыт помогал Брюсову в выработке определенных принципов, которые легли в основу его метода поэтического перевода.

При этом метод Брюсова не имел ничего общего с субъективным методом, защитником которого, называя свой подход «творческим» в противовес Брюсовскому методу, объявляли последний «буржуазистским». Сторонники субъективизма ратуют за свободу (а лучше за произвол) переводчика в толковании текста оригинала и в выборе средств для воспроизведения его на другом языке. Они говорят: перевод — самостоятельное творчество, переводчик прежде всего художник-творец, и он не должен списывать свое воображение ни содержанием, ни формой подлинника.

² Там же М., 1954, т. 5, с. 15.

³ *Потембин А. А.* Язык и народность. — В кн.: Потембин А. А. Эссеистика и поэтика М., 1976, с. 264.

Переводчик ставит перед собой такие же задачи, как и автор оригинала. В подобного рода суждениях проскальзывает все более усиливающаяся тенденция стирания *принципиальной грани между переводом и оригинальным творчеством*.

Много недоразумений возникает и оттого, что у нас, как правило, *не разграничивают перевод в собственном строгом смысле*, в том смысле, как его понимал и Брюсов, *от такой специфической формы пересоздания поэтического произведения, как подражание (вариации, переделки, перепесы)*, оправдывающей более вольное обращение с оригиналом, когда переводчик по мотивам оригинала создает нечто напоминающее первоисточник, но далеко не совпадающее с ним.

Говорят: при переводе важно передать не только смысл слов, но прежде всего смысл образов. Против этого возражать трудно. Истина эта древняя. Но прежде чем переводить, нужно понять образ, а понять его можно в поэзии только при помощи слов. Слова не нейтральны по отношению к содержанию стихотворения.

Бесспорно, что исключительное значение имеет индивидуальность переводчика. Она всегда скажется в переводе независимо от воли его автора. При всем разнообразии индивидуальностей переводчиков непеременимое условие — должное уважение к подлиннику, бережное отношение к нему.

Переводчик должен, оставаясь «самим собою» и вовсе не теряя, если она у него есть, своей индивидуальности, поставить перед собой цель *правильно понять и возможно верно передать как содержание, так и особенности формы подлинника*. Здесь ни о каком насилии над волей переводчика не может быть и речи. Он сам должен выбрать автора, который ему по душе, произведение, которое вызывает в нем живой отклик. При таком отношении к переводимому произведению перевод не будет носить формального характера, он станет актом творчества. Об этом хорошо сказал С. Я. Маршак: «Если внимательно отберете лучшие из наших стихотворных переводов, вы обнаружите, что все они — дети любви, а не брака по расчету».⁴ В художественном переводе не должно быть места ремесленничеству. Когда переводы делают равнодушные люди, из текстов исчезает главное — поэзия.

При всей разнохарактерности переводов из армянской поэзии, многообразии индивидуальностей переводчиков, в этом общем пестром потоке можно уловить две основные тенденции, два главных направления, отражающих два принципиально различных подхода к самой проблеме поэтического перевода. К первому из них, имеющему у нас своих защитников и теоретиков, М. Л. Лозинский причислял сторонников так называемого *перестраивающего перевода*, когда переводчик, по образному его вы-

⁴ *Маршак С.* Искусство поэтического перевода. — В кн.: *Мастерство перевода*. М., 1959, с. 248.

раженню, «переливает чужое вино в свои, привычные мехи», когда «содержание чужеземного произведения <...> переиначивается на свой лад». Второй тип перевода, связанный с брюсовскими традициями, Лозинский называет «переводом воссоздающим, воспроизводящим со всей возможной полнотой, точностью и содержанием, и форму подлинника».⁵

Брюсов писал в редакционной статье к сборнику «Поэзия Армении...»: «Стихотворный перевод должен не только верно передавать содержание оригинала, но и воспроизводить все характерные отличия его формы». Он предлагал переводчикам выбирать такие формы русского стиха, которые соответствовали бы метру и ритму армянских подлинников; указывал также на необходимость «настойчивого внимания к соблюдению *звуковой стороны стиха*, т. е. как ассонансов, аллитерации, звукоподражаний, так особенно „звукописи“, или „словесной инструментовки“, составляющей особое очарование средневековой лирики». В отношении содержания в качестве «идеала» Брюсов выдвигал следующее требование — «сохранить в стихотворной передаче подстрочную близость к тексту, поскольку она допускается духом языка, сохранить все образы подлинника и избегать всяких произвольных добавлений».⁶ Переводчик должен стремиться возможно *объективнее* понять авторскую мысль, образную систему, стилистическое своеобразие переводимого стихотворения; избежать отсебятины и соблазна украшения перевода «цветами» собственного красноречья, подойти как можно ближе к подлиннику с целью наиболее верного его воспроизведения. Переводчик не вправе забывать о главном назначении перевода, который должен по возможности заменить подлинник тем, кому недоступен оригинал из-за незнания языка. Из этого ясного и бесспорного положения вытекала «конечная, идеальная цель» редактора сборника «Поэзия Армении...» — «получить на русском языке *точное воспроизведение оригинала* в такой мере, чтобы читатель мог *доверять* переводам и быть уверен, что по ним он знакомится с созданиями *армянских поэтов*, а не русских переводчиков».⁷

Все эти рекомендации, строго продуманные и основанные на богатейшем опыте, не имели ничего общего с буквализмом, с педантически рабским отношением к оригиналу. Речь шла не о механическом перенесении свойств оригинала с одной языковой почвы на другую, а о творческих поисках переводчиком соответствующих форм, выразительных и изобразительных средств для достижения наибольшей близости, равноценности подлиннику. Эти редакционные принципы ни в коей мере не ограничивали и творческую свободу переводчиков, начиная с выбора автора и произведения из круга материала, отобранного редак-

⁵ Лозинский М. Искусство стихотворного перевода. — Дружба народов, 1955, № 7, с. 160.

⁶ Поэзия Армении с древнейших времен до наших дней / Под ред., со вступ. очерком и примеч. Валерия Брюсова. М., 1916, с. 16.

⁷ Там же.

цией. В то же время Брюсов понимал, что в поэтическом переводе «жертвы», потери неизбежны. При переводе часто утрачиваются не только звуковая система, ритмический рисунок, стилистическая атмосфера, интонационные нюансы, но и существенные элементы содержания, границы которого, в особенности в лирическом стихотворении, с трудом поддаются ясному обозначению. В 1905 г. в программной статье «Фиалки в тигеле» Брюсов писал: «Внешность лирического стихотворения, его форма образуется из целого ряда составных элементов, сочетание которых и воплощает более или менее полно чувство и поэтическую идею художника, — таковы: стиль языка, образы, размер и рифма, движение стиха, игра слогов и звуков. <...> Воспроизвести при переводе стихотворения все эти элементы полно и точно — невозможно. <...> Выбор того элемента, который считаешь наиболее важным в переводимом произведении, составляет *метод* перевода».⁸

Разъясняя сущность брясовского метода, М. Л. Лозинский основную задачу, которая должна быть разрешена переводчиком поэзии в первую очередь, видел в выборе «наиболее существенных элементов» произведения, которые «должны быть воспроизведены во что бы то ни стало».⁹

Этим отнюдь не механическим отбором определяется, по мнению М. Л. Лозинского, вся дальнейшая работа над переводом. «На всем протяжении этой работы, — писал он, — поэт-переводчик непрерывно производит отбор возникающих в его сознании схем, комбинаций слов, звуков, образов, синтаксических и стилистических конструкций. При этом отборе он должен стремиться к тому, чтобы всякий раз совокупность отобранных им элементов являлась наиболее полным художественным эквивалентом оригинала. Он должен стремиться к тому, чтобы его перевод производил то же впечатление, что и подлинник, чтобы он был ему эстетически равноценен».¹⁰

Неизбежность в стихотворном переводе отступлений от подлинника и «жертв» не означает, что всякие замены и потери должны быть оправданы. Не с них нужно начинать разговор о поэтическом переводе, не на них должны быть поставлены акценты. Умение, талант, искусство переводчика как раз и заключаются в том, чтобы потерь и «жертв» было *как можно меньше*, чтобы переводчик не увлекся мелькнувшими в голове собственными образами и чтобы он сосредоточил свои усилия на решении основной задачи — воспроизведении оригинала в возможной чистоте.

Не только результаты труда, но и принципы, которыми руководствовались русские поэты — участники сборника, переводя армянских поэтов, были далеко не одинаковыми. Две основные

⁸ Брюсов В. Собр. соч.: В 7-ми т. М., 1975, т. 6, с. 105—106.

⁹ Лозинский М. Искусство стихотворного перевода, с. 165.

¹⁰ Там же, с. 166.

тецдепци, два противоположных по своим принципам подхода к переводу поэтического текста, охарактеризованные выше, наблюдались и здесь: первый из них отражен в переводах Брюсова и Блока, второй — Бальмонта и Вяч. Иванова.

Обозревая весь русский фонд переводов из армянской поэзии, подчеркнем сразу же: лучшими переводами, высшими достижениями в области поэтического перевода как в прошлом, так и в наше время, мы обязаны тем переводчикам, которые придерживались принципов научно-художественного метода Брюсова.

Образец применения их можно видеть, в частности, в брюсовском переводе одного из лирических педевров Исаакяна:

Безвестна, безымянна, позабыта,
Могила есть в безжизненной степи.
Чей пепел тлеет под плитой разбитой,
Кто, плача, здесь молился: «Мърно спи»?

Немой стопой столетия проходят.
Вновь жаворопка песнь беспечна днем,
Вновь ветер волны травяные водит...
Кем был любим он? Кто мечтал о нем?¹¹

При анализе брюсовских строк, несмотря на поразительную верность перевода, все же нетрудно выявить какие-то неточности. Но важно то, что эти *потери переводчиком доведены до минимума*. Вообще не следует слишком увлекаться выявлением отдельных неточностей, рассматривая их изолированно, вне связи с общим характером перевода. Можно заранее сказать, что расхождений с оригиналом в переводе в той или иной степени будут всегда. Они неизбежны. Но не надо придавать им преувеличенное значение, если перевод в целом верен, если в нем сохранен дух оригинала, если не искажена, в конечном счете, поэтическая мысль. Выявление в этих случаях отдельных неточностей становится излишней педантичностью.

2

Блок в переводах из Исаакяна придерживался принципов брюсовского метода.

Если бы не выдающиеся организаторские способности Брюсова как редактора сборника «Поэзия Армении...», то едва ли мы сегодня располагали бы превосходными переводами Блока из Исаакяна.

На просьбу Московского армянского комитета взять на себя редактирование сборника, который создавался в самый разгар первой мировой войны, Брюсов сначала ответил отказом. Но после того как он близко ознакомился с материалом, прочитал «целую библиотеку» книг, совершил путешествие по Армении, чтобы «подтвердить живыми впечатлениями кабинетные сообра-

¹¹ Поэзия Армении..., с. 378.

жения», он дал согласие быть редактором предпологаемого издания, которое стало, по его собственному признанию, «страстно любимым делом», занявшим все его помыслы.

Брюсов поставил перед собой задачу привлечь к осуществлению этого большого культурного начинания лучшие поэтические силы России того времени. Это потребовало от него немалых усилий. Ему пришлось использовать свой литературный авторитет и личные связи.

Особенно упорно Брюсов добивался участия в редактируемом им издании Блока. В самом начале организационной работы над сборником он обратился к Блоку, чтобы заручиться его согласием быть в числе переводчиков произведений армянских поэтов. «Очень Вы меня порадовали бы, и всю нашу редакцию также, — писал Брюсов Блоку 13 сентября 1915 г., — если бы Вы согласились принять участие в этом сборнике». Вместе с письмом был послан подстрочник одного стихотворения В. Терьяна с просьбой переложить его в русские стихи. «Кажется, стихотворение, — писал Брюсов, — стоит Вашей работы и по духу подходит к Вашей поэзии».¹²

Стихотворение Терьяна¹³ не поправилось Блоку (8, 449). Спустя некоторое время Брюсов послал Блоку второе письмо, настойчиво добиваясь его участия в сборнике: «Присоединяю свои горячие просьбы к просьбам всей редакции и надеюсь, что Вы не откажете нам в своем сотрудничестве. Редакция будет за него глубоко благодарна, а меня Вы этим порадуете очень».¹⁴

Блок продолжал упорствовать и ответил отказом. Но редактор не сдавался. Он настаивал: ему не хотелось терять такого сотрудника. Поэтому Брюсов снова обратился к Блоку с письмом: «Очень Вы меня огорчили своим отказом. Вероятно, вся вина в том лежит на мне самом, так как я выслал Вам лишь одно стихотворение, которое Вам не пришлось по сердцу». На этот раз Брюсов послал разные стихотворения разных армянских авторов. «Мне хочется верить, — писал он Блоку, — что среди этих стихов окажутся такие, которые Вы согласитесь перевести. <...> Простите мою настойчивость, но верьте, что причина тому прежде всего одна: мне грустно не видеть Вашего имени в числе сотрудников редактируемого мною издания».¹⁵

На этот раз Блок наконец дал свое согласие быть в числе переводчиков — участников сборника. Он (2 ноября 1915 г.) писал Брюсову: «Сейчас мы говорили с Павлом Никитичем Ма-

¹² Цит. по: Григорьян К. Н. В. Я. Брюсов и армянская поэзия. М., 1962, с. 33.

¹³ Блоку был послан подстрочник стихотворения Терьяна «В весеннем городе» (1911) из цикла «Золотая сказка» (см.: Лпт. наследство. М., 1980, т. 92, кн. 1, с. 519).

¹⁴ Цит. по: Григорьян К. Н. Указ. соч., с. 33—34.

¹⁵ Там же, с. 34.

кипцианом,¹⁶ он дал мне много ценных и интересных сведений и предложил несколько текстов, из которых я непременно возьму несколько. Думаю пока о Кучаке¹⁷ и Исаакяне, оба пленили меня. Спасибо за письмо, я очень рад принять участие в такой работе, но то стихотворение Териана действительно оказалось ужасно мне не по душе, я и сейчас помню его отчетливо, и впечатление остается тем же. Думаю, что, когда увижу другие переводы из Териана, пойму, что именно меня отвращает от него; это очень меня интересует, тем более что Павел Никитич считает Териана одним из лучших поэтов новой Армении» (8, 449).

Сборник «Поэзия Армении...» создавался в то время, когда Западная Армения, в которой зверски было истреблено почти все армянское население, была, как писал Ов. Туманян, «от края до края <...> полна крови».

Армения в эти годы не оставалась вне поля зрения Блока. В «Дневнике» он отмечает факты, свидетельствующие о растущем в русском обществе интересе к трагической судьбе армянского народа: издание в Москве журнала «Армянский вестник», готовящийся в Петрограде под редакцией М. Горького «Сборник армянской литературы» и т. д. (7, 414).

Брюсову удалось привлечь к участию в редактируемом им сборнике не только Блока, но и Ф. Сологуба, К. Д. Бальмонта, Вяч. Иванова, В. Ходасевича, Ю. Балтрушайтиса, Ю. Н. Верховского, С. В. Шервинского и других. Однако не всегда его усилия увенчивались успехом. Сопrotивление И. А. Бунина ему преодолеть не удалось. Вот что писал Бунин М. Горькому 10 октября 1915 г. в ответ на его просьбу дать что-либо для «Сборника армянской литературы» (вышел в 1916 г.): «Дорогой Алексей Максимович! Эти „переводы“ с армянского,¹⁸ — думаю, что именно эти, так как иных у меня, кажется, нет, — просил у меня для перепечатки в подобном же сборнике Брюсов, приступал несколько раз с непонятной для меня пастойчивостью, но я остался „тверд, спокоен и угрюм“».¹⁹

Исаакян — наш современник. «Живым классиком» назвал его Максим Рыльский. Первый сборник Исаакяна увидел свет в конце прошлого века, последние его стихи, написанные в годы Великой Отечественной войны, были удостоены Государственной премии первой степени.

Скитальческая жизнь, длительное пребывание Исаакяна в крупных культурных центрах Европы позволили ему близко

¹⁶ Погос (Павел Никитич) Макинцян (1884—1938) — армянский литератор, общественный деятель; ближайший сотрудник Брюсова по изданию сборника «Поэзия Армении...».

¹⁷ Наает Кучак — армянский поэт (XVI в.).

¹⁸ Речь идет о двух переводах Бунина — из Исаакяна (стихотворение «Моя душа объята тьмой полночной...») и Ал. Цагурына (стихотворение «Мрачна, темна душа моя...»).

¹⁹ М. Горький: Материалы и исследования. М.; Л., 1936, т. 2, с. 449. «Тверд, спокоен и угрюм» — цитата из стихотворения Пушкина «Поэту»: «Но ты останься тверд, спокоен и угрюм...».

соприкоснуться с различными течениями европейского литературного движения конца XIX—начала XX в., в частности с символизмом, воздействие которого на творчество армянского поэта сказалось, однако, лишь в общих чертах, «скорее как мировоззрение, чем как литературная программа».²⁰

Брюсов условно делил поэтическое творчество Исаакяна на два периода. Творчество первого периода (раннего) представлено песнями, в которых поэт «так близко подошел к складу народной лирики, что иные стихотворения кажутся созданиями безымянных певцов, новой серией народных песен».

Ко второму периоду творчества относятся стихотворения и поэма «Абул Ала Маари», в которых, по словам Брюсова, Исаакяна выступает «как один из европейских поэтов, ставя себе те же или сходные задачи, разрешить которые стремятся и лирики других народов — французские, немецкие, русские... По этим стихам можно судить, какого большого мастера имеет армянская литература в лице Аветика Исаакяна».²¹

Произведения второго периода творчества Исаакяна по глубине и масштабности поэтического мышления следует отнести к философской лирике. Тревожные думы поэта устремлены к небу, к солнцу, в необозримые просторы Вселенной, в бесконечность, вечность, он охвачен жгучим желанием познать окружающий мир, людей, постичь «вечные законы» жизни, смерти, проникнуть в «великие тайны» природы, мироздания.

Личность Исаакяна, природу его поэтического мышления характеризуют незаметные, едва уловимые, естественные переходы от созерцания к раздумью, слияние этих состояний в «поэзии мысли». Реальный, предметный мир, ставший объектом поэтического созерцания, преобразенный в горниле «внутренней думы», вновь возникает в образах его лирики, наполненных глубоким философским содержанием. Здесь Исаакян по типу творческой индивидуальности, по характеру поэтического мирозерцания ближе всего к Гейне, Лермонтову, Швеченко.

Блок трудился над переводами из Исаакяна в течение ноября—декабря 1915 г. В архиве русского поэта сохранились черновики, а также переписанные им набело окончательные варианты переводов двадцати стихотворений Исаакяна. Переводы трех стихотворений остались незавершенными. Так, например, сохранилась первоначальная черновая редакция следующего перевода:

— Что над огнем ты варишь, мать?
Зачем огонь загля ты, мать?
— Чтоб боль унять — тебе питье.
— Ах, [рана] боль в сердце, мать,
На что мне снадобье твое?
Я тяжко ранен в сердце, мать,
Мне исцеленья нет,

²⁰ Поэзия Армении... с. 79.

²¹ Там же, с. 79—80.

Не тереби мне сердце, мать,
Мне исцеленья нет.²²

Не удовлетворенный результатами начальных попыток, Блок отказался от мысли продолжать работу над переводом, и в его бумагах осталась лишь эта черновая редакция, весьма близкая к подстрочному переводу. Такова же была участь и перевода стихотворения «Небо — сердце мое...» («Сердце мое — небесный свод...»)²³ На черновике перевода стихотворения «В мире я дивная тварь...» («В груди моей — радость творенья...») помета Блока: «Непосильный труд: всех слов в этот размер не уместить. 1915. 20 XII».²⁴

30 ноября Блок писал И. М. Брюсовой: «Очень извиняюсь, что так долго задерживаю стихи Исаакяна; это происходит не оттого, что я ими не занимаюсь; напротив, я бьюсь над ними часто, но этот прекрасный поэт невероятно труден для пера...» (8, 450).

Черновики Блока испещрены многочисленными исправлениями как отдельных строк, так и целых строф. Они свидетельствуют об упорных поисках нужных слов, метра, ритма. Вот один из наиболее характерных примеров, наглядно показывающий процесс работы Блока над переводами из Исаакяна (первоначальные варианты стихов²⁵ приведены в сносках):

Не глядись в черный взор,²⁶
В нем безбрежность ночей²⁷
Ужас тьмы, духи гор,²⁸ —
Бойся черных очей!²⁹

Видишь: сердце — кровавый ручей, —³⁰
Нет покоя с тех пор,³¹
Как сразил чарый взор, —³²
Бойся черных очей!³³

²² ИРЛИ, ф. 654, оп. 1, ед. хр. 154, л. 6.

²³ Там же, л. 12.

²⁴ Там же, л. 2.

²⁵ Там же, л. 9.

²⁶ а. Берегись черных глаз

б. Бойся черных очей

²⁷ а. В них — безбрежность (черных) ночей

б. В них — безбрежность (темных) ночей

²⁸ а. Духи гор, трепетание тьмы

б. Духи гор, ужас тьмы

²⁹ а. Не люби, бойся черных очей!

б. Не люби этих черных очей!

³⁰ Видишь — сердце мое в крови

Эти чары сразили меня.

³¹ Я покоя не знаю с тех пор

³² Он сразил — чарый взор.

Первоначальная последовательность шестого и седьмого стихов:

Он сразил — чарый взор
Нет покоя с тех пор.

³³ ИРЛИ, ф. 654, оп. 1, ед. хр. 155, л. 34 (беловая редакция).

В процессе работы над переводом стихотворения Исаакяна «Видит лань — в воде. . .» первые две «пробы» были отвергнуты. Третья, окончательная редакция паходится на том же листке, что и указанные «пробы». Судя по карандашной поспешной записи, она, вероятно, возникла внезапно, после того как поэт дважды начинал и бросал перевод стихотворения. Найдя нужные слова, размер и ритм, Блок сразу же зафиксировал текст и впоследствии не подверг его каким-либо изменениям.³⁴

Блок одновременно работал над переводами как для брюсовского сборника, так и для сборников национальных литератур, редактируемых Горьким. «По возвращении в Петербург Александр Александрович, — вспоминает М. А. Бекетова, — получил очень интересный заказ от Горького, который собирался издавать сборники литературы всех народов, входивших в состав русской империи. Он предложил поэтам выбрать для перевода то, что им нравится. Блок взялся переводить армянских, латышских и финских поэтов. Для этого он просил Горького познакомить его или с поэтами или с другими знатоками языков избранных им народностей. У него перебивали представители четырех наций, в том числе и шведской, так как один из финнов писал по-шведски. Александр Александрович не удовлетворился одним подстрочником, он просил читать стихи вслух, чтобы запомнить их ритм. При этом он выказал поразительную память, запомнив не только ритм, но и целые строфы стихов на совершенно незнакомых ему языках. Ему очень нравилось декламировать их нам с матерью. Переводами этими он увлекался. Все опи хорошо, по лучше всего удались ему переводы прекрасных стихов армянского поэта Исаакяна».³⁵

Блок, как и другие русские поэты — участники брюсовского сборника, пользовался подстрочниками. Что такое подстрочный перевод поэтического текста?

Подстрочник, разумеется, не может обладать обаянием подлинника. Следует, однако, заметить, что подстрочники бывают разные. Многие зависят от составителя, его квалификации, эстетического вкуса и такта. Подстрочник не обязательно представляет собой мертвый слепок с текста оригинала — такой слепок, который не может вызвать у поэта-переводчика иных эмоций, кроме отвращения.

Главное, не следует упрощать задачу составления подстрочников поэтического текста. Как бы ответственно и добросовестно ни относиться к делу, как бы ни стремиться к точности, она всегда останется условной приблизительной. «Подстрочный перевод, — писал Пушкин, — никогда не может быть верен. Каждый язык имеет свои обороты, свои установленные риторические

³⁴ ИРЛИ, ф. 654, оп. 1, ед. хр. 154, л. 22.

³⁵ Бекетова М. А. Александр Блок: Биографический очерк. 2-е изд. Л., 1930, с. 204—205.

фигуры, свои усвоенные выражения, которые не могут быть переведены на другой язык соответствующими словами».³⁶

Качество подстрочников для брусковского сборника было достаточно высоким — они составлялись видными армянскими филологами, к которым в случае надобности русские поэты-переводчики могли обращаться за консультацией. Надпись на обложке переводов из Исаакяна: «Сколько подстрочников, разговоров и писем было»³⁷ — подразумевает, по-видимому, то обстоятельство, что Блок пользовался советами и консультациями Погоса (Павла Никитича) Макинцяна, имя которого упоминается в записных книжках и письмах русского поэта (8, 449, 450).

Кроме подстрочника и прозаического перевода, переводчики были снабжены и транскрипцией армянского текста, воспроизводящей ритм и звуковую систему оригинала.

В архиве Блока всех этих вспомогательных материалов для работы над переводами из Исаакяна, к сожалению, не сохранилось. Они имеются в архиве другого участника сборника «Поэзия Армении...» — Вяч. Иванова, в их числе и материалы к стихотворению «Моей матери», переведенному обоими поэтами.

ПОДСТРОЧНЫЙ ПЕРЕВОД

Из моей родины (я) удалился,
(Я) бедный странник не имею дома,
С милой матерью (я) разлучился,
Грустный, печальный, не имею сна.

(Вы) с горы идете, красивые птицы,
Ах, моей матери (вы) не видели?
(Вы) с моря идете, нежные ветры,
Разве поклона (привета) (вы мне)
не принесли?

ПРОЗАИЧЕСКИЙ ПЕРЕВОД

Я удалился из родины и теперь
Я бедный, бесприютный скиталец
Я разлучен с милой матерью и,
Грустный, тоскливый, лишился сна.

Красивые птицы, вы, что прилетаете
С гор, не видели ли мою мать?
Нежные ветерки, вы, что с моря веете,
Не принесли ли вы мне поклона от нее?³⁸

Стихотворение «Моей матери» принадлежит к той части лирики Исаакяна, где народность его творчества проявилась особенно органично, где родство с народной песней сказалось не

³⁶ Пушкин. Полн. собр. соч. [Л.], 1949, т. 12, с. 144.

³⁷ ИРЛИ, ф. 654, оп. 1, ед. хр. 154, л. 1.

³⁸ ИРЛИ, арх. Вяч. Иванова, ф. 607, ед. хр. 85, л. 1—2 (приведены переводы начальных строк стихотворения).

только в содержании, но и в стиле и лексике. С первых же строк переводчик наталкивается на непере译имое специфическое выражение «пандухт»:

Из моей родины я удалился,
Я бедный пандухт, нет у меня дома.

В подстрочнике и прозаическом переводе, которыми пользовался Блок, выражения «бедный странник», «бесприютный скиталец» весьма приблизительно передают все богатство и емкость смысла слова «пандухт».

Образ «скитальца», «странника», который часто встречается в поэзии Исаакяна, неоднозначен. В одном случае его психологической предпосылкой служит жажда скитаний, желание увидеть новые горизонты, наблюдать жизнь других народов, духовно обогатиться свежими впечатлениями. В другом — тема «странника» вызвана к жизни исторической судьбой армянского народа. Исаакян — сын «народа-странника», «народа-изгнанника».

После потери Арменией политической самостоятельности, государственности, после того как она оказалась под игом жестоких завоевателей, масса ограбленных, обездоленных людей вынуждена была покинуть родную землю, скитаться по далеким краям в поисках пристанища и хлеба, искать лучшую долю под чужим небом. Эта характерная историческая реальность породила в армянском фольклоре и поэзии совершенно особый жанр пандухтских песен, т. е. песен изгнанника, живущего на чужбине и тоскующего по родине, по родному очагу.

Блок в переводе второй строки избрал слово «изгнанник», которое в сочетании с темой разлуки с матерью в третьей строке и образом «бедного странника» в четвертой дает русскому читателю верное представление о смысле слова «пандухт»:

От родимой страны удалился
Я, изгнанник, без крова и сна,
С милой матерью я разлучился,
Бедный странник, лишился я сна.

Последние две строки у Исаакяна:

С азиз матерью я разлучился,
Грустный, унылый, лишился я сна.

«Азиз», как и «джан», — слово, не поддающееся переводу. «Джан, — поясняет Брюсов, — ласкательное наименование»; «...эпитет, выражающий ласку; собственно значит „душа“»; «...слово, означающее и душу и тело, вообще нечто самое дорогое, милое, любимое».³⁹ «Азиз» — слово, по смыслу близкое

³⁹ Поэзия Армении..., с. 101, 249, 344. «Азиз», «джан», «яр» (любимый, любимая), так же как и «пандухт», «гариб» (по значению то же, что и

к «джан», но с другим оттенком. В контексте стихотворения Исаакяпа в обращении к матери «азиз» — и «милая», и «родимая».

Блоку особенно понравилось слово «джан», которое он в переводе стихотворения «Моей матери» не только сохранил, но и, как он писал Брюсову, «еще от себя прибавил: очень уж хорошее слово» (8, 451).

Теперь сопоставим русские тексты тех же строф стихотворения Исаакяпа «Моей матери» в переводе Блока и Вяч. Иванова:

ПЕРЕВОД БЛОКА

От родимой страны удалился
Я, изгнанник, без крова и сна.
С милой матерью я разлучился,
Бедный странник, лишился я сна.

С гор вы, пестрые птицы, летите,
Не пришлось ли вам мать повстречать?
Ветерки, вы с морей шелестите,
Не послала ль привета мне мать?..

ПЕРЕВОД ВЯЧ. ИВАНОВА

В чуждедальном я плену
Жизнь бездомную кляню:
Как с родимую простился,
Сном спокойным не забылся.

Вы летите, птицы, с гор:
Залетали ль к ней на двор?
Ветерок, ты с моря дуешь:
От нее ль меня целуешь?..

С первого взгляда бросается в глаза резкое различие этих двух переводов. Сказалась разность «метода», подхода к самой задаче перевода поэтического текста. Если Блок старается, как писал он Брюсову, «держаться как можно ближе подлинника», избегая прибавлений от себя, не нарушает, насколько возможно, его словесной ткани, то Вяч. Иванов переводит «вольно», как бы нарочито выдвигая на первый план собственную личность, собственную поэтическую систему, не считаясь со спецификой ни содержания, ни стиля армянского оригинала.

Брюсов поместил оба перевода в основном корпусе сборника,⁴⁰ напечатав вторично перевод Вяч. Иванова под заглавием «На чужбине» в конце, в разделе «Подражания и напевы».⁴¹

«пандухт», — живущий на чужбине), «яман» и «зулум» (ужасное, страшное), — все эти слова иноязычного происхождения давно вошли в армянскую пародно-поэтическую речь, обогащенные специфической смысловой окраской.

⁴⁰ См. там же, с. 367, 376.

⁴¹ См. там же, с. 487—488.

Из значительного числа предложенных ему стихотворений Исаакяна Блок выбрал произведения, органически объединенные определенным кругом мотивов и настроений, которые в той или иной мере были созвучны его собственной поэзии. Все они относятся к тому роду лирики, где имеют исключительное значение передача оттенков психологических состояний, ощущений, эмоциональная окраска слов и выражений, интонация; где, как писал Добролюбов, «важна каждая фраза, почти каждое слово; нередко от изменения, пропуска или прибавки какого-нибудь незначительного эпитета может измениться колорит и значение всего стихотворения».⁴²

К числу такого рода лирических миниатюр, отличающихся развитой музыкальной интонацией, относится стихотворение Исаакяна «Ночью в саду у меня...». Блоку удалось сохранить в своем переводе важные элементы как его формы, так и содержания:

Ночью в саду у меня
Плачет плакучая пва,
И безутешна она,
Ивушка, грустная пва.

Раннее утро блеснет —
Нежная девушка-зорька
Ивушке, плачущей горько,
Слезы — кудрями о:рег.⁴³

Музыку к этим стихам написал С. В. Рахманинов. Он в беседе с М. Шагинян, говоря о своих новых «песнях на стихи», заметил: «Легче всего далась мне „Ивушка“ Исаакяна, не знаю, чья это заслуга — переводчика Александра Блока или самого армянского поэта, но только „Ивушка“ необыкновенно мелодична, мелодия заложена уже в стихах, и на мою долю осталось лишь пропеть эту мелодию... Так умеют писать только подлинно народные поэты».⁴⁴

Для разбора перевода Блока стихотворения «Был бы на Аразе у меня баштан...» приведем прежде всего его подстрочник, принадлежащий автору настоящей статьи:

На берегу Араза⁴⁵ был бы мой баштан,
Посадил бы иву, розы и мак,
Под тенистой ивой был бы мой шалаш, —
(И) чтоб в очаге огонь сверкал.

И сердцем любимая была б моя Шушан,
У очага моего мы б ласкали друг друга, —
На берегу Араза б л бы мой баштан,
Море пота пролил бы для моей Шушник.

⁴² Добролюбов Н. А. Полн. собр. соч.: В 9-ти т. М., 1962, т. 3, с. 192.

⁴³ ИРЛИ, ф. 654, оп. 1, ед. хр. 155, л. 38 (черновая редакция — ИРЛИ, ф. 654, оп. 1, ед. хр. 154, л. 11).

⁴⁴ Аветик Исаакян в русской критике. Ереван, 1961, с. 91.

⁴⁵ Народное название реки Аракс.

Изучение черновой рукописи перевода (первоначальные варианты стихов⁴⁶ приведены в сносках), а также беловой, окончательной редакции⁴⁷ дает возможность судить о его высоких поэтических достоинствах:

Был бы на Араксе⁴⁸ у меня баштан —
Посадил бы иву, розы я, да мак,
Под тенистой ивой сплел бы я шалаш,
В шалаше бы вечно пламенел очаг!

Чтоб сидела рядом милая Шушан,⁴⁹
Чтобы нам друг друга у огня ласкать!⁵⁰
Кабы на Араксе завести баштан,⁵¹
Для Шушик лилейной отдыха не знаты!⁵²

Еще более убеждает в этом обращение к другому переводу стихотворения, выполненному М. Шагинян в те же годы, когда Блок занимался Исаакяном:

Будь своя на Аразе бахча у меня, —
Насадил бы я иву и роз на бахче.
Будь под ивою хатка своя у меня,
Да приветно горящий огонь в очаге,

И Шушан, сердцу милая, будь у меня, —
У огня мы делили бы ласки с Шушан.
Ах, была б на Араксе бахча у меня, —
Я бы потом своим ту бахчу орошал.⁵³

Нетрудно заметить, что Блок более бережно относится к тексту, стремясь максимально приблизиться к образной системе Исаакяна. Шагинян же, наоборот, допускает существенные отклонения от армянского подлинника. «Шалаш» — дословный перевод слова «кохтик», и неизвестно, зачем понадобилась Шагинян «хатка». «Бахча» и «баштан» — почти синонимы, но «баштан» более благозвучно, чем «бахча», тем более что в подлиннике стоит слово «бостан», и по звучанию близкое к «баштан». Более того, в переводе Шагинян искажен смысл заключительных строк стихотворения. У Исаакяна они звучат так: «На берегу Араза был бы мой баштан, Море пота пролил бы для моей Шушик», т. е., не жалея сил, я бы вечно трудился для моей любимой. Та-

⁴⁶ ИРЛИ, ф. 654, оп. 1, ед. хр. 154, л. 17.

⁴⁷ ИРЛИ, ф. 654, оп. 1, ед. хр. 155, л. 9.

⁴⁸ В сборнике «Поэзия Армении...» здесь и в предпоследней строке стихотворения другой вариант этого названия — «Араз».

⁴⁹ Чтоб была со мною лилейная Шушан

⁵⁰ а. *Начато*: Чтоб ласкать

б. Чтобы нам [ласкать] друг друга [вечно] у огня ласкать!

⁵¹ Был бы на Араксе у меня баштан

⁵² а. Отдыха не знал бы для моей Шушик

б. Кабы для лилейной отдыха не знать!

⁵³ Сборник армянской литературы / Под ред. М. Горького. Пг., 1916, с. 197.

ков прямой смысл подлинника. Дело не в желании поэта орошать бахчу своим потом, как переводит Шагинян, а в его самоотверженной любви. Блок глубоко постиг подлинный смысл образов Исаакяна и передал его в поэтических строках:

Кабы на Араксе завести баштан,
Для Шушик лилейной отдыха не знать!

Показательна работа Блока над одним из лучших его переводов из Исаакяна, стихотворением «Да, я знаю всегда — есть чужая страна...». Сначала им были сделаны наброски, своеобразные «приступы» к обеим строфам стихотворения:

СТРОФА ПЕРВАЯ

Часто думаю я, что в стране мне чужой,
В отдаленной стране

Я лелею мечту о далекой стране,
а. Где печальна, как я
б. Где грустна и печальна, как я

Я живу той мечтой, что в стране мне чужой
Всем чужда и печальна, как я

СТРОФА ВТОРАЯ

И поцелуем святым
Я касаюсь руки.⁵⁴

Затем начались настойчивые поиски почти в каждом стихе нужных слов и звуков, которые удовлетворяли бы Блока и соответствовали поэтической мысли и ритмическому рисунку подлинника (первоначальные варианты стихов⁵⁵ приведены в сносках):

Да, я знаю всегда — есть чужая страна,⁵⁶
Есть душа в той далекой стране,⁵⁷
И грустна, и, как я, одинока она,⁵⁸
И сгорает, и рвется ко мне.⁵⁹

⁵⁴ ИРЛИ, ф. 654, оп. 1, ед. хр. 154, л. 14.

⁵⁵ Там же.

⁵⁶ а. Часто думаю я, что в стране мне чужой
б. Я лелею мечту о далекой стране
в. Я живу той мечтой, что в стране мне чужой
г. Часто чувствую я — есть чужая страна

⁵⁷ а. В той далекой, печальной стране
б. Есть другая душа в той далекой стране
в. Есть другая душа и сгорает она

⁵⁸ а. Где печальна, как я
б. Где грустна и печальна, как я
в. И, как я, грустна и одинока она

⁵⁹ И тоскует и рвется ко мне

Даже кажется мне, что к далекой руке⁶⁰
Я прильнул поцелуем святым,⁶¹
Что рукой провожу в неисходной тоске⁶²
По ее волосам золотым...⁶³

Перевод интересен и присутствием в нем отклонения от подлинника, которое на первый взгляд может показаться незначительным. Одно слово оригинала заменено в переводе другим, вернее было бы сказать — неточно передан (возможно, в подстрочнике) смысл этого слова в контексте образной структуры стихотворения, что привело к существенному искажению поэтической мысли в переводе Блока, который в целом может быть назван блестящим.

В первой строке перевода так и режет ухо слово «чужая». Почему «чужая страна»? В оригинале: «отар ашхарум», дословно: «в чужом мире». В армянском подлиннике вся строфа звучит так:

Я всегда чувствую, что где-то далеко,
В чужом мире, подобно мне убитое горем,
Сердце горит неизвестное, одинокое
И всё мечтает, грустит обо мне...

В образной структуре стихотворения «чужой мир» — далекий, нездешний мир, т. е. — не реальный, а другой, «иной мир», который существует только в воображении, живет в мечтах поэта.⁶⁴ Черновики Блока показывают, что он шел в правильном направлении. В них есть такие варианты первой строки:

Я лелею мечту о далекой стране,
Я живу той мечтой, что в стране мне чужой...

Однако в окончательной редакции русского текста стихотворения мысль о том, что «чужая», «далекая страна» присутствует лишь в мечтах, к сожалению, исчезла.

«Потери» в переводе бывают разной значимости. В данном случае потеря досадна еще и тем, что ее могло и не быть. Первая строка могла бы получить иную редакцию на основе черновых вариантов самого Блока, предположительно такую: «Да, я знаю всегда — есть другая страна...».

⁶⁰ а. И мне кажется даже

б. И мне кажется, что касаюсь руки

в. Даже кажется мне, что далекой руки

⁶¹ Поцелуем касаюсь святым

⁶² а. И что глажу рукою, исполнен тоски

б. Что рукой провожу я, исполнен тоски

⁶³ ИРЛИ, ф. 654, оп. 1, ед. хр. 155, л. 26 (беловая редакция).

⁶⁴ Ср. у Лермонтова в «Русской мелодии»:

В уме своем я создал мир иной
И образов иных существованье...

(Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч.:
В 6-ти т. Л., 1954, т. 1, с. 34).

В блоковском переводе этого стихотворения есть оттепки, которые заслуживают того, чтобы быть отмеченными. В одном случае в переводе усиливается тональность, мысль о существовании «чужой страны», «другого мира» звучит более определенно: «Да, я знаю всегда...» (в оригинале: «Я чувствую всегда...»); в другом, наоборот, мысль подлинника передается более мягко, приглушенно: у Исаакяна «горячая душа» не только грустна и одинока, но и «убита горем» («вштаар»).

К числу высших достижений поэтического перевода принадлежит воссоздание Блоком средствами русской поэтической речи одного из лучших стихотворений Исаакяна:

Мне грезится: вечер мрэн и тих,
Над домом стелется тонкий дым,
Чуть зыблются ветви родимых ив,
Сверчок трещит в щели, певидям.

У огня сидит моя старая мать,
Тихонько с ребенком моим грустит.
Сладко-сладко, спокойно дремлет дитя,
И мать моя, молча, молитву творит.

«Пусть прежде всех поможет господь
Всем дальним странникам, всем больным,
Пусть после всех поможет господь
Тебе, мой бедный изгнанник, мой сын».

Над мирным домом струится дым,
Мать над сыном моим молитву творит,
Сверчок трещит в щели, невидим,
Родимая ива едва шелестит.⁶⁵

Если быть придирчивым, педантично фиксировать отклонения от текста подлинника, и здесь можно обнаружить «потери». Так, например, у Исаакяна:

Под тусклой лампадой сидит печальна
Моя старая мать с моим ребенком.

У Блока:

У огня сидит моя старая мать,
Тихонько с ребенком моим грустит.

«Тусклая лампада» придает картине иную психологическую окраску. Спасает точно найденное русское звучание следующей строки:

И мать моя молча молитву творит.

Еще пример. У Исаакяна:

Тонкий дым выходит из отцовского очага.

У Блока:

Над домом стелется тонкий дым.

⁶⁵ ИРЛИ, ф. 654, оп. 1, ед. хр. 155, л. 5 (черновая редакция — ИРЛИ, ф. 654, оп. 1, ед. хр. 154, л. 24).

И в этом случае лишь «родимые ивы» в следующей строке дают понять, что речь идет об «отцовском очаге», родном доме.

Эти частные отклонения от текста армянского подлинника в конечном счете не имеют существенного значения. Блоку удалось, опираясь на подстрочник, чутьем поэта понять и верно передать выраженные в стихотворении гуманное чувство, элегическую настроенность, высокое ощущение умиротворенности, полного покоя, тишины души.

Не только общие контуры поэтической мысли, доступные переводчику обычно по подстрочнику, не только внешние признаки формы (размер, характер рифмы и ритма) определяют содержание поэтического произведения. Не менее важна внутренняя форма — стилистические, еле уловимые речевые нюансы, характеризующие образную ткань, которые, как правило, в подстрочных переводах утрачиваются. Приходилось ли вам слушать знакомую мелодию, исполняемую строго по нотам, где, казалось, формально исполнитель ничего не искажает, стараясь точно воспроизводить звуки по записи? Однако вы чувствуете, что чего-то очень существенного недостает, и все несчастье в том, что недостающее вы не в силах выразить определенно, сформулировать точно. Недостает в исполнении живого, непосредственного обаяния, — если так можно выразиться, души мелодии. То же самое можно наблюдать и в переводах произведений поэзии. Прежде всего важен вопрос: нашел ли переводчик ключ к подлиннику, который позволил бы ему войти как полноправному хозяину в этот до того ему неведомый, замкнутый мир; уловил ли он интонацию поэтической мысли, ее регистр? Блоку несомненно удалось найти интонационный регистр стихотворения Исаакяна.

Блок в работе над переводами из Исаакяна придерживался теоретических предпосылок и принципов, разработанных Брюсовым и изложенных в редакционных заметках к сборнику «Поэзия Армении...». Он, посылая тексты переводов из Исаакяна, писал Брюсову: «Стараясь *держаться как можно ближе подлинника*, я имел, однако, в виду, что рифма у Исаакяна занимает не первое место, поэтому или опускал ее, или добавлял от себя (впрочем, не часто); соблюдать аллитерации стремился, стараясь не играть ими, памятуя, что поэт — крестьянин и пандухт» (8, 450) (курсив мой. — К. Г.). Порою эта близость достигается не только в отношении поэтической мысли, образной структуры, *но и текстуально-лексической и интонационной стороны произведения*. Чтобы особенно наглядно показать это, приведем блоковский перевод стихотворения Исаакяна «Схороните, когда я умру...», сопроводив его принадлежащим автору статьи подстрочником:

ПОДСТРОЧНЫЙ ПЕРЕВОД

Когда я умру, схороните меня
На склонах (горы) Алагяз,
Чтобы ветерки с Манташа
Надо мной дышали и ушли.

Чтоб вокруг могилы моей расстилались
И сверкали пшеничные нивы,
И распустившие волосы ивы
Надо мной сладостно (нежно) плакали.

ПЕРЕВОД БЛОКА

Схороните, когда я умру,
На уступе горы Алагяза,
Чтобы ветер с вершин Манташа
Налетал, надо мною дыша,

Чтобы возле могилы моей
Колыхались пшеничные нивы,
Чтобы плакали нежно над ней
Распустившие волосы ивы.⁶⁶

К последней строке (подчеркнутой Блоком) в черновике перевода помета: «Люба⁶⁷ находит, что это прозаизм».

Блок, «пленный» поэзией Исаакяна, впервые открыл русскому читателю богатство и непреходящую красоту лирики армянского поэта.

В январе 1916 г., когда работа над переводами была завершена, Блок писал А. А. Измайлову: «Я не знаю, как вышел перевод, но поэт Исаакян — первоклассный; может быть, такого свежего и непосредственного таланта теперь во всей Европе нет» (8, 455—456).

Стихотворения Исаакяна переводили на русский язык разные поэты и в дореволюционные годы, и в наши дни, но никто не достиг той близости к оригиналу и художественной высоты, которыми отличаются немногочисленные переводы Блока.

1 февраля 1916 г. группа армянских литераторов, и в их числе известный поэт Ованес Ованисян, направили телеграмму Блоку: «Шлем нашу глубокую признательность за Ваш благородный труд в деле ознакомления мыслящей России с духовным творчеством армянского народа, неразрывно связавшего свою судьбу с судьбою великого русского народа».⁶⁸

⁶⁶ ИРЛИ, ф. 654, оп. 1, ед. хр. 155, л. 42 (черновая редакция — ИРЛИ, ф. 654, оп. 1, ед. хр. 154, л. 7).

⁶⁷ Любовь Дмитриевна — жена Блока.

⁶⁸ Цит. по: Григорьян К. Н. В. Я. Брюсов и армянская поэзия, с. 121.

Н. Ю. ГРЯКАЛОВА

О ФОЛЬКЛОРНЫХ ИСТОКАХ ПОЭТИЧЕСКОЙ ОБРАЗНОСТИ БЛОКА

Фольклоризм поэзии Блока на протяжении его творческого пути претерпел значительную эволюцию.¹ К народно-поэтическим образам поэт обратился уже в «Стихах о Прекрасной Даме», где они были подчинены основной идее сборника — утверждению представлений о Вечной Женственности. В ряде стихотворений поэт стремился придать своей героине национальные черты, окрашенные фольклорным колоритом (образ «царевны» в «терему», мотивы святочных гаданий и т. п.). Здесь же, в «первом томе», в цикле «Распутья», завершающем его, появляется образ женщины-змеи («День был нежно-серый, серый, как тоска...»), который получит фабульное развитие в блоковской лирической «трилогии»:

Длинный вырез платья; платье, как змея,
В сумерках белее плагиа чешуя.
< >
Может быть, скатилась красная звезда.

(1, 284)

Содержание образа и смысл его соотнесения с образом падающей звезды становятся понятными при обращении к фольклорной традиции и кругу народных представлений, легших в основу созданных Блоком поэтических образов возлюбленной-змеи и возлюбленной-кометы.²

«Путь поэта, — писал В. М. Жирмунский о Блоке, — намечается перед нами как путь познания жизни через любовь. Его крайние вехи — религиозная лирика „Стихов о Прекрасной

¹ Об этом в разных аспектах см.: Померанцева Э. В. Александр Блок и фольклор. — В кн.: Русский фольклор. М.; Л., 1958, т. 3; Выходцев П. С. Блок и народная художественная культура: (К эволюции идейно-эстетических взглядов поэта). — Рус. лит., 1980, № 3.

² Развитие образа змеи в лирике Блока прослежено в книге Ап. Горелова «Гроза над соловьиным садом» (Л., 1973), но без выявления его фольклорных истоков.

Даме“ и цыганские мотивы последних лет. <...> В смене символических образов возлюбленной в поэзии Блока запечатлены различные ступени этого внутреннего опыта». ³ В этом ряду стоит и блоковский образ возлюбленной-змеи.

Символ змеи является универсальной не только архаических культур. Воспринятый большей частью через библейскую традицию и иконопись, он вошел в культуру нового времени, сохранив свойственную ему издревле амбивалентность: сочетание зла, хитрости, коварства и в то же время мудрости, всеведения. У символистов этот древний образ актуализировался, что было вызвано их особым вниманием к мифу, установкой на «мифотворчество» и эсхатологическими построениями, находившимся выражение в апокалиптической символике. Показательно, что Вяч. Иванов в статье «Две стихии в современном символизме», рассматривая символистское искусство как воскрешение древнейшего мифотворчества, анализ символа как знака иллюстрирует именно символикой змеи (змея олицетворяет не только мудрость, она «имеет ознáменовательное отношение одновременно к земле и воплощению, полу и смерти, зрению и познанию, соблазну и освящению») и связывает ее с космогоническим мифом, «в котором каждый аспект змеи-символа находит свое место в иерархии божественного всеединства». ⁴ И в своей поэтической практике Иванов использовал эту многозначную символику, обращаясь к широкой мифопоэтической традиции — от античности до Данте.

Символ змеи был положен в основу создаваемого З. Гиппиус «мифа» о собственной душе («Она»). У Вл. Соловьева в «Песне о Фитов» змея является в ореоле гностического культа. К. Балмонта привлекают мексиканские мифы о змее («Кветцалькоатль», «Желтица-змея»). Ф. Сологуб в цикле «Змеиные очи» (сборник «Змий») разрабатывает в основном библейский пласт символики, осложненный богоборчеством. У В. Брюсова традиционный образ выступает метафорой любовного дурмана («Прохожей»). Следует заметить, что к этому же образу часто обращались представители стиля «модерн» в различных видах искусства (живопись, архитектура, балет), использовавшие повторяющуюся волнистую, выходящую линию как композиционный и декоративный прием. ⁵

В лирике Блока вокруг символа змеи группируется устойчивый семантический комплекс, реализующийся в трех вариантах. Во-первых, змея выступает как искусительное женское начало, как ипостась «страшного мира», прохождение через который — необходимый этап жизненного пути героя, своего рода «испытание». Во-вторых, любовь «зачной девы» демонична и потому губительна. В-третьих, змея соединена со стихийным природным началом, приобщение к которому ведет к познанию народной

³ Жирмунский В. М. Поэзия Александра Блока. — В кн.: Жирмунский В. М. Вопросы теории литературы. Л., 1928, с. 195.

⁴ Иванов Вяч. По звездам: Статьи и афоризмы. СПб., 1909, с. 247, 248.

⁵ В этой связи можно вспомнить имя танцовщицы Серпентины в драме Блока «Изабелла» (лат. serpentiis — змея).

души, национальной стихии.⁶ Таким образом, символ создает своеобразный семантический ареал, субстрат которого — фольклорная традиция, шире — традиционная народная культура, где змея выступает в вербальных жанрах (поверья, легенды, сказки, песни, былины, заговоры, духовные стихи, загадки, пословицы, поговорки), в ритуалах, играх, приметах и гаданиях, в знахарской практике и магии.

Символ змеи — органический компонент поэтического мира Блока, выявляющий одну из особенностей его художественного мышления — стремление к мифологизации с опорой на фольклорную традицию.

Реконструировать круг известных Блоку фольклорно-этнографических источников дает возможность его письмо к Т. Н. Гиппиус от 24 октября 1905 г., в котором поэт, отвечая на просьбу художницы указать ей литературу по славянской мифологии, приводит обширный список книг.⁷ Ценным свидетельством осведомленности Блока в этой области филологии является библиография к статье «Поэзия заговоров и заклинаний»,⁸ написанной в октябре 1906 г. по заказу Е. В. Аничкова для первого тома «Истории русской литературы» (М., 1908).⁹ Эти материалы дают основание говорить о возможных конкретных фольклорных источниках образа змеи в лирике Блока.

В древнейших мифологиях образ змеи был связан с обрядом посвящения юношей и с определенным испытанием — преодолением препятствия, имеющего форму чудовищного животного (нередко змея), после чего следовало символическое рождение испытываемого в качестве нового человека.¹⁰ Постепенно миф, отрываясь от обряда инициации, терпит ряд трансформаций, и в его повествовательной структуре появляется мотив пребывания в логовище змея или обвивания змеи вокруг героя. Этот мотив как мифологический реликт сохранился в фольклоре. Например, в одной вятской сказке змея, обвившись вокруг шеи героя, испытывает его, и герой, пройдя испытание, получает дар всеведения.¹¹ Путь героя блоковской «трилогии» лежит через нравственные испытания, уготованные в соблазнах «змеиною рая», через

⁶ В данной статье рассматривается только указанный круг поэтических представлений Блока и не анализируется символика змеи в таких стихотворениях, как например «Петр», где она связана в первую очередь с образом библейско-апокалипсического Дракона и тесно соприкасается с символистским «мифом о Петербурге». Это тема самостоятельного исследования.

⁷ См.: *Махлин В. С.* Неопубликованное письмо А. Блока к Т. Н. Гиппиус. — В кн.: Филологический сборник. Алма-Ата, 1966, вып. 5, с. 47—53.

⁸ ИРЛИ, ф. 654, оп. 1, ед. хр. 179, л. 41.

⁹ Все использованные в нашей статье фольклорно-этнографические материалы, названные Блоком в указанном письме и библиографии, а также имевшиеся в его библиотеке, выделены курсивом.

¹⁰ См.: *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946, с. 206—209 и след.

¹¹ См.: *Зеленин Д. К.* Вятские сказки Пермской губернии. Пг., 1914, с. 106.

искус, самообман, «мученье и ад» «страшного мира», разочарование — «к рождению человека „общественного“, мужественно глядящего в лицо миру, получившему право <...> вглядываться в контуры „добра и зла“ — ценою утраты части души» (8, 344). Испытание чувственностью, «астартизмом», лживой любовью выступает как этап нравственного взросления героя, его становления. Змея оказывается образом возлюбленной,¹² «змеиная» природа которой обнаруживает себя в коварстве, изменах, притворстве, чародействе, гибельной страсти:

Сияли ярко очи.
И черными змеями
Распуталась коса.

И змеи окрутили
Мой ум и дух высокий
Распяли на кресте.

И в вихре снежной пыли
Я верен черноокой
Змеиной красоте.

(2, 136)

«Она» появляется на фоне «полночного костра» или облаченная в «огненный плащ»:

И — внезапно — тенью гадательной —
Вольная дева в огненном плаще!..
В огненном! Выйди за поворот:
На глазах твоих повязка лежит еще..
И она тебя кольцом неразлучным сожмет
В змеином логовище.

(2, 165)

В этой соотнесенности «вольной девы» со стихией огня Блок следует сказочно-мифологической традиции, в которой змея связана с огнем,¹³ а змей предстает как существо огневое (огненные крылья летучего змея, палящее огнем дыхание, его место обитания у огненной реки или огненного озера).

Амбивалентность образа змеи в фольклорно-мифологической традиции предполагает ее связь не только со стихией огня, но и с мраком, темнотой, первозданным хаосом. Мотив проглатыва-

¹² Связь змеи именно с женским началом присутствует во многих заговорах против змей, где змея перечена женскими именами (ср.: *Майков Л. Великорусские заклинания*. СПб., 1869, № 175, 176, с. 486; *Добровольский В. Н. Смоленский этнографический сборник*. СПб., 1891, ч. 1, № 4, с. 182). В народных песнях устойчиво сравнение: змея лютая — красна девица, иссушившая своей любовью добра молодца (см.: *Соболевский А. П. Великорусские народные песни*. СПб., 1898, т. 6, № 461—465).

¹³ Ср., например, замечание А. А. Потебни: «Об отношении змеи к огню свидетельствуют многие поверья и выражения, как то, что „змея по траве ползет — мураву сунит“» (*Потебня А. А. О некоторых символах в славянской народной поэзии*. Харьков, 1914, с. 24).

пия змеем (змеей) небесных светил — один из постоянных в мифологиях разных народов. Известен он и восточнославянскому фольклору.¹⁴ Связь змеи с мраком, с подземным царством мертвых обнаруживает ее хтоническую природу и демонические свойства.¹⁵ Эти древнейшие представления хорошо прослеживаются и в русском фольклоре, например в различных версиях былии «Потоки», «Добрыня и Маришка». Женские персонажи былии этого цикла, в силу своей змсиной природы связанные с подземным миром, тем самым оказываются наделенными даром волшебства и оборотничества.¹⁶

Этот пласт народно-поэтических представлений может служить своеобразным ключом к пониманию блоковской символики змеи. В циклах «Город» и «Страшный мир» в «змеином» облике предстают женщины-блудницы как исчадия темной ночи (в циклах доминирует именно колорит вечерних сумерек и ночи), как порождения хаоса («Качалась мерно комнат даль, Где властвовал хаос» — 2, 181), как демонические существа («Ты, безымянная! Волхва Неведомая дочь!» — 2, 182; «Не встречу ли оборотня? Не увижу ли красной подруги моей?» — 2, 16). При этом атрибуты и аксессуары их быта, являющиеся сами по себе реалиями, в то же время включаются в общий символический контекст. Сравнения одного смыслового круга («Меня сжимал, как змей, дивап» — 2, 181; «Словно змей, тяжкий, сытый и пыльный, Шлейф твой с кресел ползет на ковер...» — 3, 32; «Шлейф ползет за тобой и треплется, Как змея, умирая в пыли» — 2, 333) приобретают значение символического обобщения.

Следует отметить, что соотнесенность блудницы со змеей (змеем) характерна для иконописной традиции (в сцене грехопадения змий-искуситель изображается с женским лицом и другими женскими атрибутами),¹⁷ для народного лубка («Притча о дже, умершей в блудном грехе без покаяния», «О жене-прелюбодейнице»),¹⁸ для русских духовных стихов о страшном суде,

¹⁴ См., например: *Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу*. М., 1868, т. 2, с. 576 и след.; *Гринченко Б. Д. Этнографические материалы, собранные в Черниговской и соседней с ней губерниях*. Чернигов, 1897, № 10, с. 7.

¹⁵ В мифологических системах змея отнесена к низу мирового дерева и изображается в корнях его, в результате чего змея стала устойчивым символом подземного царства (см.: *Топоров В. Н. К происхождению некоторых поэтических символов*. — В кн.: *Ранние формы искусства*. М., 1972, с. 93). Ср. также народное поверье о том, что на Воздвижение все пресмыкающиеся «сдвигаются» под землю, к своей матери (*Максимов С. В. Нечистая, неведомая и крестная сила*. СПб., 1903, с. 506—507). Эта книга, весьма популярная в кругу символистов (ср., например, рецензию К. Вальмонта «Символизм народных поверий» — *Весы*, 1904, № 3), была в библиотеке Блока (см.: ИРЛИ, ф. 654, оп. 1, ед. хр. 388).

¹⁶ См., например: *Песни, собранные П. П. Рыбниковым*. М., 1861, т. 1, № 36.

¹⁷ См.: *Рязановский Ф. А. Демонология в древнерусской литературе*. М., 1916, с. 54.

¹⁸ См.: *Ровинский Д. Русские народные картинки*. СПб., 1881, № 709, 701—702, 703.

где сказано, что блудницы пойдут в «змеи лютые», и о прелюбодейнице, где она изображена едущей «среди реки огненной» «на змее трехглавом», с сидящей на ней змеей «двуглавой, злой, огненной».¹⁹ Таким образом, этот слой поэтических ассоциаций восходит к народной образности, сочетавшей древнейшие мифологические представления, пережитки архаических верований, соединенные с христианской иконографической традицией.

Благодаря фольклорно-мифологической реконструкции смысловое поле поэтического образа змея у Блока может быть еще более расширено за счет привлечения ассоциативно близких образов падающей звезды, кометы:

Поверь, мы оба небо знали:
Звездой кровавой ты текла,
Я измерял твой путь в печали,
Когда ты падать начала.

< >
Но я нашел тебя и встретил
В неосвященных воротах,
И этот взор — не меньше светел,
Чем был в туманных высотах!

Комета! Я прочел в светилах
Всю повесть раннюю твою,
И лживый блеск созвездий милых
Под черным шелком узнаю!

Ты путь свершаешь предо мною,
Уходишь в тени, как тогда,
И то же небо за тобою,
И шлейф влачишь, как та звезда!²⁰

(2, 183—184)

В народной традиции, сохранившей множество суеверий и преданий, связанных с кометами, метеорами, падающими звездами, кометы устойчиво связаны с представлениями о пролетающем по небу змее,²¹ а комету в народе называют «звезда с хвостом»,²² подчеркивая ее внешнее сходство со змеей. А. Н. Афа-

¹⁹ Афанасьев А. Н. *Зооморфические божества у славян: птица, конь, бык, корова, змея и волк.* — Отеч. зап., 1852, март, с. 2, 2-я паг. Связь змей с распутством отмечена и в белорусских заговорах (см.: *Добровольский В. Н. Указ. соч.*, с. 183).

²⁰ В первой публикации стихотворение имело заглавие «Незнакомке» и содержало строфу, впоследствии снятую Блоком, в которой были подчеркнуты «змеиные» черты в облике героини:

Сегодня ты не заметишь,
Ты роковую дль поймешь
И черным взором мне ответишь,
Змеиным шелестом солжешь.

(Корабли. М., 1907, с. 104)

²¹ См.: Афанасьев А. Н. *Поэтические воззрения славян на природу*, т. 2, с. 509—510.

²² Зеленин Д. Народные суеверия о кометах. — Ист. вестн., 1910, т. 120, с. 161—168. В статье автор упоминает также о различных суевериях, свя-

насев приводит народное поверье о летавицах — духах, слетающих на землю падучей звездой и принимающих человеческий облик.²³ Блок упоминает летавицу в статье «Поэзия заговоров и заклинаний» (5, 59). Непосредственная связь между образом падающей звезды и змеи у Блока впервые наметилась еще в ранней лирике: «Звезда полночная скатилась, И ум опять ужалила змея» (1, 382). В дальнейшем эти представления получают развернутое образно-метафорическое толкование в лирической прозе поэта — в «Сказке о той, которая не поймет ее» (1907). В цикле «Фаина» стихийный, демонический облик возлюбленной подчеркнут сочетанием «змеиной» и «астральной» символики:

... Я узнаю
В неверном свете переулка
Мою прекрасную змею:
Она ползет из света в свету,
И вьется шлейф, как хвост кометы...

(2, 270)

В поэтической системе Блока символ змеи имеет определенный эротический смысл: он связан с чувственной страстью, с мучительным наслаждением и минутным забвением в объятиях «змеиной девы» («Еще тесно дышать от объятий, Но ты свищешь опять и опять...» — 3, 32).²⁴ И в данном случае источником индивидуальной образности выступает широкая фольклорная традиция. В народе змеям приписывалась эротическая сила, поэтому змея часто фигурировала в любовной магии и чародействе.²⁵ Поскольку змея, наряду с хитростью, коварством, была

занных с «кометой 1910 года» — кометой Галлея. О настроениях, сопровождавших ожидание этой кометы, Блок пишет в письме к матери от 13 января 1910 г. (см.: Письма Александра Блока к родным. М.; Л., 1932, т. 2, с. 51).

²³ См.: Афанасьев А. Н. *Поэтические воззрения славян на природу*. М., 1869, т. 3, с. 209. Ср.: Ефименко П. *Сборник малороссийских заклинаний*. М., 1874, № 220, с. 70.

²⁴ Свист — типичный признак змеи, зафиксированный в народных верованиях (см.: Каменев А. А. Из мира поморских легенд и предрассудков: I. Змея в народной фантазии. — Архангельские губернские ведомости, 1910, 28 окт., № 230, с. 3).

²⁵ См.: *Потегня А. А. Указ. соч.*, с. 26. Ср. также святочную игру-гадание под названием «хоронить золото», где кольцо как символ любви и брака соотносено со змеем, а весь ряд образов связан с представлениями о загробном мире:

Гадай, гадай, девица,
В коей ручке бильцо «кольцо»,
Змеяное крыльце.

(Поэзия крестьянских праздников. Л., 1970, № 104, с. 133).

Эта святочная песня приведена А. Галаховым в его учебнике. Автор сопроводил ее комментарием в духе солярной теории. Текст и комментарий отмечены Блоком знаком NB в принадлежавшем ему экземпляре книги,

носителницей мудрости, тайного знания, то она оказывалась включенной в систему народной магии в целом и связывалась с волшебством, оборотничеством.²⁶

У Блока женщина-змея, носительница демоического пачала, готовит герою сатанинское наслаждение ценой трагической раздвоенности, опустошенности, потери нравственных критериев, утраты чувства реальности. И потому ее любовь, любовь демоического существа, оказывается сродни смерти. Еще в период работы над статьей «Поэзия заговоров и заклинаний», изучая мир народной магии и обрядности, Блок обратил внимание на необычайную близость народных представлений о любви и смерти в различных жанрах фольклора. «Любовь и смерть одинаково таинственны там, где жизнь проста <...> в зачарованном кольце жизни народной души <...> необычайно близко стоят мор, смерть, любовь — темные, дьявольские силы» (5, 38). Именно дьявольской, разрушительной силой оказывается любовь «змеиной девы», будь то блудница, Снежная Маска, Фаина или Кармен. В цикле «Снежная Маска» поэтическая тема «любовь — смерть» решается через фольклорный символично-метафорический ряд (метель, вьюга — смерть, опьянение — смерть):

Рукавом моих метелей
Задушу.
Серебром моих веселий
Оглушу.
На воздушной карусели
Закружу.
Пряжей спутанной кудели
Обовью.
Легкой брагой снежных хмелей
Напою.²⁷

(2, 220)

по которой он готовился в 1905—1906 гг. к экзамену по курсу И. А. Шляпкина (см.: *Галахов А. История русской словесности, древней и новой.* СПб., 1880, т. 1, с. 10) (библиотека ИРЛИ. шифр: 94 1/50).

²⁶ См., например: *Забывкин М. Русский народ, его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия.* М., 1880, с. 426. В белорусской песне-заговоре от змей змея эксплицитно связана с чародейством:

Св. Егорья коров пасець!
Пасець, пасець, да запасываець
З борзым хортом, з вострым жезлом
От того гада бягучыга,
От той ведьмы-чародейницы.

(*Шейн П. В. Великоорусс в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т. п.* СПб., 1898, т. 1, вып. 1—2, № 138).

²⁷ В общий символично-метафорический комплекс здесь включается и образ пряжи, являющийся метафорой вьюги, метели. Ср. у В. И. Даля: куделиться — вьюжить, метелить, буранить (*Даль В. И. Словарь живого великорусского языка.* М., 1979, т. 2, с. 211). Интересные материалы о связи пряжи и оборотничества в народных представлениях приводит

А в стихотворении «Всё б тебе желать веселья...» представления этого круга переданы в общей фольклорно-стилистической окрашенности текста:

Всё размучен я тобою,
Подколотная змея!
Сипечерною косою
Мила друга оплетая,
Ты моя и не моя!

Ты со мной и не со мною —
Рвешься в дальние края!
Оплетешь меня косою
И услышишь, замирая,
Мертвый окрик воронья!²⁸

(3, 173)

Фольклоризм стихотворения, сконцентрированный главным образом на образно-символическом (мотив удушения косою; крик ворона, предвещающий смерть) и лексико-стилистическом («сердце, золото мое», «подколотная змея», «воронья», «мила друга») уровнях, свидетельствует о том, что творческие импульсы, вылившиеся у Блока в представления исследуемого семантического ряда, шли от национальной народно-поэтической традиции, закреплённой не только в фольклорных текстах, но и во фразеологии диалектов и литературного языка (ср. «Ты ли, жизнь, мою сонь непробудную Зеленым отравляла вином!» — 3, 176).

Образ возлюбленной — Снежной Маски, Фаины, выступающий в ореоле фольклорной стилистики, ассоциируется с национальной поэтической стихией. В цикле «Заклятие огнем и мраком» Снежная Дева уже не просто носительница искусительного женского начала, но и воплощение природной стихии, раскованности народной души, открытой «духу музыки»:

Какой это танец? Каким это светом
Ты дразнишь и манишь?
В кружении этом
Когда ты устанешь?
Чьи песни? И звуки?
Чего я боюсь?
Щемящие звуки
И — вольная Русь?..

(2, 280)

А. Н. Афанасьев: «По белорусскому поверью, ведьма, обвиваясь с ног до головы выпряденною из кудели ниткою, делается невидимкою (...). И ведьмы, и ведьмы любят превращаться в клубок пряжи» (Афанасьев А. Н. *Поэтические воззрения славян на природу*, т. 3, с. 467).

²⁸ Ср. аналогичные фольклорные мотивы в стихотворении «Ушла. Но гиаципты ждали...» из цикла «Фаина»:

Вползи ко мне змеей ползучей,
В глухую полночь оглуши,
Устами томными замучай,
Косою черной задуши.

(2, 239)

Возлюбленная, воплощая в себе стихию народной пляски и песни, в то же время несет в себе «колдовские» черты (именно в этом контексте следует воспринимать заглавие цикла), поскольку народная душа, национальный характер предстают для Блока именно в таком синкретическом единстве:

Смотрю я — руки вскинула,
В широкий пляс пошла,
Цветами всех осыпала
И в песне изошла...

Неверная, лукавая,
Коварная — пляши!
И будь навек отравою
Растраченной души!

С ума сойду, сойду с ума,
Безумствуя, люблю,
Что вся ты — ночь, и вся ты — тьма,
И вся ты — во хмелю...

Что душу отняла мою,
Отравой извела,
Что о тебе, тебе пою,
И песням нет числа!..

(2, 280—281)

Образ возлюбленной-ворожеи предстает и в окрашенном фольклорным колоритом стихотворении «В сыром, ночном тумане...», и в облике Фаины, «раскольницы с демоническим» (ср. «Песню Фаины»: «Когда гляжу в глаза твои Глазами узкими змеи И руку жму, любя, Эй, берегись! Я вся — змея!» — 2, 284), с которой в драме «Песня Судьбы» Блок связывал свои поиски женского национального характера.

Таким образом, природное, стихийное женское начало оказывается ипостасью народной души,²⁹ путь к познанию которой с необходимостью идет через приобщение к стихии в разных формах ее выражения, — как естественности бытия и чувства, правдивости и простоты, освобождения от закрепощающих индивидуальности условностей. Посвящая свои наиболее «стихийные» циклы «Снежная Маска» и «Фаина» Н. Н. Волоховой, Блок отмечал национальную природу таланта актрисы: «Одна Наталья Николаевна русская, со своей русской „случайностью“, не знающая, откуда она, гордая, красивая и свободная. С мелкими рабочими привычками и огромной свободой» (ЗК, 94). «Стихийное» осмысливается Блоком как «национальное», «народное», и именно обращение к «стихии» пришло к Блоку ощущение жизни в на-

²⁹ Русская душа в символистском «мифе о России», в частности у Вяч. Иванова, трактовалась именно как женская стихия, а книгу Блока «Снежная Маска» Иванов ценил за то, что в ней «правильно слышана (...) какая-то мелодия глубинной русской Души» (Из переписки Александра Блока с Вяч. Ивановым / Публ. Н. В. Котрелева. — Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1982, т. 41, № 2. с. 167—168).

циональных масштабах. Не случайно в блоковском «мифе о пути» конечной целью оказывается Россия: «... в конце пути, исполненного падений, противоречий, горестных восторгов и ненужной тоски, расстилается одна вечная и бескрайняя равнина — изначальная родина, может быть, сама Россия» (2, 373—374).

Сложный комплекс представлений, составивших поэтическую основу рассматриваемого образа, свидетельствует о его культурно-исторической полигенетичности. Фольклорная образность оказалась поднятой на высоту художественного обобщения поэтом XX в., соединившим литературную традицию, элементы изобразительных искусств с непосредственными жизненными впечатлениями. А то конкретное национальное наполнение, какое приобрел традиционный образ у Блока, говорит о том, что поэт опирался не только на собственный художественный опыт, но и на исторический опыт народа.

О. А. КУЗНЕЦОВА

ПОНЯТИЕ «ОДНОСТРУННОСТЬ — МНОГОСТРУННОСТЬ» У БЛОКА

(К ВОПРОСУ О ФОРМИРОВАНИИ ЛИРИЧЕСКОЙ
«ТРИЛОГИИ»)

В замысле блоковской лирической «трилогии» 1911—1912 гг. первой книге принадлежит ведущая роль: она противопоставляется двум последующим (необходимо учесть их слабую еще в 1910-е гг. дифференциацию) и одновременно является отправной точкой для развития лирического сюжета «романа в стихах».¹

В «Примечаниях» к первой книге стихотворений Блок писал: «... „однострунность“ души позволила мне расположить все стихотворения первой книги в строго хронологическом порядке...».² Блокские кавычки, в которые заключено слово *однострунность*, позволяют сделать предположение, что мы имеем дело с многомерным понятием (ср. замечание в одном из писем: «Кавычки! ибо здесь глубина!» — 8, 90) или же с авторским указанием на использование «чужого слова».

Согласно представлению о музыке как первооснове и внутренней сущности бытия, Блок применяет критерий музыкального начала к поэтическому творчеству, касается ли это оценки поэта или структуры поэтического сборника. Соответствие замысла книги стихов его исполнению определяется тем, что возникает «музыкальное единство, которое оправдывает всякую лирическую мысль» (5, 650). «Однострунность» и «многострунность» являются для Блока двумя различными способами создания такого

¹ «Роман в стихах» — авторское определение жанра «Евгения Онегина», впервые употребленное А. С. Пушкиным в письме к П. А. Вяземскому от 4 ноября 1823 г.: «... я теперь пишу не роман, а роман в стихах — дьявольская разница» (*Пушкин. Полн. собр. соч.* М.; Л., 1937, т. 13, с. 73). В «Предисловии» к «Собранию стихотворений» (М.: Мусaget, 1911—1912) Блок писал: «... каждая книга есть часть *трилогии*; всю трилогию я могу назвать „романом в стихах“: она посвящена одному кругу чувств и мыслей...» (*Блок А. Собр. стихотворений. Кн. 1. Стихи о Прекрасной Даме (1898—1904).* М., 1911, [с. I]).

² *Блок А. Собр. стихотворений, кн. 1, с. 211.*

музыкального единства. Эти понятия возникли на основе образа, имеющего длинную литературную историю. Струны звучащие, поющие или же, напротив, порванные, замолчавшие символизируют поэтическое творчество. Происхождение подобного символа связано с тем, что в древности стихи произносились под аккомпанемент струнных инструментов (лира, гусли). Образ этот постепенно превратился в обычное клише поэтического языка.³ Близкие к блоковским категориям понятия мы встречаем у некоторых современников поэта. Так, например, З. Гиппиус называет свою лирику «своеструнной», Андрей Белый видит свою прямую обязанность в том, чтобы быть «многострунным». Чтобы выяснить, как эти понятия соотносятся с блоковскими, необходимо остановиться на них подробнее.

В октябре 1903 г. вышел в свет первый стихотворный сборник З. Гиппиус. В предисловии к нему («Необходимое о стихах») автор излагает свой взгляд на «современную» лирику, к которой причисляет прежде всего декадентскую поэзию со свойственным ей погружением в субъективные переживания и ярко выраженным индивидуалистическим мировоззрением. Этими чертами поэта наделяет созданный ею образ «современного» поэта, который «утончился и обособился, отделился как человек — и, естественно, как стихотворец, от человека, рядом стоящего, ушел даже не в индивидуализм, а в тесную субъективность <...> перенес центр тяжести в свою особенность и поет о ней, потому что в ней видит свой путь, святое своей души».⁴ Уход в «тесную субъективность» был связан, как констатирует автор сборника, с тем, что «новые» поэты, появившиеся на рубеже веков, отказались от долга гражданского служения. Противопоставляя «современных» поэтов «прежним», Гиппиус писала: «Но вот Некрасов <...>. И его „гражданские“ песни — были молитвами. Но молитвы эти оказались у него общими с его современниками. Дрожали общие струны <...> они звучали широко и были нужны, они были — общими».⁵ Используя тот же самый образ «струн», чтобы усилить контраст между «современной» и «прежней» поэзией, она называет свои стихи «обособленными, своеструнными, в своеструнности однообразными, а потому для других ненужными».⁶ Говоря о своеструнности лирики, поэтесса имеет в виду прежде всего отчужденность и обособленность современных ей писателей-декадентов. Эти мысли настойчиво варьируются в предисловии к сборнику. «Современные» поэты разобщены между собой, у любого из них своя «одинокая дорога», которая неизбежно приводит к тому, что каждый должен будет очутиться «одни на своей узкой вершине». Ибсеновский образ снежной вер-

³ О том, как из «стершихся» образов создавались слова-символы в стихах Блока, см.: *Тылянов Ю. Н.* Проблема стихотворного языка. М., 1965, с. 250, 252.

⁴ *Гиппиус З. Н.* Собр. стихов. М., 1903 [па тит. л.: 1904], с. II.

⁵ Там же, с. V.

⁶ Там же, с. I.

шины символизирует одиночество «нового» поэта, тупик, в который завел его крайний индивидуализм. Процесс отчуждения современных «стихотворителей» от читателей привел, по мнению Гиппиус, к тому, что «современному читателю не нужен, бесполезен сборник современных стихов <...> и вина <...> лежит столько же на читателях, сколько на авторах».⁷ «Бесполезность» сборника вызвана еще и тем, что стихотворные тексты в нем чрезвычайно обособлены: «каждому стихотворению соответствует полное ощущение автором данной минуты <...> следующей — следующая минута, — уже иная; они разделены временем, жизнью». Парадоксально звучащее в предисловии к стихотворному сборнику утверждение Гиппиус о том, что книга стихов в настоящее время представляется «самой бесцельной, непужной вещью», логически вытекало из декларации обособленности «своеструнной» поэзии.

Предисловие к «Собранию стихов» было хорошо известно Блоку. Отклик на него — замечание в письме к поэту С. М. Соловьеву от 20 декабря 1903 г.: «... теперь именно труднее всего рассказать другому свой самый светлый сон (это отчасти говорит Гиппиус в предисловии к «Собранию стихов») <...> все заняты своим делом...» (8, 79).⁸ Блок противопоставил «обособленность» Гиппиус активной творческой позиции В. Брюсова, отдавая явное предпочтение последнему. «Современнее, — заметил он, — действовать кинжалом, как Брюсов ...» (8, 79).

Если мы обратимся к принципам формирования и осмысления авторами их поэтических книг, то увидим, что в этом вопросе Блок явился последователем брюсовской идеи книги как «замкнутого целого, объединенного единой мыслью»,⁹ в противоположность гиппиусовскому сборнику разнородных стихотворений. Этот принцип был декларирован Брюсовым в предисловии к «Urbi et orbi» (1903). Свою вторую рецензию на этот сборник Блок начинает с того, что анализирует, удалось ли Брюсову выдержать провозглашенный им принцип. «Обещание исполнено, — пишет Блок. — Перед нами — книга, как песня, из которой „слова не выкинешь“, замкнутая во всех своих десяти частях ...» (5, 541).

Различие между двумя поэтами выявляется при сравнении расположения стихотворений в изданиях собраний стихотворений или же собраний сочинений. Издавая в 1913—1914 гг. в из-

⁷ Там же, с. IV.

⁸ Подробно эволюция личных взаимоотношений и творческих контактов Блока и З. Гиппиус рассмотрена в работе: Минц Э. Г. А. Блок в полемике с Мережковскими. — В кн.: Наследие А. Блока и актуальные проблемы поэтики: Блоковский сб., № 4. Тарту, 1981, с. 116—122. (Учен. зап. Тарт. ун-та; Вып. 535). В статье «Три вопроса» (1908) Блок еще раз процитировал предисловие к «Собранию стихов» Гиппиус как пример того, что «у самых, казалось бы, отвлеченных и „декадентских“ художников» возникает «вопрос о том, нужно ли не нужно теперь искусство» (5, 239).

⁹ Брюсов В. Urbi et orbi: Стихи 1900—1903 гг. [М., 1903], предисл.

дательстве «Сирин» «Полное собрание сочинений и переводов», Брюсов располагает стихи по сборникам. «Каждый, — пишет он, — из изданных мною сборников стихов составляет определенное целое и по содержанию, и по своему архитектурному строению. Мне было жаль разрушать эти живые организмы ради мертвой схемы хронологической последовательности».¹⁰ Блок, готовя в 1911—1912 гг. «Собрание стихотворений», группирует стихи в три книги, каждая из которых символизирует этап творческой эволюции; соотношение книг между собой по структуре и идейному содержанию определяет композицию «романа в стихах».

Тема «однострунности — многострунности» обсуждалась летом 1903 г. в переписке Андрея Белого и Блока наряду с другими проблемами, важными для понимания их мировоззренческих принципов. Она была предложена Белым, в произведениях которого это понятие уже встречалось. Изображая во 2-й драматической «Симфонии» «умственный цветник», собирающийся на литературных вечеринках, автор характеризует его следующим образом: «... все это были люди высшей „многострунной“ культуры»: «все они окончили по крайней мере на двух факультетах и уж ничему на свете не удивлялись»; «сюда приходили только те, кто мог сказать что-нибудь новое и оригинальное»; наконец, «все собирающиеся в этом доме помимо Канта, Платона и Шопенгауэра прочитали Соловьева, заигрывали с Ницше и придавали великое значение индусской философии».¹¹ Несмотря на нелишнюю иронию изображение этого круга людей, нетрудно заметить, что автор отчасти наделил их биографическими чертами. Подбор названных здесь философских учений отразил интересы самого Белого; сравним хотя бы его высказывание: «Мы, символисты, считаем себя через Шопенгауэра и Ницше законными детьми великого кенигсбергского философа».¹² Позднее и сам автор «Симфонии» открыто причислил себя к приверженцам «многострунной культуры». В письме Белого к Блоку от 10 июня 1903 г. речь идет о важнейшем для обоих последователей учения Вл. Соловьева «пункте» — «о Ней, о Лучезарной Подруге», Мировой Душе. Понятия «однострунность» и «многострунность» вводятся корреспондентом Блока для обозначения различных путей постижения «идеальной сущности мира». А так как в этот период духовного самоопределения ко всем проблемам литературы и жизни Белый, по его позднему признанию, подходит «с точки зрения выбора жизненного пути»,¹³ то соответственно и «однострунность — многострунность» рассматриваются им как два возможных пути «жизнетворчества». «На каждой плоскости, — пишет он Блоку, — явления отпечатываются различно. Это

¹⁰ Брюсов В. Полн. собр. соч. и пер. СПб., 1913, т. 1, с. XI.

¹¹ Белый А. Симфония. 2-я, драматическая. М., [1902], с. 81, 82.

¹² Белый А. Символизм. М., 1910, с. 21.

¹³ Белый А. Воспоминания об Александре Александровиче Блоке. — Зап. мечтателей, 1922, № 6, с. 24.

не мешает суживаться духовно-опытным. Духовно-опытные выбирают *главный образ*: но для выбора они непременно должны иметь целую коллекцию образов — все проявления различных плоскостей. Только те имеют право на *однострунность*, которые знают, что такое многострунность. Многострунность — необходимая внешность, одежда; без такой одежды невозможно существовать тому, кто имеет опыт Жизни: остается или уйти, или замолкнуть, или *начать*...».¹⁴

Комментируя в 1926 г. начальную стадию переписки с Блоком, Белый подробно рассматривает те возможности «выбора жизненного пути», которые открывались ему в 1903 г.: «„Уйти“ — в пути древней аскезы, подвижничества: уйти в „назад“; так хотел Петровский¹⁵ <...> „замолкнуть“ — уйти <...> в школу пути; так поступал „замолчавший“ Добролюбов¹⁶ в свое время; „начать“ — выступить теургом для свершения дел „Новой Эры“; Мережковские¹⁷ <...> „преждевременно начали“». Путь, избранный Белым, — «быть многострунным» — поясняется им как «тяжелая стезя культуры, переплавления, переоценки <...> т. е. вопросы <...> и философской учебы, и работа молитвенная, и выработка мирозерцания, и тактика ликвидации всего „старого“...». Осмысляя искания тех лет с дистанции уже пройденного пути, Белый еще раз пытается дать определение употребленной им в переписке с Блоком категории «многострунность». Это, считает он, «разглядение темы во всей многогранности культуры»; «методологический полифонизм», полемически направленный против «науки только, эстетики только, философии только», поиски синтеза.

Следствием этого были «неугомонные метания» от изучения философии Канта к писанию стихов, от стихов к философии Вундта и Оствальда, сознательное введение образов в логическую мысль, а «тяжелой артиллерии мысли» — в переживание, что вызывало нарекания как со стороны философов, так и со стороны поэтов.

Белый признавался, что чувствовал скрытое несогласие своего корреспондента с предложенной им программой «многострунной культуры». Он заподозрил Блока «в „монизме“ и хотел пробить на нем этот казавшийся <...> досадным „каркас“».¹⁸ Настойчивые призывы Белого «до-многоструниться» остались в 1903 г. без ответа со стороны Блока, но восемь лет спустя откликом на них

¹⁴ Александр Блок и Андрей Белый: Переписка. М., 1940, с. 33.

¹⁵ А. С. Петровский (1881—1958) — близкий друг Белого; о нем см.: Белый А. На рубеже двух столетий. М.; Л., 1930, с. 469—477.

¹⁶ А. М. Добролюбов (1876—1944?) — поэт-декадент, «ушел в народ», организовал в Поволжье секту «добролюбовцев».

¹⁷ Белый имеет в виду участие Д. С. Мережковского и его жены З. Н. Гиппиус в религиозно-философских собраниях 1901—1903 гг.

¹⁸ Комментарий Бориса Бугаева к первым письмам Блока к Бугаеву и Бугаева к Блоку опубликован в изд.: *Cahiers du monde russe et soviétique*. Paris, 1974, vol. 15, № 1—2, p. 92.

явились блоковские лирические — в противоположность философским рассуждениям Белого — размышления об «однострунности души» в «Стихах о Прекрасной Даме».

В статье «Поэзия Блока» (1916) Белый определяет художественную систему раннего Блока как поэзию единства. «Поэзия, — писал он, — осуществляет задание: стать „единством многообразий“; есть поэты „единства“; их очень мало; поэзия многообразий единства — поэзия обычного типа, и она выявляет мозаичный портрет своей музыки, слагаемый из отдельных мозаик стихотворений. В первом периоде поэзии Александра Блока каждое стихотворение уподобляемо не мозаике, а росинке, сполна отражающей лик его Музы».¹⁹ В комментариях к переписке с Блоком Белый осмысляет «однострунность» и «многострунность» как различие в понимании двумя «соловьевцами» главного образа и центральной темы их ранней поэзии. У Блока этот образ был неподвижен и постоянен. Раздел «Неподвижность» открывал первый стихотворный сборник Блока — «Стихи о Прекрасной Даме». Название раздела соотносилось со стихотворением Вл. Соловьева «Бедный друг, истомил тебя путь...» (1887):

Смерть и Время царят на земле, —
Ты владыками их не зови,
Всё, кружась, исчезает во мгле,
Неподвижно лишь солнце любви.²⁰

«Главные признаки подлинно духовного в отличие от ложно духовного для Блока, — констатирует Белый, — неподвижность, постоянство, покой». Сам же автор комментария стремился брать этот центральный образ «в целом его модификаций / вариаций темы», сосредоточиваясь «на ритме изменений „Милого Лица“, а само Лицо оставалось целомудренно скрытым».²¹ Это стремление нашло, как считал Белый, адекватное художественное выражение в форме «симфоний».

Термин «многострунность» употребляется Белым в широком смысле для характеристики своего философско-эстетического мироощущения периода 1899—1902 гг., который он называет «периодом аргонавтического символизма» или же «эпохой написания „Симфоний“», а в узком — для обозначения уникальной художественной формы «симфоний». Впоследствии при создании автобиографического комментария к своим произведениям Андрей Белый обратил внимание на то, как «стиль жизни» становится литературной формой: «Эпоха 1902—1904 в „Золоте в лазури“ есть эпоха эстетического остывания в „ставшее“ становлений, волнений эпохи 1899—1901 годов».²² На создании «симфоний» в большой мере повлияли музыкальные импровизации Белого

¹⁹ Белый А. Поэзия Блока. — В кн.: Ветвь: Сб. Клуба моск. писателей. М., 1917, с. 271.

²⁰ Соловьев Вл. Стихотворения. 3-е изд. СПб., 1900, с. 40.

²¹ Cahiers du monde russe et soviétique, p. 94.

²² Ibid., p. 56.

тех лет, они, как вспоминал позднее автор, выливались в темы. «К музыкальным темам писались образы». Ориентация на «музыкальность» предопределила и композицию этих «бесфабульных» произведений. Варьирование «ряда настроений, связанных друг с другом основным настроением», обусловило членение «симфоний» «на части, частей на отрывки и отрывков на стихи (музыкальные фразы)», о чем Белый сообщает в предисловии ко 2-й «симфонии».

Своеобразие же блоковской лирики 1898—1904 гг., напротив, определялось поступательным движением основной поэтической идеи: «...от *ante lucem* к *lux!* <...> от *lux* к *post lucem*».²³ Во втором муссагетовском издании стихотворной «трилогии» (1916) лирический сюжет книги подчеркивался трехчастным композиционным делением: «*Ante Lucem*», «Стихи о Прекрасной Даме», «Распутья».

* * *

Суть блоковских представлений об «однотрунности — многотрунности» помогает понять также обращение к его поэтическому и прозаическому творчеству. Критика давно заметила, что поэтические категории, присутствующие в прозе Блока, имеют свои параллели в стихах.²⁴ Для «однотрунности — многотрунности» такой образной параллелью могут быть выражения «струнный голос» и «многострунный голос». Последнее из них означает у Блока голос толпы («Вися над городом всемирным...», 1905):

...голос черни многострунный
Еще не властен на Неве.

(2, 175)

В лирике, вошедшей позднее во «второй том», выражение «струнный голос» употребляется для характеристики мелодичного, гармонично звучащего «женского» голоса («Ты смотришь в очи ясным зорям...», 1906):

Вот женский голос как струна... —

(2, 204)

иногда в противоположность голосу «мужскому» («Петр», 1904):

Весь город полон голосов
Мужских — крикливых, женских — струнных!²⁵

(2, 141)

²³ Ibid.

²⁴ Ряд таких параллелей приводится в кн.: Максимов Д. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1981, с. 187—188.

²⁵ Ср. также в пьесе «Король на площади» (1906): «В женщинах я люблю только тонкие волосы, струнные голоса и мечту о невозможном» (Поэз) (4, 37).

Выражение «струнный голос» встретилось Блоку в стихотворении «Золотой качался колос...» (август 1903) С. Соловьева, посланном ему 23—24 ноября 1903 г.:

Золотой качался колос...
Ночь была близка.
Замирая струнный голос
Звал издалека.²⁶

Для автора стихотворения, приверженца философии и поэзии Вл. Соловьева, оно служило метафорическим выражением гармонии, отождествляемой с вечной женственностью. Это выражение понравилось Блоку и в ответном письме было отмечено им среди наиболее удачных (8, 74).

Оценивая присылаемые ему С. Соловьевым стихи, Блок заметил, что они нравятся ему, «но не за стихи, а за *всё* остальное. Может быть, — продолжал он, — я вообще люблю односторонние стихи <...> это, разумеется, в отношении к тому кругу стихов, о которых и которые мы пишем» (8, 64). Поясняя, в чем заключается своеобразие стихов С. Соловьева как «односторонних», Блок писал: «...они требуют отдельного „настроения“, их «необходимо полюбить через кого-нибудь: иногда через однозвучность и скандирование, а иногда — через собственную мысль или собственный образ, перехваченный по дороге» (8, 78). Эти «односторонние стихи» Блок противопоставляет «изысканным» стихам современных декадентских поэтов.

В рецензии на два сборника К. Д. Бальмонта — «Будем как солнце» и «Только любовь», — написанной в конце 1903 г., Блок констатирует, что невозможно дать точное определение его поэзии, так как «мы <...> потеряемся в определениях, исключаящих друг друга <...> он весь — многострунная лира»²⁷ (8, 528): «...обратить мир в песню таких изысканно-нежных и вместе — пестрых тонов, как у Бальмонта, — значит полюбить *явления*, помимо их идей» (8, 529). Делая такое заключение, Блок опирается на определение «однострунности — многострунности», соотносимое с понятиями «сущность» и «явление», которое было дано Белым в письме к нему от 10 июня 1903 г. Внимание Бальмонта-поэта не направлено на познание сущности, а целиком приковано к миру явлений, — эта установка на выявление взаимоотношенности мировоззрения и стиля писателя становится одним из важнейших принципов Блока-критика.

В статье «О драме» (1907) Блок приводит отзыв Реми де Гурмона о творчестве М. Метерлинка: «однострунен», «бедный и скромный язык». «Однострунность» бельгийского драматурга Блок соотносит с его способностью проникать в такую глубину

²⁶ Опубликовано: Лит. наследство. М., 1980, т. 92, кн. 1, с. 354.

²⁷ В экземпляре сборника «Будем как солнце» (библиотека ИРЛИ, шифр: 94.2/2), принадлежавшем поэту, отчеркнуты строки: «И что-то многострунно Звучало в вышине» (с. 28).

человеческого сознания, где уже нет «конфликтов», «потому что на самой глубине и во мраке — всё одинаково» (5, 167).

В письме матери от 8 января 1908 г. Блок сообщает свое намерение рядом статей «установить свою позицию и разлуку с декадентами» (8, 324). Писателем, ставшим для Блока «надежнейшим фарватером» «в море новейшей литературы», был Г. Ибсен. В посвященной ему статье «Генрих Ибсен» (1908) противопоставление норвежского писателя таким представителям «нового искусства», как О. Уайльд, Г. д'Аннунцио, С. Пшибышевский и К. Бальмонт, основано на принципе «однострунности — многострунности». «Изысканность стиля, — пишет Блок, — в чем бы она ни выражалась — в словесной ли пышности или в намеренной краткости, — свидетельствует о многострунности души, если можно так выразиться, о „многобожии“ писателя, о демонизме его. Напротив, душа художника, слушающая голос одной струны или поклоняющаяся *единому богу*, пользуется для своего выражения <...> простыми формами» (5, 315).

* * *

Категорию «однострунность — многострунность» составляют два полярных понятия. Если, противопоставляя первую книгу «трилогии» второй и третьей, Блок называет ее однострунной, то две другие можно определить как многострунные. Их противоположность заключается в различных способах организации стихов. Первая книга делится на «главы», которые «определяются годами», две следующие — на «главы», которые определяются «понятиями». Подчеркивая значимость и в то же время равнозначность хронологического и циклического расположения стихотворений в книге, Блок писал: «Эти числа и слова (заглавия отделов. — О. К.) для меня одинаково живые и законченные образы».²⁸

В лирической «трилогии» 1911—1912 гг. впервые сформировался тип построения каждой из трех книг, сохранившийся во всех последующих изданиях.

В первом издании «Стихов о Прекрасной Даме» (1904) стихотворные тексты распределены по трем разделам: «Неподвижность», «Перекрестки», «Ущерб». Такая структура подчинена развитию основной поэтической идеи сборника. Из набросков к плану издания видно, что Блок колебался в том, какой принцип построения избрать: «по хронологии» или «по отделам». Видя «задачу всякого сборника» «в группировке стихов», поэт так поясняет значение каждого принципа: «Группировка стихов должна наметить основные исходные точки; от каждой из них уже идет пучок стихов, пусть многообразных, но с им одним присущим, в них преобладающим ароматом. Так создаются *отделы*, которых, однако, может и не быть в случае однозвучности всех стихов» (5, 552).

²⁸ Блок А. Собр. стихотворений, кн. 1, с. 211.

Во втором издании (1911) Блок акцентирует внимание именно на «однозвучности» всех ранних стихов, располагая их в хронологической последовательности. Однако такое построение не было подчинено «мертвой схеме», против которой выступал Брюсов, оно лишь выявляло непосредственную связь с автобиографической основой творчества, более опосредованную в двух последующих книгах. Следует отметить важность не только предпочтения для каждой из книг того или иного принципа, но и значимость для поэта последовательности, в которой выстраиваются жизненные события. О пристальном интересе Блока в 1910-е гг. к этому вопросу свидетельствует его письмо матери 3 июля 1912 г.: «Серезиною <имеется в виду С. Соловьев. — О. К.> жизни я окончательно не понимаю — до такой степени, что даже не удивляюсь ничему; я думаю, что он всё еще не определился и судьбы, им играющие, — мальчишеские судьбы, так что события его жизни, хотя и очень разнообразные, можно смешать и поставить в другом порядке, и от этого ничего бы не переменилось. С ним не случилось еще чего-то основного и беспоротного» (8, 396).

В третьем издании первой книги (втором в составе «трилогии») (1916) автор «Стихов о Прекрасной Даме» совместил оба указанных им принципа: разделы «Ante Lucem», «Стихи о Прекрасной Даме» и «Распутья» содержат тексты, выстроенные, в свою очередь, по хронологическому принципу.

Сознательная установка первой книги на непосредственную связь с биографией поэта определила своеобразный первоначальный план пятого издания первой книги. В 1918 г. у Блока возник замысел подготовить эту книгу по принципу издания «Vita puoia» Данте, сопровождая стихотворения автобиографическим комментарием. Такой тип издания был бы принципиально невозможен для второй и третьей — «многострунных» — книг.

Лакопичные замечания, сделанные автором к первой книге «трилогии», отразили первую попытку поэта осмыслить собственное стихотворное творчество в целом и сформировать авторскую концепцию лирики. В связи с этой задачей в первой книге переосмыляется печальный этап творчества, открывающий «даль» «романа в стихах».

С. Н. БРОЙТМАН

ИСТОЧНИКИ ФОРМУЛЫ «НЕРАЗДЕЛЬНОСТЬ И НЕСЛИЯННОСТЬ» У БЛОКА

В переломный момент творческого пути А. Блока (1905 г.) в его прозе появляется формула «нераздельность и неслиянность». По мнению ряда исследователей, она очень важна для поэта, а заложенный в ней принцип миропонимания пронизывает всю его художественную систему.¹ Однако мы еще далеки от сколько-нибудь полного понимания как самой формулы, так и ее творческих отражений. Одна из причин этого заключается в том, что еще не выяснены ее истоки.

Впервые выражение «нераздельность и неслиянность» употреблено Блоком в августе 1905 г. в рецензии на книгу Н. М. Минского «Религия будущего». Блок пишет здесь о природе числа, представляющего собой «комплексную сложность, то есть уже не сумму, а двуединый комплекс из двух только элементов, не сливающихся в комплексе, но и неразрывных, немыслимых один без другого». И далее он говорит о «двуедином комплексе духа и материи — неслиянных и нераздельных» (5, 595).

Первая из приведенных фраз Блока — свободный, но близкий к тексту пересказ пассажа Минского о природе числа. Заметим, что пересказанное Блоком рассуждение чрезвычайно важно для Минского, — оно должно обосновать существование некоего закона, принадлежащего к числу «первичных истин» и стоящего «во главе их», — закона двойной, или комплексной, сложности.

Каждое число, рассуждает Минский, по отношению к другому числу есть «или слагаемое, или сумма, само же по своей природе оно и слагаемое, и сумма, нечто и ограниченное, и делимое. И вот в области чисел нами получены две сложности. Во-первых, сложность самих чисел, и, во-вторых, в каждом числе сложность двух его свойств — ограниченности и делимости. Они образуют число, но не так, как слагаемые образуют сумму, а ка-

¹ См.: Громов П. П. А. Блок, его предшественники и современники. М.; Л., 1966. Значение этого принципа подчеркивается также в ряде работ З. Г. Минц.

ким-то иным, новым образом». ² Этот «иной» способ Минский называет принципом двойной, или комплексной, сложности, подчеркивая его отличие от простой суммарной сложности. Вслед за этим рассуждением идет место, свободно пересказанное Блоком: «Слагаемые, образуя сумму, сливаются в ней; элементы никогда в комплексе не сливаются. <...> Слагаемые могут быть выделены из суммы и существовать самостоятельно одно от другого; элементы же комплекса неразрывны. Они не сливаются друг с другом, но не могут быть мыслимы друг без друга». И наконец: «Словом, элементы комплекса неслитны и неразрывны» (63).

Для понимания того, что вкладывал Минский в понятие закона двойной сложности, важно заметить, что «неслитность и неразрывность» для него не просто главная из первичных истин, но истина, принципиально неподвластная науке. Наука же, «привыкнув у себя расчленять сложность на ее составные части <...> хочет проделать это деление с элементами комплекса и впадает в ложный рационализм» (63). Будучи принципиально неразложимой путем анализа, истина «неслитности и неразрывности» познается, по Минскому, интуитивно, а также методами философии и теологии, которые по существу именно ею и занимаются (64). В философии, утверждает Минский, «эта истина стала утверждаться только со времени Канта, а в христологии она была ясно выражена в определении Халкидонского собора об исповедании Христа „в двух естествах неслиянно, неизменно, нераздельно“, т. е. в условиях двуединства» (64—65).

Выяснение природы «неслитности и неразрывности» не является, однако, главной задачей Минского. Эта формула служит ему для перехода к идее мистического разума («меона») и последующих религиозно-этических построений. Не задерживается на ней и Блок, переходя к оценке других положений «Религии будущего», но все последующие рассуждения поэта оказываются тесно связанными с интересующей нас формулой.

Как же отнесся Блок к построениям Минского, вырастающим на фундаменте закона «двойной сложности» («неслитности и неразрывности»)? Текст рецензии Блока, выдержанной в манере импрессионистической критики, и такие характеристики идей книги, как «меоническая легенда», «религиозная легенда», «повесть о сверхчувственном» (5, 597), позволяют говорить, что поэт отнесся к построениям Минского не как к теории, а как к мифу, и даже вступил с ним в своеобразное полемическое сотворчество.

Определяя книгу Минского как «взрослую, не юношескую, боевую» (5, 594), поэт прибегает к сравнению ее с бронированным кораблем, т. е. вовлекает ее в круг собственных устойчивых символов. Затем следует серия развертываний этих символов: корабль — ковчег и т. д. Столь же активно, но уже явно полемич-

² Минский Н. М. Религия будущего: (Философские разговоры). СПб., 1905, с. 62 (далее ссылки на это издание с указанием страниц даны в тексте).

чески, насыщает Блок собственным символотворчеством фшнал рецензии. По существу он вступает здесь с Минским в скрытый диалог о соотношении природного и «божественного» начал в человеке, о нисходящем и восходящем (героическом) пути. Признавая «неслитность и неразрывность» этих начал и этих путей, Блок оспаривает то понимание интересующего нас принципа, которое предлагает автор.

У Минского (в изложении Блока) становление «божественного» начала в человеке проходит два этапа. На первом «божественное» остается лишь «дополнением к подлежащему нашего „я“». На этом (субъективном) этапе еще нет действительного равноправия двух начал. Чтобы возникло такое равноправие и начал действовать закон «двойной сложности», само «божественное» должно стать подлежащим. Этот второй этап, предполагающий «неслитность и неразрывность» «божественного» и человеческого, реализуется, по Минскому, «уже не в сфере знания, а в области интуиции». Именно в этом моменте построений Минского Блок видит «брешъ», «раскрытую бездну», здесь «лежит огненное кольцо с провалом в пустоту смертного сна Валькирии» (5, 597).

В чем же суть несогласия Блока с Минским? Видимо, в том, что у Минского постулируется в качестве высшего этапа «нисходящий путь бога, поселяющегося в наших долах и оправдывающего божественную жертву, смерть, страдание и зло». Блок же, вступая в полемическое сотворчество со своим источником (и не отрицая самого факта нисхождения и открывающейся «бездны»), утверждает в качестве высшего путь восхождения и трагического героизма. Так появляются в рецензии мотивы любви и полноты бытия, пробуждения от сна, символы юности и Зигфрида, возникающего над провалом (5, 597). Заметим, что этот круг символов связан с мифологемой «возмездие», которая в завершенном виде сложится у поэта позднее.

Таким образом, используя формулу «неслитность и неразрывность», употребленную Минским, Блок переосмысляет ее содержание в соответствии со своим трагико-героическим мироощущением. Обращает на себя внимание и такая, на первый взгляд мелкая, деталь: «неслитности и неразрывности» Минского соответствует у Блока «неслиянность и нераздельность», т. е. формула источника слегка переформулируется.

Но именно в таком виде мы встречаем интересующую нас формулировку у Вл. Соловьева, сочинения которого следует признать еще одним (и более ранним, чем книга Минского) источником для Блока. Так, в статье «Красота в природе» Вл. Соловьев пишет о «неслиянном и нераздельном соединении вещества и света».³ Существенно, что знакомство Блока с этой статьей про-

³ *Соловьев Вл. С.* Собр. соч. 2-е изд. СПб., Б. г., т. 6, с. 140. Знакомство Блока с этой статьей доказано (см.: *Максимов Д. Е.* Материалы из библиотеки Ал. Блока: (К вопросу об Ал. Блоке и Вл. Соловьеве). — Учен. зап. Ленингр. пед. ин-та, фак. яз. и лит., 1958, т. 184, вып. 6, с. 373).

изошло незадолго до написания рецензии на книгу Минского. Данный факт увеличивает вероятность соловьевских реминисценций в статье поэта. Но интересен другой факт, свидетельствующий о том, что у Блока была еще одна причина вспомнить Соловьева, работая над своей рецензией.

В шестом томе собрания сочинений Соловьева, прочитанном Блоком в это время (не ранее марта 1905 г.), помимо статьи «Красота в природе» имелась рецензия 1890 г. на книгу Н. М. Минского «При свете совести». Зная блоковский склад мышления, мы должны предположить, что свою рецензию поэт должен был как-то соотносить с рецензией своего учителя. Сравнение обеих рецензий подтверждает связь между ними; показательно, что речь в данном случае идет не только о сходстве, но и различии подходов.

Прежде всего бросается в глаза как раз различие. Вл. Соловьев писал о Минском (тогда еще сравнительно молодом авторе) со стороны, с высоты своей системы, критикуя и поучая его. Рецензия же молодого автора Блока на книгу маститого литератора (ситуация, противоположная соловьевской) выдержана в импрессионистической манере, предполагающей вживание в чужой текст, взгляд на него изнутри вплоть до своеобразной «нераздельности» с ним. И действительно, порой невозможно указать, где кончается мысль Минского и начинается развивающая ее мысль Блока. Так, Вл. Соловьев резко и уничтожающе характеризует «измышленный меон» Минского как «нелепость». Блок же почти сочувственно излагает «меоническое» учение Минского, ограничиваясь отнесением его к областям мифа. Соловьев, указывая, что Минский проводит идею меона «по всем основным категориям нашего мира»,⁴ не считает нужным проследить, как же это делается. Блок, наоборот, прослеживает, как автор проводит меон «в каждой категории» (5, 596).

Но импрессионистский стиль рецензии не мешает Блоку выразить свое несогласие с Минским, причем позиция, с которой выражается это несогласие, принципиально (а в одном месте и текстуально) близка к соловьевской. Соловьева не устраивает «отрицательный» характер построенный «меонического» философа и их отвлеченно-умственная природа. Такого рода спекулятивная диалектика, считает Соловьев, «не в состоянии избавить кого бы то ни было от действительного зла и страданий жизни».⁵ В близких выражениях говорит Блок о «нисходящем» пути, предлагаемом Минским, как об оправдании «смерти, страдания и зла» (5, 597).

К Вл. Соловьеву как одному из источников анализируемой формулы ведет и его книга «Россия и вселенская церковь»,⁶ из

⁴ Соловьев Вл. С. Собр. соч., т. 6, с. 267.

⁵ Там же, с. 268.

⁶ О возможности знакомства Блока с этим трудом Вл. Соловьева Д. Е. Максимов пишет: «Трудно допустить, что Блок не читал этой книги»

которой ясно, что «неслиянность и нераздельность» является для философа выражением некого ключевого первопринципа, прилагаемого ко всем сферам бытия.

Так, в сфере социальной, утверждает Вл. Соловьев, «тесный союз, органическое единство двух властей в нераздельности и неслиянности — вот необходимое условие истинного социального прогресса».⁷ Тот же принцип составляет, по Соловьеву, основу теологии, учения о Христе — «совершенном человеке и совершенном боге, соединяющем оба естества совершенным образом неслиянно и нераздельно» (176). К этому месту философ делает примечание: «Формула папы святого Льва Великого и Халкидонского собора» (176). Мы уже упоминали о применении этой формулы к сфере этики. Наконец, в области собственно философской Соловьев, как это явствует из всей его системы, утверждает «всеединое, абсолютное, нераздельное» одновременно и рядом с неслиянностью — «полной свободой составных частей в совершенном единстве целого».⁸

Попытаемся выявить отношение Блока к соловьевскому пониманию интересующего нас принципа.

В восприятии Блока «нераздельность и неслиянность» — не отвлеченная формула мировоззрения Соловьева, но определяющий жизненно-творческий принцип. Известно, что в высказываниях поэта о Соловьеве постоянно подчеркивается трагический и провиденциальный характер его личности и учения, как бы воплощающих в себе «нераздельность и неслиянность». Вл. Соловьеву, пишет Блок, «не было приюта между двух враждебных станов», ибо «он был носителем какой-то части этой третьей силы, этого, несмотря ни на что, идущего на нас нового мира» (6, 159).

«Третий» — важный блоковский символ. Это носитель «возмездия», героическая юность, Зигфрид, новый мир. Сам Соловьев, по Блоку, не является «третьим», но он стоит в ряду тех деятелей культуры (Гете, Гейне, Вагнер, Ибсен и др.), которые символизируют «третье» парадоксально и трагически, благодаря заключенному в их творениях «спасительному яду творческих противоречий, которых до сих пор мещанской цивилизации не удалось примирить и которых ей примирить не удастся, ибо их примирение совпадает с ее собственной смертью» (6, 24).

по одному из французских изданий (работа эта была напечатана на французском языке и переведена на русский лишь в 1911 году. — С. Б.), но во всяком случае он прочел одну из ее частей (часть 3-ю, переведенную на русский язык и напечатанную в сборнике «Свободная совесть». М., 1906)». Известно, что Блок написал рецензию на этот сборник, в которой назвал его «краугольным камнем» именно публикацию Соловьева (5, 607). Заметим, что в третьей части книги Соловьева (эта часть называется «Троичное начало и его общественное приложение») проблема «нераздельности и неслиянности» — центральная.

⁷ Соловьев Вл. Россия и вселенская церковь. М., 1911, с. 62—63 (далее ссылки на это издание с указанием страниц даны в тексте).

⁸ Соловьев Вл. Собр. соч., т. 6, с. 297, 44.

В таком контексте «нераздельность и неслиянность» Соловьева оказывается принципом не примиряющим, а трагическим, беспощадно трезво обнажающим противоречия бытия и не оставляющим никакой надежды на их синтез. Подобная трактовка свидетельствует, что Блок по-своему прочитывает формулу Соловьева, акцентируя в ней «неклассические» и диалогические начала. Необходимо заметить, что по отношению к историческому Вл. Соловьеву такая трактовка была некоторым выпрямлением картины. Для известного периода духовного развития философа была характерна тенденция к искусственному синтезированию и монологическому снятию противоречий, и эта тенденция ясно обнаруживается в книге «Россия и вселенская церковь».⁹ Но показательно, что Блок ориентируется не на эту тенденцию в учении Соловьева, а на действительно присущие ему «неклассические» и диалогические¹⁰ начала, в частности на то новое отношение к противоречию, о котором С. С. Аверинцев (говоря о П. Флоренском, развивавшем эту традицию) писал, что оно может «больше всего привлечь современного исследователя».¹¹

Чтобы лучше оценить сущность той переакцентировки, которую получает у Блока употребляемая Соловьевым формула, следует соотнести выявившиеся здесь идеалы поэта периода «тезы» с его идеалом Прекрасной Дамы. Этот идеал Блока складывается на рубеже веков, когда в мире возникает новая — «неклассическая» — ситуация, в свете которой стала возможна переоценка принципов «всей идеологической культуры нового времени».¹² Эта переоценка в интересующем нас сейчас плане была связана с усложнением представлений о гармонии и отказом от искусственного гармонизирования мира, в той или иной мере свойственного классике.¹³

⁹ Приведем один пример. Философ рассуждает об апостоле Петре, подчеркивая нераздельность и неслиянность в нем церковного монарха и частного лица. Как церковный монарх Петр — «камень церкви», а как частное лицо он способен говорить и делать вещи недостойные, соблазнительные и даже сатанинские (201). Но Соловьев тут же стремится примирить это противоречие: «Личные недостатки и грехи суть нечто проходящее, тогда как социальная функция церковного монарха есть нечто пребывающее. „Сатана“ и „соблазн“ исчезли, но Петр остался» (202).

¹⁰ См.: *Рашковский Е. Б.* Владимир Соловьев: учение о природе философского знания. — *Вопр. философии*, 1982, № 6.

¹¹ Контекст. 1972. М., 1973, с. 346.

¹² *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. 3-е изд. М., 1972, с. 134. О неклассической ситуации см.: *Мамардашвили М. К., Соловьев Э. Ю., Швырев В. С.* Классическая и современная буржуазная философия: (Опыт эпистемологического сопоставления). — *Вопр. философии*, 1970, № 12; 1971, № 4.

¹³ Гармоничность классики была возможна потому, что в зрелых формах «классической философии» присутствуют две основные восполнительные, компенсаторные идеи, которые прикрыли, «отмыслили» фактическую разорванность миро- и самосознания: идея «разумного» в своих запретах, сверхчувственных и абсолютных основаниях (или «провиденциально разумного») бытия и идея индивида, способного подняться до абсолютного мышления, воспроизвести и удержать в своей духовной орга-

Блок, воспитанный на классике, приходит в неклассическую ситуацию с идеалом Прекрасной Дамы, в котором сложно совмещены классические и неклассические представления. Будучи по существу порождением неклассической философской ситуации, идеал Прекрасной Дамы служил у Блока одновременно и компенсаторной единосцельности недостижимой классической гармонии. В период «антитезы» поэт отказывается не от самого идеала, а от классически компенсаторных сторон его. Место гармонической единосцельности окончательно занимает в сознании поэта принцип «нераздельности и неслиянности», который выражает и стремление к единству с миром, и трагический разрыв миро- и самосознания в неклассической Вселенной. Именно в этот момент своего духовного развития Блок вторично соприкасается с Вл. Соловьевым, по-своему интерпретируя его принцип.

Наше представление о восприятии Блоком формулы «нераздельность и неслиянность» было бы неполным, если бы мы не сказали о ее первоисточнике. Этот первоисточник (известный Блоку уже хотя бы потому, что на него указывали и Мпнский и Соловьев в упоминавшихся сочинениях) — символ веры, принятый на Халкидонском (IV Вселенском) соборе.

В утвержденном на соборе догмате речь шла о соотношении божественного и человеческого начал в Христе. Предыстория этой богословской проблемы восходит еще к Никейскому (I Вселенскому) собору, на котором разгорелся спор, «нужно ли признать Сына Божия Богом, равночестным с Богом Отцом, или лишь совершеннейшею из тварей, или же, хотя и признать его Богом, но Богом не равного достоинства с Отцом».¹⁴ В борьбе с рационалистическим течением в богословии, стремившимся к логическому синтезированию двух естеств, традиционалисты утверждали на Халкидонском соборе символ веры, основанный на признании амбивалентности Христа. Возражая против «тождества, или слияния, или смешения Слова Божия с плотью»,¹⁵ сторонники догмата заявляли, что «ни Слово не переменилось в плоть, ни плоть в Слово, но и то и другое пребывает в одном, и один остается в обоих, не разделяясь различием и не сливаясь смешением».¹⁶ В символе веры, принятом собором, соответствующее место звучало так: «Христа, Сына, Господа едиnorodного в двух естествах, неслитно, неизменно, нераздельно, неразлучно познаваемого, так что соединением нисколько не нарушается различие двух естеств, но тем более сохраняется свойство каждого естества и соединяется

низации (как в некоей привилегированной монаде) все сложное устройство мира» (Мамардашвили М. К., Соловьев Э. Ю., Швырев В. С. Указ. соч. — *Вопр. философии*, 1970, № 12, с. 36). Неклассическая философия, как показывают исследователи, отказывается от этих компенсаторных установок классики.

¹⁴ Лебедев А. Вселенские соборы IV и V веков. М., 1879, с. 10.

¹⁵ Деяния Вселенских соборов. Казань, 1868, т. 3, с. 224.

¹⁶ Там же, с. 42.

в одно лицо, в одну ипостась, — не в два лица рассекаемого или разделяемого, но в одного и того же...». ¹⁷

У нас нет данных для того, чтобы категорически утверждать, что Блок был знаком с первоисточником непосредственно (хотя о знакомстве поэта с догматическим кругом идей свидетельствует и ряд других моментов, в частности употребление им мифологемы «вочеловечивание»). Но во всех случаях — при прямом ли знакомстве или при отраженном знании — важны объективные схождения и противостояния смысла догмата и его истолкования Блоком. Достаточно поставить этот вопрос, чтобы увидеть, что священный («божественный») для theologов принцип «нераздельности и неслиянности» у поэта предстает как принцип божественно-демонический, а это с точки зрения ортодоксальной не могло квалифицироваться иначе, чем кощунство.

Действительно, уже в период «антитезы» демоническое начало понимается Блоком как закономерный факт мирового процесса, имеющий основание в том, что все порожденное обладает ограниченным значением и ограниченной индивидуальностью, а потому замкнуто и утрачивает связь с породившим (собственно, это еще романтическое воззрение, восходящее к Гете, ¹⁸ а в конце XIX в. развито Вл. Соловьевым). Эта замкнутость, это отпадение от мирового единства должны быть преодолены в процессе «земного» пути «демона». Демонизм, по Блоку, трагический, но единственно возможный путь «вочеловечивания». «Нераздельность и неслиянность» как раз и оказывается у Блока формулой демонической амбивалентности. ¹⁹ В ней заключено признание исходного единства с миром и одновременно трагического разрыва с ним, но разрыва не глухого, а «глубоко поучительного и воспитательного» (5, 479). Мало того, Блок считает, что в определенные моменты истории — в преддверии ее катастрофических сдвигов — «нераздельность и неслиянность» выступает как то «новое, которому суждено будущее» (6, 25). Поэтому будущий «человек-артист» немислим без двойственного отношения к явлению, знания дистанции, умения ориентироваться.

Принцип «нераздельности и неслиянности» восходит к древнейшим мифологическим народным представлениям о мире — и здесь открывается четвертый по счету источник (точнее — пристоичник) блоковской формулы.

Впервые Блок рассматривает мифологическое сознание в интересующем нас плане в статье 1906 г. «Поэзия заговоров и за-

¹⁷ Цит. по кн.: *Лебедев А.* Указ. соч., с. 266—267.

¹⁸ «Демон обозначает (...) необходимую, непосредственно при рождении выраженную ограниченную индивидуальность лица» (*Гете И.-В.* Собр. соч. М., 1932, т. 1, с. 648).

¹⁹ Об амбивалентности Демона и Христа у Блока см.: *Мицк З. Г.* Функция реминисценций в поэтике А. Блока. — В кн.: Тр. по знаковым системам. Тарту, 1973. вып. 6. с. 407. Эту амбивалентность имел в виду Б. Пастернак, когда писал о «святом демонизме Блока» (*Пастернак Б.* К характеристике Блока. — В кн.: Блоковский сб./Тарт. ун-т, 1972, № 2 с. 451).

клиний». И хотя мы не найдем здесь прямого употребления формулы «нераздельность и неслиянность», суть самого явления, ею обозначаемого, выявлена в статье достаточно отчетливо. Поэт постоянно подчеркивает принципиальное отличие мифологических народных представлений от современных и говорит о своеобразной «логике» мифа в таких выражениях: «непостижимо для нас» (5, 36), «странный народ» (5, 59), «странное явление, которое мы уже не можем представить себе», «совершенно непонятная для нас, но очевидная и простая для народной души вера...» (5, 47) и т. д.

На первый взгляд может показаться, что поэт видит своеобразие этой непривычной «логики» именно в принципе «нераздельности». Народная душа, пишет Блок, «непостижимо для нас <...> ощущает как единое и цельное все, что мы сознаем как различное и враждебное друг другу» (5, 36). И далее он говорит о «неразличимости и тождественности» в мифе слова и дела, субъекта и объекта (5, 47), о «единстве и согласии между собой» красоты и пользы (5, 51), об отсутствии «качественных разделений прекрасного и безобразного, высокого и низкого» (5, 52). Подчеркивая прежде всего нерасчлененно-слитное восприятие мира в мифе, Блок явно полемически противопоставляет это качество мировидения раздробленности современного индивидуалистического сознания.²⁰ Но поэт отчетливо видит и вторую составляющую мифологического сознания — «неслиянность», а потому, сказав об отсутствии в народной поэзии качественных разделений, добавляет: «Но количественного разделения не может не быть» (5, 52), причем связывает это «количественное разделение» с «музыкой» и «ритмом», т. е. с понятиями-мифологемами, занимающими центральное место в системе его эстетических воззрений.

Очевидно, что именно благодаря мифологическим истокам формулы «нераздельность и неслиянность» она в глазах Блока оказывается способной вместить в себя то, что кажется несовместимым, соединив с древнейшими народными концепциями мира духовные поиски современного человека, который, наконец, может вспомнить то, что он забыл, — «народную душу, а может быть, истинную душу вообще» (5, 48). Не случайно классическая реализация этого принципа дается в художественной структуре цикла «На поле Куликовом», где прошлое и современность оказываются и «нераздельны», и исторически дистанцированы, «неслиянны». Не случайно и то, что в свете этого принципа осознает поэт предреволюционную эпоху и в предисловии к поэме «Возмездие» говорит о «трагическом сознании нераздельности и

²⁰ Следует отметить, что, акцентируя нерасчлененно-слитное восприятие мира в мифе, Блок опирается на современную ему науку — труды А. Н. Веселовского, описавшего явления первобытного синкретизма, и статью Вл. Соловьева «Первобытное язычество, его живые и мертвые остатки».

неслиянности всего — противоречий непримиримых и требовавших примирения» (3, 296).

Обзор источников и анализ блоковской интерпретации их позволяют сделать некоторые выводы.

Перед нами структурно-художественный принцип, впервые реализованный в мифе и ставший актуальным в современности, принцип, исходным моментом которого является «нераздельность» — нерасчленимая целостность бытия, предшествующая всякой множественности и различию. Поскольку в классике исходным был противоположный принцип — различия и индивидуализации, указанная установка Блока может быть названа «неклассической» (по аналогии с неклассической физикой и математикой).

В мифе, согласно Блоку, «нераздельность и неслиянность» проявляются в отсутствии качественных разделений и наличии лишь разделений количественных, а потому и различие между двумя составляющими этого принципа («нераздельностью» — «неслиянностью») тоже количественное. Но современное состояние мира и современное мышление характеризуются наличием *качественных* различий между составляющими двуединой формулы. Поэтому «нераздельность» и «неслиянность» выступают у Блока как две качественно разные и самостоятельные *системы* отношений (а не как отношения внутри одной системы). Каждая из этих систем неполна и требует дополняющей ее противоположности, хотя противоречия между системами носят трагически непримиримый характер и не поддаются мыслепному разрешению.

Но и дополнительность двух систем-принципов, и неразрешимость противоречий между ними, по Блоку, глубоко поучительны не только для настоящего, но и для будущего, а потому имеют самостоятельную ценность. С нашей нынешней точки зрения эту ценность можно охарактеризовать как неклассическую, а саму формулу «нераздельность и неслиянность» в блоковском ее понимании следует назвать выражением принципа диалогической дополнительности.

В заключение следует заметить, что неклассический принцип Блока является не просто отрицанием классики, не моно-, а диасистемой, в которую классический принцип входит как один из составляющих, как самостоятельный, но не абсолютный и не замкнутый.

Б. В. АВЕРИН, Н. А. ДОЖДИКОВА

БЛОК И Т. КАРЛЕЙЛЬ

1

Одна из особенностей мировосприятия Блока состоит в том, что его сознание было открыто самым различным культурно-историческим, философским и поэтическим концепциям. Так было с поэзией и философией Вл. Соловьева, культурно-историческими и философскими взглядами Р. Вагнера и Ф. Ницше, поэзией В. Брюсова, эстетическими теориями Вяч. Иванова. Всегда оставаясь при этом самим собой, Блок тем не менее сохранял и усваивал какое-то определенное, важное для него «зерно» чужого мирозерцания.

Осмысление Блоком взглядов названных и не названных (Шекспир, Гете, Пушкин, Достоевский, Гоголь) художников и мыслителей в большей или меньшей степени исследовалось в литературе. К этому ряду имен должно быть добавлено и имя английского философа, историка и критика Т. Карлейля (1795—1881).¹ Блок упоминает его нечасто, но ссылки на Карлейля важны и многозначительны.

Впервые Блок пишет о своем чтении Карлейля в письме от 6 июня 1911 г. В. А. Пясту. Подчеркивая, что историк и социолог должны обладать таким же высоким строем души, как и поэт, Блок предостерегает Пяста от «увлекательных» авторов, чтение которых не всегда проходит «безнаказанно», так как «можно совершенно незаметным образом испортить (на время, но не всегда кратко) часть души». Упомянув как пример прозаика, критика и публициста А. В. Амфитеатрова, Блок продолжает: «Знаете чудесную замену Амфитеатровых и К^о? Это не менее легко, не менее увлекательно и вместе с тем невыразимо очищает душу: „История французской революции“ Карлейля» (8, 346—347). Через четыре дня в письме к жене он повторяет: «Я читаю гениальную „Историю французской рево-

¹ О возможности сопоставления имен Блока и Карлейля писал Д. Е. Максимов: *Максимов Д. Поэзия и проза Ал. Блока*. Л., 1981, с. 379.

люции“ Карлейля» (8, 347). Столь высокая оценка нечасто встречается у Блока. «Петербург» А. Белого, например, он определяет как роман только с «отпечатком гениальности» (5, 496).

Чаще всего в своих статьях Блок использует образ-символ «демократии» из книги «Французская революция. История». В полемической статье «Непонимание или нежелание понять?» (1912) Блок писал: «...недаром Карлейль говорил так призывно о „демократии, опоясанной бурей“» (5, 482). В программной статье «Интеллигенция и революция» (1918) Блок снова обращается к этому образу, связывая его с революцией 1917 г.: «Россия — буря. Демократия приходит, „опоясанная бурей“» (6, 9). В докладе в Коллегию театрального отдела (1919) этот же образ Блок называет «вещим словом Карлейля» (6, 299).

С другим произведением Карлейля — «Герои, почитание героев и героическое в истории» («Герои и героическое в истории») — связан ответ Блока (1919) на статью Горького «Инсценировка истории культуры». Блок пишет в нем (в полном соответствии с пафосом книги Карлейля), что в основу постановок «исторических картин» должна быть положена «карлейлевская мысль о великой личности, без которой ни одно массовое движение обойтись не может», так как «если бы личность, выдвигающаяся из массы, не давала окраски и направления всему ее движению, то само это движение превратилось бы в нестройный полук, лишенный исторического смысла» (6, 425).

Есть еще одно прямое упоминание Блоком Карлейля. В статье «Размышления о скудости нашего репертуара» (1918), говоря о театре для широких народных масс, Блок задает вопрос: «Что это за загадочные „массы“, которые жнут, где не сеяли, и собирают, где не рсточали?». Проблема, по Блоку, заключается в том, что народу предлагаются культурные ценности, которые могут оказаться для него совершенно чуждыми, поскольку в создании их он не принимал участия. Крайний рационализм, которым грешит такая постановка проблемы, Блок комментирует фразой, часто использовавшейся в философских трудах для характеристики механистического материализма: «Corpus ibi agere non potest ubi non est» («Тело не может действовать там, где его нет» — лат.), подчеркивая далее, что «в этом сомневался еще Карлейль» (6, 286).²

Первоначальный источник этой фразы установить достаточно трудно. Один из ведущих представителей русского неокантианства, профессор Петербургского университета А. И. Введенский, лекции которого очень высоко ценил Блок,³ называл это утвер-

² Это упоминание Карлейля не отмечено в именном указателе к восьмитомному собранию сочинений Блока.

³ См.: *Иезуилова Л. А., Сиворцова Н. В.* Александр Блок в Петербургском университете. — В кн.: *Стерки по истории Ленинградского университета*. Л., 1982. вып. 4, с. 64—65.

ждение «старинной схоластической формулой».⁴ Широкое распространение она получила благодаря Д. Локку и Г.-В. Лейбницу. В своем труде «Новые опыты о человеческом разумении автора системы о предустановленной гармонии» Лейбниц цитирует одиннадцатый параграф восьмой главы книги Локка «Опыт о человеческом разумении». Этот параграф и содержал развернутый вариант интересующей нас фразы, взятый Локком из четвертого издания книги и потому более известной благодаря Лейбницу: «Ясно по крайней мере настолько, насколько это доступно нашему пониманию, что тела действуют друг на друга не иначе, как при помощи толчка; в самом деле, мы не в состоянии понять, как тело может действовать на то, чего оно не касается, так как это было бы все равно что вообразить, будто оно может действовать там, где его нет».⁵

Блок берет эту фразу и ее истолкование у Карлейля, который дважды цитирует ее в своем первом крупном произведении «Сартор резартус». Таким образом, в поле зрения Блока оказываются три главных сочинения Карлейля, развивающих направленную против рационалистического миропонимания единую концепцию мира и человека.

Приведенные упоминания Блоком Карлейля сами по себе еще не позволяют судить о влиянии английского мыслителя на русского поэта. Многочисленные же пометы Блока на книгах Карлейля дают возможность конкретизировать эту проблему. Анализ этих помет и посвящается настоящая работа.

Необходимо решить вопрос, когда Блок читал труды Карлейля.

Отметим прежде всего, что интерес к английскому мыслителю особенно усилился в России к концу 1870-х гг. В 1876 г. вышел перевод книги И. Тэна «Новейшая английская литература в современных ее представителях», где говорится и о Карлейле.⁶ В. И. Яковенко в 1891 г. опубликовал перевод «Героев и героического в истории» и одновременно выпустил в Петербурге свое биографическое исследование «Карлейль и его жизнь». В этом же году с обширной и интересной рецензией «Еще о героях» на эти две книги выступил Н. К. Михайловский. В 1900 г. была переведена с английского книга М. Ольден-Уарда «Три биографии. Томас Карлейль, Джон Рескин, Лев Толстой». С начала XX в. переводы сочинений Карлейля и статьи о нем становятся регулярными в русской печати. Блок несомненно был знаком, в частности, со статьей С. Булгакова «Карлейль и Толстой»,

⁴ Введенский А. И. Опыт построения материи на принципах критической философии. — Зап. историко-филол. фак. имп. С.-Петербургского ун-та. 1888, т. 18, с. 219.

⁵ Лейбниц Г.-В. Соч.: В 4-х т. М., 1983, т. 2, с. 61.

⁶ В это же время статьи о Карлейле появляются и в периодических изданиях (см., например: Мюллер М. Гете и Карлейль. — Рус. мысль, 1887, № 1).

опубликованной в журнале «Новый путь» (1904, № 12), внимательным читателем которого он был.

«Французскую революцию» Блок читал в 1911 г. Книга «Герои и героическое в истории» в библиотеке Блока в настоящее время отсутствует, и определить, когда он ее читал, невозможно. Первое издание ее на русском языке вышло в 1891 г. На шмуц-титule книги Карлейля «Сартор резартус» есть помета Блока, свидетельствующая о времени ее приобретения: «Москва, август 1912». Но есть вероятность, что эту книгу, как, впрочем, и другие сочинения Карлейля, Блок мог читать и раньше. Во-первых, пометы Блока обрываются на с. 204 книги «Сартор резартус». Трудно предположить, что, прочтя две трети ее, он не прочел главу, посвященную Карлейлем философии символизма (третья глава третьей книги так и называется — «Символы»), особенно если учесть, что в 1912 г. еще не утихла полемика о кризисе русского символизма. Отсутствие помет, может быть, связано с тем, что Блок уже читал эту главу. Во-вторых, приведенную выше латинскую фразу мы встречаем в дневнике Блока среди июльских записей 1902 г. (именно в этом году вышел первый русский перевод книги «Сартор резартус»).

Таким образом, трудно категорически утверждать, что до 1911 г. Блок не был так или иначе знаком с сочинениями Карлейля. Но когда бы ни прочел Блок Карлейля впервые, несомненно, что идеи английского мыслителя часто совпадали с некоторыми важными представлениями поэта, а иногда и способствовали их формированию.

Существенно при этом отметить то, что Карлейля нельзя назвать философом или историком в точном смысле слова. Даже в сочинении, имеющем вполне научное название — «Французская революция. История» и основанном на большом количестве исторических фактов, авторская концепция истории и революции раскрывается через сложную систему символов, а сами факты даны в подчеркнуто личностном восприятии. Не научная терминология, а музыкальные, поэтические, мифологические образы лежат в основе серии биографий «Герои и героическое в истории», в которой Карлейль изображает смену стадий развивающегося и становящегося человеческого духа. «Сартор резартус» представляет собой мифологизированную автобиографию автора. Несомненно типологическое родство мышления Карлейля и художественной философии Блока, которая тоже всегда была личностной: именно осмысление поэтом собственной биографии открывало ему путь к постижению как современной ему эпохи, так и смысла мира вообще.

Чаще всего в художественно-философской системе Карлейля для Блока значимо именно то, что соотносится с фактами его внутреннего опыта, независимо от того, усвоенная ли это чужая мысль или глубоко индивидуальное переживание. Карлейль как бы синтезирует некоторые ключевые для Блока идеи, давая им новое и оригинальное выражение. Изучение помет Блока на со-

чинениях Карлейля, с нашей точки зрения, помогает, с одной стороны, проследить эволюцию героя его лирической «трилогии», а с другой — прояснить некоторые существенные черты блоковской концепции мира.

Общее количество помет довольно значительно: более ста — на книге «Сартор резартус»,⁷ почти семьсот — в тексте «Истории французской революции».⁸ Характер их самый разнообразный. Чаще всего это отчеркивания на полях одной или двумя прямыми линиями или волнистой линией. Многочисленны также подчеркивания в тексте прямой линией. Иногда абзац или часть абзаца Блок закрывает в прямые, ломаные, реже в круглые скобки, иногда ставит на полях вопросительный или восклицательный знак, подчеркивая в тексте слово или группу слов. Это означает, что Блок считает плохим перевод подчеркнутых слов или выражений. Нередко пользуется Блок и знаком **В**, представляя его либо на полях, либо на верхнем поле страницы. На некоторых страницах (мы имеем в виду в данном случае ФР) совмещены почти все типы помет. Несомненно, что эти места особенно важны для Блока.

Есть и несколько надписей на полях. Иногда эти словесные пометы Блока могут быть истолкованы лишь предположительно. Подчеркнув и отметив звездочкой на с. 252 ФР слово «провокатор», Блок делает такое примечание внизу страницы: «Слово в первый раз в этой книге». Возможно, Блок сочувственно отмечает то, что в объяснении причин французской революции Карлейль ни в коей мере не следует версии об определяющей роли провокаторов и провокаций. О самом широком бытовании этой точки зрения писал, например, П. А. Кропоткин: «Нечего и говорить, что господа буржуа пытались выставить этот бунт делом врагов Франции», распространяя легенду о том, что революция явилась «делом разбойников или же агентов, находившихся на жаловании у английского министра Питта или у реакции».⁹

Две словесные пометы Блока свидетельствуют о несколько скептическом отношении его или к мыслям Карлейля, или к способу их выражения, которое у Блока оказывается связанным с национальностью Карлейля. Так, Карлейль пиппет о мистическом смысле взаимоотношений героя СР Тейфельсдрека с Блуминой: «Было предназначено <...> чтобы высокая небесная орбита Блумины пересекла подлунную орбиту нашего Зброшенного; чтобы он, глядя в ее небесные глаза, мог воображать, что высшая Сфера Света спустилась в низшую Сферу Тьмы...». Вероятно желая снизить высокий, астральный смысл приведенного объяснения и взглянуть на него с точки зрения бытового созна-

⁷ Карлейль Г. Sator resartus: Жизнь и мысли Герр Тейфельсдрека: В 3-х кн. М., 1902 (в дальнейшем — СР).

⁸ Карлейль Г. Французская революция: История. СПб., 1907 (в дальнейшем — ФР).

⁹ Кропоткин П. А. Великая французская революция. М., 1979, с. 41—42.

ния, Карлейль заканчивает его будничными словами: «...чтобы, наконец, увидав свою ошибку, он поднял немало шума» (СР, 153—154). Блок, отчеркнув эти слова, делает ироническое замечание на полях: «Английский ужас». На верхнем поле с. 535 ФР Блок отмечает: «Страница заурядного англичанина». Когда же Карлейль парадоксально утверждает, что «французы — нация стадно-подражательного характера» (ФР, 551), Блок подчеркивает эти слова и записывает на полях: «Ого!».

Иную оценку английского мыслителя выражает помета Блока, относящаяся к такому высказыванию Карлейля: «Все вещи находятся в революции, в непрерывном изменении с минуты на минуту, которое становится заметнее только по сравнению одной эпохи с другой: в нашем временном мире, собственно говоря, нет ничего, кроме революции и изменения, и даже ничто иное и немислимо» (ФР, 148). Блок отчеркивает это утверждение и пишет на полях: «Вот как думает спокойный ум», а всю эту страницу отмечает знаком **ВБ**.

В двух случаях Блок записывает на полях или в самом тексте какое-либо имя. Вторую главу первой книги СР Карлейль начинает так: «Если для мыслящего человека, „поле посева которого“, по великолепному выражению Поэта, „есть Время“, нет более важного приобретения, чем приобретение новых идей...» (СР, 7). Блок отчеркивает это место на полях и здесь же пишет: «Гете».

Вторая помета такого рода в особенности любопытна. Она связана с одним из основных понятий-символов СР — «одежда», т. е. видимое, внешнее, без которого, однако, невозможно постигнуть внутреннее, сущностное. Опираясь на Гете, Карлейль говорит и о втором значении этого символа — природа, «Дух Земли», который есть «живое видимое одеяние Бога». В подтверждение Карлейль приводит важное для него и для младших символистов место из «Фауста»:

В потоке Жизни, в буре Деяний
Я мпром вращаю:
В нем направляю
Я Смерть и Рожденье,
Радость и Горе —
Живое волненье
Вечного моря.
Так по шумному Вечности рея Станку,
Божеству я Одежду живущую тку.

(СР, 58)

«Одеждой» для Карлейля является также и идеология — мнения, законы, установления человеческого общества. Иногда они полны глубокого смысла, но часто, будучи превращены в истолкованными, становятся жесткими, безжизненными схемами и формулами, обращающими цветущее древо жизни в сухой ствол. Эта мысль, одна из главных в СР, развита Карлейлем в ФР:

«В то время как век чудес померк вдали, как не стоящее веры предание и даже век условностей уже состарился; в то время как существование людей основывалось на формулах, превратившихся с течением веков в пустой звук, и казалось, что не существует более действительности, а лишь призрак действительности, и Божий мир есть дело портных и обойщиков, а люди — картонные маски, кривляющиеся и гримасничающие, в это время земля внезапно разверзается и, среди адского дыма и сверкающего блеска пламени, поднимается санкюлотизм, многоголовый и огнедышащий. <...> И все же из этого, как мы часто говорили, может возникнуть *несказанное блаженство*.¹⁰ <...> Всякая истина всегда порождает новую и лучшую истину; так твердый гранитный утес рассыпается в прах под благословенным влиянием небес и покрывается зеленью, плодами и тенью. Что же касается до лжи, которая, как раз наоборот, вырастая, становится все лживее, то что может, что должно ее постигнуть, когда она созреет, кроме смерти; она разлагается медленно и возвращается к своему отцу — вероятно, в пылающий огонь» (ФР, 148). Как бы продолжая этот текст, Блок пишет: «(Логе)».

Карлейль часто пользуется в своем труде образами «Песни о Нибелунгах», и помета Блока выявляет эту тенденцию. Блок воспринимает этот эпос скорее через «Кольцо Нибелунга» Р. Вагнера. Логе — огонь у Вагнера антинормичен, двойствен. Он лжив, обманчив, коварен и вместе с тем всемогущ и целителен. Он имеет отношение к всесоздающей, животворящей, но и всепоглощающей бездне.¹¹

Таковы некоторые общие замечания о характере и смысле помет Блока на произведениях Карлейля. Назовем в заключение помету, не имеющую отношения к излагаемым Карлейлем мыслям, но тем не менее любопытную, поскольку она носит чисто автобиографический характер. В следующем тексте из ФР: «Сам

¹⁰ Здесь и далее в цитатах из Карлейля курсивом выделены слова, подчеркнутые Блоком; курсивы Карлейля оговорены особо; ему же принадлежит разрядка в цитатах.

¹¹ О смысле образа Логе в «Кольце Нибелунга» см.: *Лосев А. Ф.* Проблема Рихарда Вагнера в прошлом и настоящем. — В кн.: Вопросы эстетики. М., 1968, вып. 8, с. 163—164, 172—174, 185. Укажем, кстати, что почти все мифологические образы, используемые Карлейлем, так или иначе отмечены Блоком (см., например, подчеркивание в рассуждении о подъеме «общественного духа» в начале революции, который Карлейль частично объясняет «плутоно-нептуническим» мифом: «По плутоно-нептунической геологии, мир сгнил изнутри, дал остатки и теперь со взрывом разрушится и соядается заново» — ФР, 54). Четверть черты на полях (единственный случай такой пометы в двух книгах). Блок выделяет мифологический мотив, которым Карлейль поясняет мощь и бессилие жирондистов, вызвавших к жизни стихийное народное движение, но не способных им управлять: «Ученик волшебника завладел запретной книгой и вызвал духа: Plat-il, что угодно? — сказал дух. Ученик, несколько пораженный, приказал ему принести воды; проворный дух притащил воды, по ведру в каждой руке, но не пожелал перестать носить ее. Ученик, в отчаянии, кричал на него, бьет его, разрубает пополам; смотрите, теперь воду таскают два духа, и дом будет спесен Девкалионовым погемом» (ФР, 484).

священный зал Национального собрания сделался общественным достоянием, и по месту, где находилась платформа президента, разъезжают телеги и возы с навозом, потому что здесь проходит улица Риволи» (ФР, 219) — Блок отмечает слово «Риволи» жирной дугой; кроме того, отчеркнув весь текст на полях, Блок это отчеркивание соединяет карандашной линией со словами, написанными им на верхнем поле страницы: «На ней живет Люба». Благодаря этой помете можно сказать, что, обратившись к ФР в начале июня 1911 г., Блок закончил читать объемистый труд Карлейля не позднее 5 июля, т. е. до своего отъезда во Францию к Л. Д. Блок. Чтение книги Карлейля, возможно, имело своей побочной целью знакомство с Францией и Парижем, о чем Блок писал жене 21 июня 1911 г.: «Изучаю Париж и уже хорошо знаю его по путеводителям и по „Истории французской революции“». ¹² Цель эта вполне удалась Блоку, судить об этом можно хотя бы по следующему факту: когда Карлейль пишет, что члена парламента Саботье де Кабра судьба забросила в «Мон-Сен-Мишель, в зыбучие пески Нормандии» (ФР, 61), Блок, исправляя его, зачеркивает: «Нормандии» и пишет на полях: «Бретани».

2

Попытаемся теперь определить своеобразие помет на СР и ФР, обратившись к их последовательной характеристике. Как уже говорилось, помет на СР значительно меньше, и они следуют с меньшей частотой. Блок пользуется в СР знаком NB, но ни разу не относит этот знак ко всей странице. Наибольшее количество помет находим в центральных главах книги «Вечное Нет» и «Центр безразличия». Кончатся пометы на главе «Вечное Да».

Главной мыслью философии Карлейля, основанной на воззрениях Шеллинга, Фихте, немецких романтиков, является признание «божественной идеи мира», одеянием которой служит эмпирическая реальность. Поэтому для Карлейля духовное всегда определяет собой материальное. С непосредственным, внутренним ощущением духовной основы мира связан мистический характер познания у Карлейля. Отметим одновременно, что характер познания для раннего Блока определяет «божественный экстаз Плотина и Соловьева» (7, 27).

Одна из первых в СР особенно значимых помет (отчеркнута на полях вся страница) и имеет отношение к этому важнейшему для Карлейля утверждению об определяющей роли духа, идеи, слова. Изложение этой мысли, развернутой у Карлейля в образной форме, завершается философским выводом: «Вы видите <...> двух индивидуумов, одного одетого в превосходную красную одежду, другого — в грубую поношенную синюю. Красный говорит Сшему: „Ты должен быть повешен и апатомировап“. Сп-

¹² Лиг. наследство М., 1978, т. 89. с. 267.

ний слышит это с содроганием и (о, чудо из чудес!) печально идет на виселицу. Там его вздергивают, он качается положенное время, и доктора вскрывают его и составляют из его костей скелет для медицинских целей. Как это так? И что вы теперь станете делать с вашим „Ничто не может действовать иначе, как там, где оно находится?“. Красный не имеет физической власти над Синим; он не *держит* его, не приходит с ним ни в какое *соприкосновение*. Сверх того, все эти исполняющие приказания Шерифы, и Лорды-Лейтенанты, и Палачи, и Заплечные Мастера отнюдь не находятся в таком отношении к дающему приказания Красному, чтоб он мог таскать их и туда, и сюда, и каждый из них стоит обособленно в своей собственной коже. Тем не менее как сказано, так и сделано: высказанное Слово приводит все руки в Движение, — и Веревка и усовершенствованная Опускная Доска делают свое дело. <...> Во-первых, *Человек есть Дух* и связан невидимыми узами со *Всеми Людьми*; во-вторых, *Он носит Одежду*, которая есть видимый символ этого обстоятельства» (СР, 64).

Идея мира не проявляется в своей непосредственной данности: «Все предметы — как бы окна, сквозь которые философский глаз смотрит в самую Бесконечность. <...> Все видимые вещи суть Эмблемы. <...> Материя существует только духовно, чтобы представлять какую-нибудь идею и воплощать ее» (СР, 77). Мистическая концепция Карлейля, как видим, восходит к философии Платона и неоплатоников, оказавшей влияние и на раннего Блока.

Земная жизнь и деятельность людей является для Карлейля манифестацией мирового духа. Именно поэтому человеческая деятельность едина, пронизана универсальной связью. Три очеркивания на полях делает Блок на странице, где Карлейль утверждает: «Какая громадная разница между неопределенною, перешительною Способностью и точным, несомненным Исполнением! Некоторое темное, нечленораздельное Самосознание смутно живет в нас; только наши Дела могут сделать его членораздельным и определенно различимым. Наши Дела суть зеркало, в котором дух впервые видит свои естественные очертания. Отсюда, далее, бессмысленность этого невозможного Предписания: „Познай самого себя“, — пока оно не переведено в следующее, до некоторой степени возможное: „Познай, что ты можешь сделать“» (СР, 183). Эта же мысль звучит и в парадоксальной форме: «Я утверждаю, что нет ни одного краснокожего индейца, охотящегося на озере Виннипеге, который мог бы поссориться со своей скаву без того, чтобы от этого не пришлось пострадать всему миру» (СР, 272—273).

Подобные размышления о зависимости судеб мира от каждой личной судьбы — один из устойчивых мотивов в творчестве Блока.

С рассуждениями Карлейля о единстве человеческих дел и судеб связана его концепция биографизма. В художественно-по-

нятийной форме она развернута им в СР, где история Тейфельсдрека, прототипом которого, как уже говорилось, является сам автор, есть отнюдь не хронологическое изложение происходящих с героем событий, но символическое изображение этапов жизни духа: «Что такое ваши исторические Факты, тем более — биографические? Узнаешь ли ты Человека, а еще более — Человечество, называя, как четки, то, что ты называешь Фактами? Человек есть дух, в котором он работал; человек — не то, что он сделал, а то, чем он стал. Факты суть вырезанные Гиерогаммы, ключ к которым находится лишь очень у немногих» (СР, 225—226).

И в истории индивидуального сознания, и в истории человечества Карлейль утверждает необходимость и закономерность этапа разочарования и скепсиса. Этот этап он характеризует как «искушение в пустыне» и «сумрачный лес». Так, например, XVIII век с его проповедью рационализма породил эпоху безверия. Ярким примером этого безверия стала для Карлейля Франция накануне революции, где возникшее в то время «теоретизирование о человеке, о человеческом духе, о философии государства, о прогрессе видов <...> считающееся основой надежды», было не чем иным, как «предвестником отчаяния» (ФР, 37). Это место Блок отчеркнул на полях.

По мнению Карлейля, вера и отрицание в историческом процессе взаимообусловлены. Свое онтологическое выражение эта взаимообусловленность находит у него в понимании природы Вселенной и человека как органического единства темного и светлого начал. О человеке, в котором начала эти исходят от вечности, он пишет: «... в человеке <...> есть трансцендентальности; он, бедное создание, стоит всюду „при слиянии бесконечностей“, является тайной для самого себя и для других, в центре двух вечностей, трех неизмеримостей, — в пересечении первобытного света с вечным мраком!» (ФР, 426). Эти слова Блок отчеркивает и на полях.

В 1902 г. Блок в форме, близкой мистическим построениям Карлейля, записывает мысль об антиномии светлого (божеского) и темного (дьявольского) начал (7, 28). В дьявольском начале он видит «опрокинутого бога» (7, 22), пользуясь в данном случае образом из стихотворения А. К. Толстого, отмеченным Вл. Соловьевым в статье о его творчестве:

Мирозданием раздвинут,
Хаос мстительный не спит:
Искажен и опрокинут,
Божий образ в нем дрожит.¹³

Блоковский лирический герой после «Стихов о Прекрасной Даме» идет во многом путем познания «опрокинутого бога». Соотношение тьмы и света в мире Карлейль представляет следующим образом: «Безумие все еще остается таинственно устрашающим,

¹³ См.: Соловьев Вл. Собр. соч. СПб., 1904, т. 7, с. 145.

совершенно адским кипящим всплеском из самой низшей хаотической глуби, сквозь этот богато расписанный Образ Творения, который плавает над ней и который мы называем: Реальное» (СР, 288). Душа заключает в себе мир подсознательного хаоса, из которого затем вырастает сознательным усилием воли человека, следующего своему нравственному долгу, «творческий мир Мудрости» (СР, 288—289) — тот «свет из тьмы», который для Блока был «только и возможен» (7, 46).

Эти мысли Карлейля Блок неслучайно воспринимает сочувственно. Такое восприятие было подготовлено тем обстоятельством, что в памяти Блока были живы аналогичные размышления Вл. Соловьева о нерасторжимом единстве света и тьмы, космоса и хаоса, красоты и безобразия, выраженные им, например, в статье «Поэзия Ф. И. Тютчева»: «Это присутствие хаотического, иррационального начала в глубине бытия сообщает явлениям природы ту свободу и силу, без которых не было бы и самой жизни и красоты. Жизнь и красота в природе — это борьба и торжество света над тьмою, но этим необходимо предполагается, что тьма есть действительная сила и для красоты вовсе не нужно, чтобы темная сила была уничтожена в торжестве мировой гармонии: достаточно, чтобы светлое начало овладело ею, подчинило ее себе, до известной степени воплотилось в ней, ограничивая, но не упраздняя ее свободу и противоположность». ¹⁴ Так философия Карлейля обретает конкретные соответствия в комплексе тех идей, которые повлияли на молодого Блока и нашли индивидуально-поэтическое отражение в его раннем творчестве.

Юные годы героя Карлейля озарены золотом и лазурью, «его существование было ясным, мягким элементом Радости; из этого элемента <...> возникало чудо за чудом, чтобы учить, очаровывая» (СР, 106). Но рационалистическая школа развила в нем скептический взгляд на мир, и сердце его погрузилось в «кошмар неверия». Подобное состояние героя и его дальнейшее развитие характеризуются следующим образом: «Жизнь открывалась перед мной слишком мало оснащенной мыслью в пурпурных лучах невыразимого величия, но также и в черных красках тьмы. Странное противоречие лежало во мне, но я еще не знал его разрешения; я еще не знал, что духовная музыка может возникнуть только из диссонансов, разрешенных в гармонию; что *без Зла нет Добра, подобно тому, как победа возможна только при борьбе*» (СР, 141—142). ¹⁵ Помимо подчеркивания в тексте, последняя мысль отчеркнута г-н полях двумя линиями.

¹⁴ Там же, с. 127.

¹⁵ Ср. реальные факты биографии Карлейля, который в молодости готовился к карьере священника, но, не чувствуя себя вправе принять духовный сан из-за недостатка веры, решил разобраться в своем религиозном чувстве, что привело его к длительному периоду нравственных сомнений и серьезному изучению материалистической философии, в частности Гольбаха и Ламетри. Английский биограф Карлейля Дж. Саймонс даже считает, что «до конца жизни в нем шла борьба — в разное время с разной

Герой Карлейля не видит применения своим способностям, удовлетворения своим желаниям до того момента, пока к нему не приходит любовь. Любовь, по мнению Карлейля, есть высшее проявление мирового духа на земле, постижение Бесконечного в Конечном. Путь Блока часто представлялся ему как измена Первой любви, признание истинности которой тем не менее сохранялось в нем всегда. Герой Карлейля переживает иную ситуацию: не он изменяет, а ему изменяют. Но для него момент истины, явившейся ему в любви, столь же важен. Сразу три пометы (отчеркивание одной линией, двумя линиями, двумя волнистыми линиями) делает Блок на странице, где Карлейль так формулирует эту мысль: «Таким образом, если он и говорит о своей внезапной потере, в этом деле Царицы Цветов, как о действительном Страшном Суде и Разрушении Природы, — в каком свете все это отчасти ему несомненно и представлялось, — то его собственная природа отнюдь не была этим разрушена, а, наоборот, скорее более сильно уплотнилась». Затем следует основной вывод Карлейля: «Высочайшая надежда, которую он, казалось, прочитал в глазах Ангела, вызвала его из мрака Смерти к небесной Жизни; но блеск Тофета скользнул по лицу его Ангела; и он был унесен вихрем и услышал смех Демонов. <..> Лживое видение, но не вполне ложь, ибо он видел это» (СР, 166; курсив Карлейля. — Б. А., Н. Д.).

Дальнейший путь героя Карлейля, так же как и путь лирического героя Блока «второго тома» и «третьего тома», реализуется как воля и выбор. Падение в бездну после измены своей возлюбленной превратилось для героя Карлейля в блуждание по темному лабиринту жизни, погоню за призраками. Лирический герой Блока выходит на распутья, Тейфельсдрек становится странником: «Так должен он был бродить взад и вперед с бесцельной поспешностью в настроении древнего Каина или современного Вечного Жида, — кроме того только, что он чувствовал себя не виновным, а лишь претерпевающим наказание за вину. Так должен он был писать (следами своих ног) по всей поверхности земли *Страдания Тейфельсдрека*, подобно тому как великий Гете должен был писать страстными словами *Страдания Вергера*, прежде чем дух его не освободился и сам он не мог сделаться Человеком» (СР, 176—177). Это место Блок отчеркнул на полях.

Только в борьбе человека с хаотическим началом мира видит Карлейль возможность выхода к универсальному единству. Интересно, что Андрей Белый в одной из своих ранних статей развивает подобную же мысль — о необходимости искуса в пути поэта: «Зона встающего хаоса есть нечто совершенно определенное, простирающееся от известной и до известной широты духовных переживаний. Весь ужас тех, кто впервые останавли-

силой — между непримиримым иконоборчеством его разума и его душевной потребностью в вере» (*Саймонс Дж.* Карлейль. М., 1981, с. 41).

вается перед этой зоной, заключаемся в уверенности, что неизбежно простирание хаоса. Многие не идут дальше, а между тем это — безумие, потому что и хаос — безумие, не фиктивно, а действительное безумие, лежащее на пути идущего. Остановиться перед хаосом — значит никогда ничего не узнать, значит не видеть света. Остановиться в хаосе — значит сойти с ума. Остается одно: быстро пройти.¹⁶

Путь лирического героя Блока «по кругам ада» к «вечеловечению» также включает период искушений. Несомненно, что свой личный опыт Блок воспринимал в широком контексте эпохи. В 1907 г. в предисловии к «Лирическим драмам» он говорит о том, что необходимо «то горнило падений и противоречий, сквозь которое душа современного человека идет к своему обновлению» (6, 435). В 1911 г. Блок, осмысляя пройденный путь, называет период «антитезы» «необходимым болотистым лесом» (8, 344).

Карлейль различал двоякого рода сомнение: скепсис, уничтожающий ум и волю, приводящий к духовному параличу, и скепсис, представляющий собой критическую работу духа над фактами. Для Блока также характерно различие «мистического скепсиса», возникающего уже в период «тезы», — и иронии, «разлагающего смеха». В одном из ранних писем Андрею Белому (февраль—март 1903 г.) Блок противопоставляет «вечному призыванию» мировой Души «предварительный скептицизм, даже самый грубый, оправдывающий забвения о ней, врожденный нам. Он лежит в основе мистицизма, построенного не на песке, и составляет тот „страх“, который „изгоняет совершенная любовь“». ¹⁷ Таким образом Блок заявляет о неизбежности в своем внутреннем опыте скептического пересмотра «тезы», не отменяющего ее, но утверждающего свободу выбора. В крайнем своем выражении эта свобода оборачивается забвением прежнего идеала:

Я на земле был брошен в яркий бал,
И в диком танце масок и обличий
Забыл любовь и дружбу потерял.

Где спутник мой? — О, где ты, Беатриче? —
Иду один, утратив правый путь,
В кругах подземных, как велит обычай,

Средь ужасов и мраков потонуть.

(3, 15)

Забвение для героя — не просто утрата воспоминаний о прежнем образе, это «попиранье заветных святынь», сознательный отказ от прошлого. Но сам отказ означает утверждение «заветной»

¹⁶ Белый А. О теургии. — Новый путь, 1903, № 9, с. 113.

¹⁷ Александр Блок и Андрей Белый: Переписка. М., 1940, с. 44.

«святыни». Так разворачиваются трагическая антиномия света и тьмы в период «антитезы».

Блуждания героя Карлейля по «очарованному лесу» этого мира приводят к тому, что он утрачивает «все сведения о другом свете, высшем. Сомнение сгустилось в Неверие» (СР, 179). Эту мысль Блок отчеркнул на полях и отметил знаком NB. Герой одинок в своих скитаниях и тоске, и одиночество его еще более усиливается на людных городских улицах. Вселенная начинает представляться ему механизмом с бесконечно повторяющимся ритмом, а люди — автоматами, марионетками.

В 1906 г. Блок пишет драму «Балаганчик», где звучит тема автоматизма, «пустого безлюдья» (слова Арлекина), которая станет одной из основных в статьях 1906—1908 гг. Позднее ощущение бездуховности, механистичности жизни отразится у Блока в тех статьях, где он раскрывает понятие цивилизации, и в ряде стихотворений «Страшного мира», дающих картину безысходного круповорота Вселенной, где сам герой становится ликом страшного мира — мертвецом («Шляски смерти»).

Душа Тейфельсдрека в его скитаниях представлялась ему порой как «тайное горение огня, вырвавшегося наружу в виде едкого дыма, а не светлого пламени» (СР, 128). Эту метафору Блок отчеркивает на полях. Атмосфера души героя в «Страшном мире» пронизана inferнальным серым дымом, через который он иногда прозревает алые зори прежних «мистических чайний»:

Тот яркий, пурпурово-серый
И когда-то мной виденный круг.

(3, 7)

Пройдя стихию свободы и страсти «второго тома», лирический герой начинает ощущать полную утрату момента истины, утрату души в «темном лабиринте» жизни. Это ощущение поражения приводит наконец героя к чувству страха:

Что теперь твоя постылая свобода,
Страх познавший Дон-Жуан?

(3, 81)

Здесь — вершина ощущения отчаяния и безысходности пройденного пути. Далее путь немислим, если нет каких-то новых источников духовных исканий. Знаком NB выделяет Блок описание такого состояния души героя Карлейля: «Все окна вашего чувства, даже вашего ума, так сказать, запачканы и забрызганы грязью, так что ни один чистый луч не может войти <...> и утомленная душа медленно погружается в болото мерзости!» (СР, 185). Подобное состояние у Блока чаще всего определяется как «бездонной скуки ад» (3,55). Именно так понимает Блок и Демона Врубеля, говоря о нем, что это «юноша в забытии „Скуки“, будто обессиленный от каких-то мировых объятий...» (5, 423).

Но в самый тяжелый момент пути, среди хаоса, страха и безверия, герою Карлейля является мысль: «Чего ты боишься? <...> Чему равняется итог худшего из того, что перед тобой открыто? Смерти? Хорошо, Смерти; скажи также — мукам Тофета и всему, что Дьявол и Человек станет, захочет или сможет сделать против тебя. Разве у тебя нет мужества? Разве ты не можешь вытерпеть что бы то ни было и, как Дитя Свободы, хотя и изгнанное, растоптать сам Тофет под твоими ногами, покуда он сжигает тебя? Итак, пусть идет! Я его встречу презрением!» (СР, 187; курсив Карлейля. — Б. А., Н. Д.).

Герой СР в своих исканиях высшей идеи в эпоху безверия говорит «вечное Нет» силам зла в мире и в собственной душе, и это становится поворотным моментом в его биографии. Блок отчеркивает на полях формулировку, в которой Карлейль характеризует это переходное состояние души: «С этой минуты и навсегда характер моего несчастья был изменен: теперь это уже был не страх и хныкающее горе, но Негодование и суровое Презрение с огненными очами» (СР, 188).

Мотивы гнева, скуки и презрения звучат у Блока в цикле «Ямбы»:

Дай гневу правому созреть,
Приготовляй к работе руки...
Не можешь — дай тоске и скуке
В тебе копиться и гореть...
< >
Как боязливый крот, от света
Заройся в землю — там замри,
Всю жизнь жестоко ненавиди
И презирая этот свет,
Пускай грядущего не видя, —
Дням настоящим молвишь: *нет!*

(3, 93)

Возможно, что возникли они не без влияния Карлейля.

Блок отчеркивает на полях и то место, где Карлейль описывает следующий необходимый шаг на пути человека к возрождению: «Цель человека — Действие, а не Мысль» (СР, 175). Это утверждение Карлейля Блок мог просто «узнавать», будучи уже знаком с подобной идеей Вл. Соловьева, основы мирозерцания которого были всегда близки поэту. Напомним в связи с этим о небольшой статье Вл. Соловьева «Смысл прогресса». Серьезное, сугубо научное заглавие статьи контрастирует с ее содержанием. Вл. Соловьев пересказывает слышанную им в детстве сказку о юноше, который, сидя на берегу реки, как-то особенно глубоко осознал бессмыслицу и тщету существования мира и человека. В этот момент к нему подошла старуха и попросила перенести ее на другой берег. Все человеческие деяния бессмысленны, понимает юноша, но, вопреки этой логике, он берет старуху на руки и несет, а на другом берегу видит, что на его руках прекрасная девушка. Это, по Соловьеву, «Нечаянная Радость».

Именно такое название дает Блок одной из своих книг. Так мысль привела героя к отчаянию, а деяние — к воскресению.

По Карлейлю, действием побеждается сомнение, и в «добром делании» герой преодолевает свою мнимую отчужденность от сущности мира, постигает наконец то, что материя — символ духа. Этот момент в истории своего героя Карлейль называет «крещением огнем». В результате герой выходит за пределы своего «я» к деятельности, к пониманию универсального единства Вселенной. В отречении от себя, отказе от безмерности желаний Карлейль видит истинную мудрость. Герой Карлейля понимает, что в человеке есть нечто высшее, чем стремление к счастью, понимаемому как единственная цель жизни. Образец подобного рода духовной эволюции Карлейль видел в Гете, прошедшем путь от отчаяния и «вертеризма» к признанию жизни как таковой. Соответственно он формулирует итог исканий своего героя: «Закрой Байрона, открой Гете!» (СР, 214; курсив Карлейля. — Б. А., П. Д.).

О «нашей всеобщей склонности к байронизму» Карлейль с осуждением писал в главе о Данте из книги «Герои и героическое в истории», которая была включена в издание «Божественной комедии» 1913 г.: «Я не согласен со многими современными критиками, ставящими „Ад“ выше двух других частей „Божественной комедии“». Такое предпочтение, мне кажется, обусловливается нашей всеобщей склонностью к байронизму».¹⁸ Эта мысль Карлейля привлекла внимание поэта. Слова «склонностью к байронизму» подчеркнуты Блоком в его экземпляре указанного издания.

С байронизмом Блок часто связывал индивидуалистическое, демоначеское, а следовательно, неминуемо ведущее к страданию и скуке начало в человеке. В поэме «Возмездие» так описывается отец героя:

«Он — Байрон, значит — демон. . .» — Что ж?
Он впрямь был с гордым лордом схож
Лица надменным выраженьем
И чем-то, что хочу назвать
Тяжелым пламенем печали. . .
< >
На Байрона он походил,
Как брат болезненный на брата
Здорового порой похож:
Тот самый отсвет красноватый,
И выражение власти то ж,
И то же порыванье к бездне.
Но — тайно околдован дух
Усталым холодом болезни,
И пламень действительный потух,
И воли бешеной усилья
Отягчены сознанием.

(3, 321—322)

¹⁸ Данте Алигьери. Божественная комедия. СПб., 1913, с. 181.

Отказ личности от эгоизма не означает отрицания бесконечной природы человека, напротив, это и есть ее настоящее утверждение. «Вечное Нет» знаменовало для Тейфсльсдрека начало выработки положительного мирозерцания — «вечного Да».

Об этом же пишет Блок Андрею Белому в 1911 г.: «...есть ли сейчас в России хоть один человек, который здраво, честно, паяву и по-божьи (то есть имея в самых глубинах скрытое, но верное «Да») сумел бы сказать «Нет» всему настоящему...» (8, 337). В поэтической системе «третьего тома» лирический герой Блока выходит на путь от «вечного Нет» к «вечному Да», из субъективной замкнутости внутреннего «я» к некоему универсальному единству. Это человек, который нашел «действительную связь между временным и вневременным» (7, 188), который «открыл Гете»:

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

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

Что через край перелплась
Восторга творческого чаша,
И всё уж не мое, а паше,
И с миром утвердилась связь... .

(3, 144)

В «опасные года» человека «подстерегает» жажда счастья, а невозможность его осуществления ведет к отрицанию смысла мира, к демонизму или «байронизму». Выход из этого тупика — в деянии, творчестве, «заклятии хаоса». Для Карлейля же преобразование хаоса и становление Человека равнозначны созданию Книги в первоначальном (сакральном) смысле этого слова. Сама судьба его героя мыслится им как Книга, подобно тому как Блок назвал свою лирику «романом в стихах». Блок подчеркивает на полях то место, где Карлейль говорит, что напцсавший Книгу — «Завоеватель и Победитель, но Победитель настоящего разбора, именно: над Дьяволом» (СР, 192). Из темной глубины сомнения прорастает вера, как вырастает дерево над почвой из скрытых во тьме корней. Но чтобы сомнение выросло в веру, оно должно работать в молчании, ибо нельзя обнажать корни дерева, чтобы оно не засохло. Здесь Карлейль касается очень важной для него темы молчания: «Молчание есть элемент, в котором великие вещи образуются, дабы наконец явиться совершенно сложившимися и величественными на дневной свет Жизни, которой затем они и имеют повелевать» (СР, 242). Молчанше — условие успешной скрытой работы духа. Поиск истины всегда предполагает «талант молчания». Слово не в силах выразить нечто

важное, еще не оформившееся, и приводит лишь к бесплодным догматическим построениям и пустой игре ума. В Тейфельсдрекке Карлейль постоянно отмечает внешнюю молчаливость, при том что внутри него «бешено клокотала горячка анархии и страданий». В дальнейшем, в ФР, молчание будет характеризовать подземную работу сил природы, готовящих духовное обновление человечества.

«Двойственность» молчания и речи образует, по Карлейлю, основу символа: «В символе заключается скрытность, но также и откровение; таким образом здесь, помощью Молчания и Речи, действующих совместно, получается двойная значительность» (СР, 243). С молчанием связаны у Карлейля и первоосновы этики. Если человек делает добро и говорит об этом, добро умалется, иногда полностью исчезает и даже может стать злом.

Категория молчания играет важную роль и в поэтической семантике лирической «трилогии» Блока.¹⁹ В ранней лирике молчание чаще всего характеризует настроение одинокого героя, находящегося в напряженном ожидании божественных знамений и противостоящего суете окружающей жизни:

Душа молчит. В холодном небе
Всё те же звезды ей горят.
Кругом о злате иль о хлебе
Народы шумные кричат...

(1, 78)

Молчание для лирического героя — приготовление к встрече, условие приобщения к Непостижной:

Молитву тайную твори —
Уже приблизились лучи
Последней для тебя зари, —
Готовься, мысли и молчи.

(1, 98)

Иногда это состояние окружающего мира, отражающее «ландшафт души» героя:

Всё жду призыва, ищу ответа,
Но странно длится земли молчанье...

(1, 108)

Молчание символизирует также высший тип общения — общения духовного:

Мы редко встречались и мало говорили,
Но молчанья были глубоки.

(1, 283)

¹⁹ Истоком ее является, по-видимому, для Блока традиция, связанная с учением исихастов и культурой молчания в древней Руси («Троица» Андрея Рублева).

Тютчевское значение этой темы («Silentium!») сочетается с близким Карлейлю пониманием молчания как условия проникновения в суть вещей и слов, как основы эзотерического знания:

Молчаливые мне понятны,
И люблю обращенных в слух:
За словами — сквозь гул невнятный
Просыпается светлый Дух.

Я выйду на праздник молчанья,
Моего не заметят лица.
Но во мне — потаенное знание
О любви к Тебе без конца.

(1, 260)

В поэтической системе «второго тома» и «третьего тома» лирики молчание характеризует мучительную работу души героя на пути из мрака к свету. Как синонимы молчания здесь часто выступают «сон» и «тишина». Душа подобна «черному бриллианту», который

Спит сном неведомым и странным,
В очарованьи бездыханном,
Среди глубоких недр, — пока
В горах не запоет кирка.

(3, 96)

Кроме категории молчания в художественно-философской системе Карлейля важную роль играют такие ключевые понятия, как «мир формул» и «санкюлотизм», близкие по своей структуре блоковским понятиям «цивилизация» и «стихия». Эти родственные для Карлейля и Блока понятия связаны с общим этическим моментом в их концепции истории.

В статье 1908 г. задача «отречения лица от своего эгоизма», или от «байронизма», осмыслиется Блоком как нравственный долг, стоящий перед представителями русской культуры. Карлейль также идею развития личности в соответствии с ее нравственным долгом разрабатывает в социально-исторической сфере. Ярким выражением этой идеи является его интерпретация событий Великой французской революции.

3

Дж. С. Милль сказал о ФР Карлейля, что «подзаголовок книги должен был быть не „История“, а „Поэма“.²⁰ Замечание это точно характеризует творческую позицию Карлейля, далекую от традиционных представлений об историке как о беспристрастном, скрупулезном собирателе фактов, чуждом субъективности.

²⁰ Цит. по: Саймонс Дж. Карлейль, с. 162.

В представлении Карлейля революция прежде всего «явление трансцендентальное, превышающее всякие правила, всякий опыт» (ФР, 147), и явление чудесное. Последнюю характеристику Блок отмечает знаком NB: «С тех пор как смолкло протестантство <...> среди наций не было даже частичного импульса веры, пока наконец вера не проснулась во французской нации. <...> Это вера несомненно самого чудесного характера, даже среди других вер, и она воплотится в чудеса. Она душа мирового чуда, называемого французской революцией, перед которой мир исполнен изумления и тремета» (ФР, 148).

Карлейль убежден, что зло революции освящено, так как в ней прозвучал голос высшей правды. В этом вечный смысл, подвиг и великое нравственное оправдание «явления, венчающего наши новые времена» (ФР, 147).

Формулировки, в которых Карлейль пытается определить, что такое революция, имеют двойственный характер.²¹ По его утверждению, революция — это священное безумие, она одновременно духовна и материальна, неосвязаема и грубо вещественна. Такое понимание революции близко Блоку. Он подчеркивает на полях следующее высказывание Карлейля: «Слово „революция“ — это только буквы азбуки в известном сочетании; революция же — это явление, которым нельзя овладеть, которое нельзя запереть под замок. Где она находится? Что она такое? Это безумие, которое живет в сердцах людей. Оно и в том, и в другом человеке; как ярость, или как ужас, оно во всех людях. Невидимое, неосязаемое, и однако никакой черной Азраил, распростерший крылья над половиной материка и размахивающий мечом от моря до моря, не мог бы быть большей действительностью» (ФР, 564). Категория двойственности вообще очень важна для Блока, — после революции он почти не пользуется понятием «символизм», заменяя его понятием «двойственность». Так, в рецензии на перевод «Фауста» Гете, сделанный Н. Холодковским (1920), он подчеркивает, что, вразрез с установившейся традицией, в одной из заключительных реплик хора в трагедии следует видеть «не одно страдание, но и крик освобождения, крик радости, хотя и болезненный»: «Во всяком случае, этому месту надо дать ту же двойственность, которая свойственна всем великим произведениям искусства. „Предел стенований“ имеет, по существу, великий, а следовательно, и двойственный, символический смысл» (6, 467—468).

²¹ Эта двойственность часто проявляется у Карлейля и в лексике, когда союзом «или» соединяются несоединимые, отрицающие друг друга слова, например: «Беспорным, необъяснимым или объяснимым является также то, что хлеба становится все меньше» (ФР, 449). Или: «Не заботясь об этом или, вернее, озабоченное всем этим Законодательное собрание...» (ФР, 534). У Блока, отметившего эту особенность языка Карлейля, есть подобные обороты. Так, в предисловии к поэме «Возмездие» он пишет: «К тому же нам, счастливейшим или несчастливейшим детям своего века...» (3, 295).

Строя свой труд на весьма обширном и достоверном фактическом материале, Карлейль видел свою задачу не в восстановлении внешнего хода событий революции, а в раскрытии их внутреннего смысла. Французская революция для Карлейля — проявление не только законов социально-исторического развития, но и общих законов бытия. Эта мысль Карлейля созвучна блоковскому представлению о революции. Ведь для Блока первая русская революция «перестает восприниматься как *полуреальность*, и все ее исторические, экономические и т. п. частичные причины получают свою высшую санкцию» лишь в том случае, если сознавать, что «революция совершалась не только в этом, но и в иных мирах» (5, 431). Вспомним и известное высказывание Блока о том, что Куликовская битва — одно из событий исключительной важности, которым суждено возвращаться.

В событиях французской революции Карлейль прозревает действие глубинных сил мировой жизни, в конкретно-историческом он раскрывает вечное. Высшие же сущности, как утверждает мыслитель еще в СР, являются в одежде символов. Поэтому в книге Карлейля есть две линии повествования — последовательное и документированное изложение фактов и развитие символических мотивов огня, ветра, бури. Карлейль широко использует мифологические образы, например вечно в огне погибающий и возрождающийся Феникс, образы «Песни о Нибелунгах».

Пожалуй, самое важное для Карлейля во французской революции то, как она обнажила природу человека. Именно поэтому в книге так много психологических портретов самых разных людей, причем Карлейль не может и не хочет быть равнодушным к своим героям. Ни одному из них не отказывает он в милосердии, — но каждого судит строгим судом: «Пусть будет известно всем то низкое и возвышенное, которое открывается еще в человеке, и пусть все со страхом и с удивлением, со справедливыми симпатией и антипатией, с ясным взором и открытым сердцем вникают в это и делают свои выводы, а их может быть бесчисленное множество» (ФР, 608).

Карлейлю очень важна мысль, что безрассудный эгоизм ведет к гибели не только отдельное лицо, но и нацию. Результат этого эгоизма — рост угнетения одних другими, общее разуверение в высшей правде, отступление от долга, от закона Справедливости. Забвение людьми долга увеличивает сумму лжи на земле, а следовательно, ускоряет возмездие природы, которая «есть истина, а не ложь»: «Вы не можете ни произнести, ни сделать ни одной лжи, которая не возвратилась бы к вам после более или менее долгого обращения, как вексель, выданный на действительную природу и представленный ко взысканию с ответом: по effects — не действителен» (ФР, 45). Это утверждение Блок отчеркивает на полях.

Санкюлотизм Карлейль определяет как месть природы, прибегающая к поэтическому образу лавы, прорвавшей застывшую кору

формульного мира (ФР, 148). Интересно, что подобный символ возникает и у Блока в статьях 1909 г. «Народ и интеллигенция» и «Стихия и культура». Само понимание Блоком стихии как «подземной, или народной, ночи», грозящей разрушить «аполлинический сон» культуры (5, 352—353), тесно соприкасается с образом подземной стихии революции у Карлейля: «Простой народ является непосредственным проблеском природы; он исходит из самой сокровенной ее глубины или находится с нею в нераздельном общении. <...> Здесь — и только здесь — живет искренность и правда. Вы содрогнетесь, пожалуй, даже не сдержите крика ужаса, но, несмотря на все, присмотритесь к черпи. Какое сложное смешение человеческих сил и индивидуальностей, вышвырнутых с их трансцендентальным настроением для действия и воздействия на обстоятельства и друг на друга; для совершения той созидательной работы, которую им дано совершить! То, что они сделают, никому не известно и, менее всего, им самим» (ФР, 171). Весь цитируемый абзац Блок отчеркивает па полях волнистой линией.

Представляя санкюлотизм как взрыв подземных сил природы, Карлейль видит в нем олицетворение хаотического начала преисподней или «перевернутого бога», если использовать приведенную ранее формулу. В интерпретации Карлейля понятие санкюлотизма расширяет свой смысл: из обозначения реальной общественной силы превращается в знак стихийной силы природы, разрушающей мир формул, а затем становится символом, обозначающим всякое разрушение формул — не только в жизни общественной, но и в области духа. Например, герой СР часто характеризуется как «неисправимый санкюлот».

Но санкюлотизм — не только гибель, но и возрождение. Эта мысль в общем философском плане развита Карлейлем в СР, где не только герой получает духовное крещение огнем, но и человечество сравнивается с мировым Фениксом. Пятая глава третьей книги СР, где развиваются социально-исторические воззрения Тейфельсдрека, так и называется — «Феникс». Этот же образ возникает и в ФР: «Вот мировой Феникс, сгорающий в огне и из огня возникающий: широки его развевающиеся крылья, звучна его предсмертная мелодия громовых сражений и падающих городов; к небу взвивается погребальное пламя, окутывая все; это Смерть и Рождение Мира! <...> Санкюлотизм сожжет многое, но то, что несгораемо, не сгорит. Не бойтесь санкюлотизма: признайте его за то, что он есть на самом деле: ужасный, неизбежный конец многого и чудесное начало многого. <...> Как настоящий Сын Времени, смотри с невыразимым, всеобъемлющим интересом, чаще в молчании, на то, что несет время» (ФР, 148). Заключительный фрагмент цитируемого текста (со слов: «Санкюлотизм сожжет многое...») Блок отметил знаком NB.

Торжественный, исполненный благоговения перед величием совершающихся событий тон этих фраз Карлейля перекликается с тютчевским: «Счастлив, кто посетил сей мир В его минуты

роковые!». Как известно, Блок цитирует стихотворение Тютчева «Цицерон» в статье «Интеллигенция и революция», где непосредственно упоминается Карлейль. Можно указать и на прямые переключки статьи Блока с отмеченным местом из ФР. Так, Блок говорит: «Не беспокойтесь. Неужели может пропасть хоть крупинка истинно ценного? Мало мы любим, если трусим за любимое», и далее: «Что же вы думали? Что революция — идиллия? Что творчество ничего не разрушает на своем пути?» (6, 346).

Знаком **В**, вынесенным на верхнее поле, отмечены и еще два высказывания Карлейля об отношении к революции, где снова звучит очень важная для Карлейля и Блока тема молчания, в котором только и может созреть мысль: «Кричать, когда совершаются известные деяния, правильно и неизбежно, говорим мы. Тем не менее отличительная способность человека — членораздельная речь, а не крик; если же речь еще не возможна, по крайней мере скоро, то лучше молчать. Поэтому в этот сорок четвертый год после описанных событий <...> мы рекомендуем и сами соблюдаем — молчание. <...> О возлюбленные кричащие тупоголовые братья, закроем наши разинутые рты, перестанем кричать и начнем думать!» (ФР, 428—429). В другом месте Карлейль говорит о Прюдоме, который готовится опубликовать несколько томов, озаглавленных «Преступления революции», «*прибавляя к ним бесчисленную ложь, как будто не достаточно одной правды*. Мы, с своей стороны, находим более назидательным запомнить, раз навсегда, что эта республика и национальная тигрица — новое и а р о ж д е н и е, факт, созданный природой среди формул, в век формул, и молча присматриваться, как такое естественное проявление природы будет вести себя среди формул» (ФР, 550).

Два знака **В** в главе «Составление Конституции» Блок поставил против тех мест, где Карлейль размышляет о стихийности революции в соотношении с политическими учреждениями, ею же порождаемыми. Он пишет: «*Национальное собрание, называемое теперь Учредительным собранием, идет своим путем, составляя Конституцию, но Французская Революция идет своим*» (ФР, 149). Сравнительно легко написать конституцию, говорит далее Карлейль, и почти невозможно добиться того, чтобы люди по ней жили: «Всякая конституция, в конце концов, стоит не более макулатурной бумаги, на которой она написана» (там же), если она не отвечает глубинным духовным потребностям человека. Иначе говоря, по Карлейлю, человек будет подчиняться только тем законам, что соответствуют мироустройству, а не тем, что придуманы другим человеком. Для Карлейля возникающие во Франции в период революции политические учреждения относятся уже к области формульного мира, воплощают стремление остановить творческие силы природы. Сходное отношение Блока к политическим формам, в которые облекалась революция, отразилось в предисловии ко второму изданию сборника «Россия и

интеллигенция» (1919): «Я никогда не подходил к вопросу со стороны политической. Тема моя, если так можно выразиться, музыкальная (конечно, не в специальном значении этого слова)» (6, 453). В революции он находит проявление той стихийной основы мира, которую называет также духом музыки.

Знаком NB на верхнем поле Блок отметил предсказание Карлейля о грядущем обновлении мира: *«Два столетия — вряд ли меньше — минет до тех пор, пока демократия пройдет через необходимые, большей частью ужасные, ступени плутократии и зачумленный мир сгорит, чтобы снова зазеленеть и помолодеть»* (ФР, 87). Вероятно, это предвидение Карлейля воспринималось Блоком в ряду его размышлений о неизбежности наступления «шового века».

Другие знаки NB, не вынесенные на верхнее поле, труднее поддаются расшифровке, но их можно объяснить с известной долей вероятности. Три из них так или иначе связаны с понятием времени.

Карлейль писал: «Не велика та мудрость, которая крепка только задним умом! Несколько месяцев тому назад эти тридцать пять уступок (имеются в виду 35 положений речи Людовика XVI перед депутатами Генеральных штатов. — Б. А., Н. Д.) наполнили бы Францию ликованием, которое могло бы продолжаться несколько лет. Теперь же они ничего не стоят; одно упоминание о них вызывает презрение; высочайшие приказы презираются!» (ФР, 111). Возможно, Блока привлекла здесь мысль о необратимости и стремительности исторического времени.

В другом месте Карлейль рассказывает, как восставшие патриоты в поисках оружия взломали королевский склад: «Впрочем, там есть две обделанные в серебро пушки, старинный дар его сиамского величества Людовику Четырнадцатому; есть вызолоченная сабля доброго Генриха, старинные рыцарские доспехи и оружие. Все эти и подобные им вещи жадно расхватываются патриотами за непремением лучшего. Сиамские пушки катятся на работу, для которой они не предназначались. Среди плохих ружей виднеются турнирные копья; княжеский шлем и кольчуга блестят среди голов в рваных шляпах; *прообраз времени, когда все времена со всем им принадлежащим внезапно смешались!*» (ФР, 122). «Времена смешались» — а значит, возможен прорыв за грань привычного времени и пространства, из мира явлений — к сущностям.

Именно об этом — третья цитата, выделенная Блоком: «Глюк сознается, что основным тоном одного из лучших пассажей одной из его лучших опер был голос черни, слышанный им в Вене и кричавший императору: „Хлеба! хлеба!“». Велик соединенный голос людей, проявление их инстинктов, которые вернее, чем их мысли. Этот голос — величайшее из всех звуков и теней, которые можно встретить в этом Мире Времени. Тот, кто может противостоять ему, шагнул уже куда-то — вне времени» (ФР, 133). В статье «Катилина» (1918), имеющей многозначитель-

пый подзаголовок «Страница из истории мировой революции» (вспомним близкую Блоку карлейлевскую мысль о том, что французская революция — явление трансцендентальное), Блок писал о типе «активного революционера»: «Жизнь его протекает, как бы подчиняясь другим законам причинности, пространства и времени; благодаря этому и весь состав — и телесный и духовный — оказывается совершенно иным, чем у „постепеновцев“; он изменяется к другому времени и к другому пространству» (6, 353).

Знаменательно, что образ народа, который Блок создает в стихотворении «Вися над городом всемирным. . .» из цикла «Город», написанного в основном в период русской революции 1905—1907 гг., соотносится с карлейлевским мотивом голоса черни как великого музыкального порыва:

И голос черни многострунный
Еще не властен на Неве.

(2, 175)

«Голос черни» звучит и в следующем стихотворении «Еще прекрасно серое небо. . .») цикла. В этом случае также, как нам кажется, не исключается связь с процитированным выше текстом Карлейля, и именно с его замечанием о Глюке:

Еще несчастных, просящих хлеба,
Никому не жаль, никому не жаль!

И над заливами голос черни
Пропал, развеялся в невском сне.

(2, 176)

Знак **NB** Блок ставит и там, где Карлейль приводит факты, свидетельствующие о нескрываемом презрении аристократического офицерства к революции. В одном месте Карлейль пересказывает Наполеона: «Далее он (Наполеон. — *Б. А., Н. Д.*) замечает, что после знаменитой присяги Королю, Народу и Закону произошла крупная перемена: до присяги, в случае приказа стрелять в народ, лично он повиновался бы во имя короля; но после нее он не повиновался бы во имя народа. Равным образом он видит, что патриотические офицеры, более многочисленные в артиллерии и генеральном штабе, чем в других частях, сами по себе составляют меньшинство, но, имея на своей стороне солдат, они управляют полком и часто спасали своих товарищей аристократов от опасности и неприятностей. Однажды, например, „один член нашей офицерской компании раздражил чернь тем, что, стоя у окна нашей столовой, пел «O, Richard, o, mon Roi», и мне пришлось спасать его от разъяренной толпы“» (ФР, 247).

Другим знаком **NB** отмечен рассказ о том, как во время подготовки к республиканскому национальному празднику Пик офицеры «сначала уклонялись от присутствия на федеральном празд-

нике в Нанси, потом пришли в сюртуках, а не в парадной форме, только надев чистые рубашки; а один из них выбрал как раз торжественный момент, когда мимо него проносили развевавшиеся национальные флаги, чтобы без всякой видимой надобности плюнуть» (ФР, 251).

Вероятно, проблема отношения офицерства к революции интересовала Блока еще с 1905 г., когда его отчим, Ф. Ф. Кублицкий-Пиоттух, офицер, оказался в сложной ситуации: будучи по натуре человеком «нежнейшим, чутким, прекрасным», «с глубоким отвращением относившимся ко всем видам репрессий»,²² он тем не менее по долгу службы вынужден был принимать в них участие. Об отношении к этому Блока рассказывал Андрей Белый: «Я помню, что я старался быть умеренным, входя в трудное, щекотливое положение Франца Феликсовича, а А. А. наоборот: выражался кратко, резко и беспощадно вплоть до несочувствия лицам, вынужденным хотя бы грубою силою поддерживать правительство. Помнится, мне было жаль бедного Франца Феликсовича. Вообще я заметил в А. А. некоторую беспощадность к его трудному положению в ту эпоху».²³

Последние пометы NB в ФР относятся к мысли, которую Карлейль высказал еще в СР. По мнению мыслителя, «смыслом царства террора» было «трансцендентальное отчаяние», которое «не было лживо и не должно было оставаться без последствий. Отчаяние, зашедшее так далеко, завершает круг, так сказать, и становится своего рода источником *продуктивной надежды*» (ФР, 536). Рождение надежды из отчаяния, света из предельно сгустившейся тьмы было фактом духовного пути как героя СР, так и блоковского лирического героя. Кроме того, правомерен вопрос: не имеет ли отношение мотив «скуки скучной, смертной» в поэме «Двенадцать» к «трансцендентальному отчаянию» Карлейля?

Следует отметить, что значительное количество помет Блока в книгах Карлейля относится к фрагментам, которых Блок затем почти никогда непосредственно не использует ни в статьях, ни в поэзии. Особое положение занимают краткая формула «демократия, опоясанная бурей», которую, как уже говорилось, Блок затем трижды цитирует и даже называет «вещим словом Карлейля», и связанный с нею мотив ветра. Образ-символ демократии развивается и углубляется на протяжении всей книги. Впервые он появляется в самом начале ФР. Карлейль пишет о неизлечимой болезни, наступающей Францию. Ее король еще «король Милостью Божией», но вот уже «звуки, глухие и грозные, новые для наших веков, доносятся с той стороны Атлантики»: это «*Демократия*, развернув звездное знамя, возвестит о своем рождении и о том, что она, подобно смерчу, охватит весь мир»

²² Белый А. Воспоминания об Александре Александровиче Блоке. — В кн.: Александр Блок в воспоминаниях современников. М., 1980, т. 1, с. 294.

²³ Там же, с. 296.

(ФР, 8). Этот абзац Блок отчеркнул на полях, подчеркнув только слово «демократия». Продолжая свою мысль, Карлейль пишет: «Взгляните, разве там, по ту сторону Атлантического океана, не загорелась заря нового дня? Там родилась демократия и, *опоясанная бурей*, борется за жизнь и победу» (ФР, 31). Никаких других знаков, кроме подчеркивания двух слов, здесь нет. Несколько далее Карлейль рисует картину беззаботных развлечений французского общества и говорит: «Вы не искали мудрости и не нашли ее. *Вы и ваши отцы сеяли ветер, и вы пожнете ураган*» (ФР, 34). «Сеять ветер» означает для Карлейля увеличивать ложь в мире и в обществе. Ложь для него имеет многие обличья, но прежде всего это праздность и презрение к труду. Ложь, однако, растет не бесконечно. Блок отчеркивает на полях следующую важную для Карлейля мысль: «Ложь и тяжесть зла передаются со спины на спину, от одного сословия к другому, и останавливаются, наконец, на самом пизшем немом классе, который и киркой, и заступом, и больным сердцем, и пустым кошельком постоянно приходит в соприкосновение с действительностью и не может передавать обман далее» (ФР, 45). От этого соприкосновения (как в циклоне, когда сталкиваются теплый и холодный воздух) рождается встречное движение и возникает «демократия, опоясанная бурей»: «*Под видом теперь уже неизбежных Генеральных штатов рождается новое всемогущее неизвестное: Демократия...*» (слово «Демократия» Блок выделяет жирной дугой — ФР, 77). Интересно, что непосредственно перед созданием поэмы «Двенадцать» Блок 3 и 6 января 1918 г. делает такие пометы в своей записной книжке: «К вечеру — ураган (непосредственный спутник переворотов)»; «К вечеру — циклон» (8, 382).

Производный от образа демократии мотив ветра у Карлейля также заинтересовал Блока. Карлейль говорит: «Бывают подъемы, происходящие от поверхностной бури и порывов ветра. Но бывают и такие, которые вызываются, так сказать, подземным ветром, или даже разложением, гниением, превратившимся в самовозгорание» (ФР, 54). Этот абзац Блок отчеркнул, а в статье «Катилина» писал так: «...напрасно думать, что „сеяние ветра“ есть только человеческое занятие, внушаемое одной лишь человеческой волей. Ветер поднимается не по воле отдельных людей; отдельные люди чувят и как бы только собирают его: одни дышат этим ветром, живут и действуют, падышавшись им; другие бросаются в этот ветер, подхватываются им, живут и действуют, несомые ветром» (6, 70). Возникает вопрос: генетически не связаны ли в какой-то мере ветер и вьюга из поэмы Блока «Двенадцать» и ветер Карлейля?

Блок всегда так или иначе выделяет многократно звучащее на страницах ФР сожаление о том, что автор ее не художник и не поэт, так как только искусство способно выразить внутреннюю сущность революции. Таким искусством для Карлейля была прежде всего музыка, в прямом и философском понимании этого

слова. Это одна из главных тем книги Карлейля о героях и героическом в истории.

Генезис категории музыки у Блока рассматривается обычно в связи с именами Шопенгауэра, Ницше, Вагнера и в истоках своих связывается с идеей Мировой Души как духовного начала мира, оформившейся у молодого Блока под влиянием Вл. Соловьёва. Но в сознании позднего Блока развитие категории музыки не могло не соотноситься и с карлейлевской трактовкой музыки как единого связующего начала: «Всякий существующий предмет носит в своем сердце гармонию, или иначе он не мог бы поддерживать своей связности и своего существования».²⁴ Сердце природы по сути своей музыкально. Музыкальная мысль мира создает, с точки зрения Карлейля, единство мирового целого.

Категория музыки в последние годы у Блока связана с темой народа. В это время для него особенно важен вопрос об отношении народа к культуре и идея культуры как «музыкального ритма». Носитель музыкального начала мира, народ играет определяющую роль в историческом и культурном процессе: «Варварские массы оказываются хранителем культуры, не владея ничем, кроме духа музыки, в те эпохи, когда обескрылевшая и отзвучавшая цивилизация становится врагом культуры, несмотря на то что в ее распоряжении находятся все факторы прогресса» («Крушение гуманизма» (1919) — 6, 111).

С идеей музыкального начала мира у Карлейля связано представление о долге истинного поэта — создателя произведений, в которых обнаруживает себя поуменальная природа Вселенной. Только «взревающий глаз» поэта «раскрывает внутреннюю гармонию вещей: он открывает то, к чему стремилась природа, ту музыкальную идею, которую природа облекает в эти нередко грубые формы».²⁵

Условием поэтического творчества для Блока также является способность и умение поэта, проникнув в природу явлений, понять их внутреннюю мелодию. В статье «Душа писателя» Блок говорит об этом так: «Неустойное напряжение внутреннего слуха, прислушивание как бы к отдаленной музыке есть непременное условие писательского бытия» (5, 370—371). Такова поэтическая формула познания, которая для Карлейля и Блока означает конкретное и символическое постижение мира.

²⁴ Карлейль Т. Герои, почитание героев и героическое в истории. СПб., 1908, с. 123. На связь категории музыки у Блока с идеями Карлейля указывал Д. Е. Максимов (см.: Максимов Д. Поэзия и проза Ал. Блока, с. 379).

²⁵ Карлейль Т. Герои, почитание героев и героическое в истории, с. 122.

Н. В. СКВОРЦОВА

РАННЕЕ ТВОРЧЕСТВО БЛОКА В ОЦЕНКЕ КРИТИКОВ И СОВРЕМЕННОКОВ (1902—1905)

Литературный дебют Блока, который состоялся в марте 1903 г. почти одновременно в трех изданиях (в журнале «Новый путь», в «Литературно-художественном сборнике студентов Санкт-Петербургского университета» и в альманахе «Северные цветы» символистского издательства «Скорпион»), организационно связал его с «новым искусством».

Отношение русской критики начала XX в. к новым течениям в литературе и искусстве имело определенную традицию. Необходимо обратиться к этой традиции не только потому, что в советском литературоведении проблема «Символизм в современной ему критике» еще не рассматривалась, по главным образом потому, что внимание к общим моментам литературного процесса начала XX в. объяснит реакцию критики на творчество Блока начала 1900-х гг. (включая первый сборник поэта «Стихи о Прекрасной Даме»).

Резкий приговор декадентам — «пионерам» русского символизма вынесли в 1890-е гг. писатели и публицисты противоположных направлений и взглядов: Н. К. Михайловский и В. П. Буренин, Вл. С. Соловьев и Л. Н. Толстой. Русское декадентство считалось беспочвенным подражанием западноевропейскому символизму и оценивалось как вздор, бессмыслица, бред помешанных графоманов. Эта оценка возникла не без влияния книги Макса Нордау «Вырождение» (рус. пер. — 1893), в которой автор доказывал, что все новые формы искусства — следствие дегенеративности и психопатологии. Глава народнической критики Н. К. Михайловский, однако, оценивал эту книгу как «поражающую своей узостью и односторонностью». Пытаясь анализировать «новое искусство» в историческом и культурно-социологическом аспектах, он одним из первых отметил, что с литературной точки зрения декадентство — реакция против натура-

лизма, а с философской — против позитивизма.¹ Но и Михайловский также связывал символизм только с западной культурой, считая, что у него не может быть корней в русской действительности.

Новые черты литературного движения — попытки преодоления индивидуализма и чистого эстетизма, свойственных декадентам 1890-х гг., осознание себя частью национальной культуры, усиление мистико-утопических настроений — были связаны не только с ощущением близких перемен в жизни общества, но и с поисками объективного философского и общественного идеала. Две линии русского символизма в 1900-е гг. были представлены и двумя символистскими журналами: «Новый путь»,² а затем «Вопросы жизни» отражали в основном мистические устремления младших символистов; «Весы»,³ безусловно представляя и эту линию, были более связаны с эстетическим направлением, сохранившим память о декадансе 1890-х гг.

С появлением младших символистов стало особенно ясно, насколько неправомерно было выведение «нового искусства» за рамки русской культуры. Но для внесимволистской критики изменения и оттенки в «новом искусстве» еще не были заметны. В статьях и рецензиях на эту тему чаще всего использовались критические штампы, выработанные в 1890-е гг. В консервативной и реакционной печати, в «желтой» прессе по-прежнему были в ходу термины Макса Нордау. Для такой критики декаденты — «юродствующие фигляры», их место только в «больнице для умалишенных».⁴ Имитируя стиль подобных высказываний, А. Блок в ноябре 1903 г. предрекал Андрею Белому отзывы на его «1-ю симфонию»: «Патология. Бред. Сумасшествие. Чепуха. Пасквиль. Декадентство. Все это уже есть у французов. Так завтра напишут в газетах. Напишут в журналах».⁵

Поздненародническая критика судила «новое искусство»

¹ См.: Михайловский Н. К. Литературные воспоминания (1893). — Полн. собр. соч. СПб., 1909, т. 7, стб. 495, 535 (впервые — Рус. мысль, 1893, № 4). Об оценке декадентства Н. К. Михайловским см.: Петрова М. Г. Эстетика позднего народничества. — В кн.: Литературно-эстетические концепции в России конца XIX — начала XX века. М., 1975, с. 148—155.

² О журнале «Новый путь» см.: Максимов Д. «Новый путь». — В кн.: Евгеньев-Максимов В., Максимов Д. Из прошлого русской журналистики. Л., 1930, с. 129—254; Корецкая И. В. «Новый путь»; «Вопросы жизни». — В кн.: Литературный процесс и русская журналистика конца XIX — начала XX века. 1890—1904: Буржуазно-либеральные и модернистские издания. М., 1983, с. 179—233.

³ См.: Вытженс Г. Значение журнала «Весы» для истории русской литературной критики. — In: Slavica Pragensia, 1970, t. XII, p. 257—269 (Acta universitatis Carolinae Philologica, fasc. 2—4); Азадовский Р. М., Максимов Д. Е. Брюсов и «Весы»: К истории издания. — В кн.: Лит. наследство. М., 1976, т. 85, с. 257—324; Соловьев Б. От истории к современности. М., 1976, с. 140—185; Лавров А. В., Максимов Д. Е. «Весы». — В кн.: Русская литература и журналистика начала XX века. 1905—1917: Буржуазно-либеральные и модернистские издания. М., 1984, с. 65—136.

⁴ Варшавский дневник, 1904, 24 июня, с. 3; Знамя, 1903, 24 марта, с. 2.

⁵ Александр Блок и Андрей Белый: Переписка. М., 1940, с. 60.

с «общественной» точки зрения, консервативная — с позиции «здравого смысла», но их оценки во многом совпадали. Так, в «Русском богатстве» «декадентские бредни» объяснялись «уродливыми художественными вкусами»,⁶ а «Русский вестник» считал, что стихи «новых поэтов» — «признаки нашего дошедшего в своих чертах до разложения и вырождения общества».⁷ «Писателю, которому есть что сказать, некогда заботиться о чрезмерных стилистических прикрасах...» — писал один из известных народнических критиков М. А. Протопопов, осуждая преувеличенное, по его мнению, внимание декадентов к художественной форме произведения.⁸ В статье «Критики-эстетики» Протопопов резко выступил против попыток судить о новых явлениях литературы, «не замыкаясь в старых шаблонах».⁹ Эта статья была направлена против С. А. Андреевского и И. А. Гофштеттера, чьи художественные оценки определялись критериями эстетики и в немалой степени зависели от установок модернизма.

В центре внимания поэта, критика, известного судебного деятеля С. А. Андреевского был вопрос об эволюции формы в современной русской поэзии. Он отметил, что «разрозненная», «хаотическая» душа человека конца XIX—начала XX в. не может выразить себя с помощью старой поэтики: «В своих прежних симметрических формах старый метр с его заключительными созвучиями окончательно отслужил свою службу для высших целей словесного искусства. Теперь нужны совершенно другие гармонические сочетания слов». Обратив внимание на «курьезные пробы» декадентов, критик предположил, что это «лишь черновые наброски <...> для того, чтобы выработать сперва содержание, а затем и форму новой лирики».¹⁰ В 1914 г. С. А. Венгеров писал о роли Андреевского в формировании новых литературных мнений: «Андреевский никогда не примыкал к „новым течениям“, никогда не был ни „декадентом“, ни „модернистом“. Но в переоценке ценностей он принял участие немалое».¹¹

И. А. Гофштеттер поставил перед собой задачу «истолковать декадентство — найти ключ к этому условному шифру...».¹² Он три раза выступил со своей работой «Поэзия вырождения...», опубликовав ее в журнале «Вестник иностранной литературы»

⁶ *Без подписи*. Рец. на кн.: Брюсов Валерий. *Tertia Vigilia*: Книга новых песен. М., 1900. — Рус. богатство, 1901, № 3, с. 29.

⁷ *Стародум <Стецкий Н. Я.>* Журнальное и литературное обозрение. «Весы». — «Вопросы жизни». — Рус. вестн., 1905, № 7, с. 296.

⁸ *Протопопов М. А.* Критики-эстетики. — Рус. мысль, 1903, № 8, с. 57 (2-я паг.).

⁹ Так определил задачу эстетической критики И. А. Гофштеттер (см.: *Гофштеттер И. А.* Поэзия вырождения: Философские и психологические мотивы декадентства. СПб., 1905, с. 5).

¹⁰ *Андреевский С. А.* Вырождение рифмы. — Мир искусства, 1901, № 5, с. 223, 231.

¹¹ *Венгеров С. А.* Этапы неоромантического движения. — В кн.: Русская литература XX века. 1890—1910. СПб., 1914, с. 45.

¹² *Гофштеттер И. А.* Поэзия вырождения..., с. 6.

(1902, № 8) и отдельной брошюрой (в этом же году), а также прочитав ее как доклад в Неофилологическом обществе Петербургского университета 11 ноября 1902 г.¹³ Концепция критика была отмечена ярким эстетизмом и иррационализмом, — он высказал мысли более «декадентские», чем сами художники — представители новых течений. Если согласиться с тем, что декаденты — дегенераты, писал Гофштеттер, то надо считать, что они — «передовые представители грядущего вырождения», поскольку «необходимо считаться с упадничеством всей европейской цивилизации, с дегенерацией всего человеческого рода». По мнению Гофштеттера, только декадентство может дать «светлое» и «оптимистичное» решение вопросов о смысле и цели жизни, поскольку оно «открывает возможность жить художественным созерцающим жизнью», «жить не действительностью, а грезами», «искать в грезах все той же красоты, которой они (декаденты. — Н. С.) искали в смутной действительности». В особенности прогрессивным в западном декадентстве критик считал мистическое течение (Метерлинка), поскольку в том тупике, в который завел человечество разум, лишь оно открывает «за пределами видимого мира явлений мир неосязаемых сущностей». Именно поэтому, писал Гофштеттер, декадентство «из поэзии вырождения <...> превращается в поэзию возрождения». Считая, что художественное творчество, сопутствующее развитию человеческого общества, должно идти путем мистических озарений и поисков красоты, критик не относит Бодлера и его «русских подражателей» к «поэзии возрождения», так как они ищут прекрасное в «извращенном и противосестественном».¹⁴

Несмотря на то что о русской литературе в статье подробно не говорилось, мысли критика о том, что будущее — за мистическим направлением символизма, призванным в конечном счете служить методом познания, были созвучны взглядам младших символистов. Недаром Блок заинтересовался этой работой: «Кто такой Гофштеттер — автор статьи о декадентстве в августе „Вестника иностранной литературы“ за 1902 год?» — пометил он в записной книжке сразу по прочтении статьи (ЗК, 35).

Мировоззренческая расплывчатость, субъективизм, отсутствие этического элемента в оценках художественного творчества, господство элемента эстетического, своеобразный эстетический утопизм — все это вызвало резкие возражения народников. М. А. Протопопов, выдвигая приоритет «этики», утверждал, что у Гофштеттера и Андреевского «миллиарды труждающихся и обремененных заслоняются <...> горстью людей с притупленным вкусом, с разбитыми нервами и утомленным мозгом».¹⁵

К этой позиции были во многом близки критики, вульгаризировавшие четкие взгляды на модернистское искусство, которые

¹³ См.: Отчет о деятельности Санкт-Петербургского университета за 1902 год. СПб., 1903, с. 119—120.

¹⁴ Гофштеттер И. А. Поэзия вырождения... с. 18, 21, 23, 28, 16.

¹⁵ Протопопов М. А. Критики-эстетики, с. 58.

в 1890—1900-х гг. высказывались Г. В. Плехановым. Часто они безоговорочно связывали все новое искусство с «миром денежного мешка» и считали его порождением «половой безнравственности капиталистически-буржуазной среды». ¹⁶ В отзывах критиков, которые уже отошли от народничества и считали себя марксистами, сквозила «излишняя прямолинейность в соотношении фактов литературы с фактами социально-экономической жизни и классовой борьбы». ¹⁷ Необходимо считаться и с тем, что В. В. Воровский, последовательно отстаивавший марксистские позиции в критике, наиболее полно высказал свое отношение к русскому модернизму несколько позднее. ¹⁸

К началу 1900-х гг. критика уже не могла считать русский символизм «курьезом», который скоро исчезнет, если не заострять на нем внимания читающей публики. Попытки части интеллигенции разобраться в причинах, породивших новое искусство, предсказать его будущее, соотнести его со всей историей русской культуры выразил в 1890—1900-х гг. журнал «Русская мысль». Внимание журнала, который, как и другие «толстые» журналы, ранее игнорировал символизм как «курьез», говорило если не о признании, то о явном интересе к нему. «Русская мысль» дала возможность высказаться на своих страницах критикам различных направлений, желающим серьезно разобраться в современном состоянии русской литературы. Именно в этом журнале Н. К. Михайловский писал о правомерности восстания символистов против антихудожественности натурализма. А. М. Скабичевский, отказывавший декадентам в «плодотворном будущем», тем не менее также видел в них «первых протестантов» против натурализма, ¹⁹ а профессор Московского университета Р. Ю. Виппер сделал попытку рассмотреть символизм не как литературную школу, а как мировоззрение, лежащее в основе новых культурных течений — искусства, литературы и даже науки.

Тот факт, что Виппер был историком, а не филологом, объясняет некоторые особенности его подхода к проблеме. Ученый считал современный ему символизм возвратом к способу осмысления окружающего мира, характерному для давно минувшего периода человеческой истории. Он определил три хронологически последовательных мировоззренческих периода в истории общества: «век хаотического реализма», «век символизма», «век организованного реализма». Символическое мировоззрение, по Випперу, заключалось в том, чтобы «сузить круг своих представле-

¹⁶ *Маковский Ф.* Что такое русское декадентство. — Образование, 1905, № 9, с. 125—142.

¹⁷ Русская наука о литературе в конце XIX—начале XX века. М., 1982, с. 24.

¹⁸ См., например, статьи и фельетоны В. В. Воровского 1908 г. «О „буржуазности“ модернистов», «В кривом зеркале» (в кн.: *Воровский В. В.* Эстетика; Литература; Искусство. М., 1975).

¹⁹ *Скабичевский А. М.* Новые течения в современной литературе. — Рус. мысль, 1901, № 11, с. 93.

ний», «видеть в себе центр мира», «печувствительно сливать свои душевные состояния с явлениями окружающего мира», «считать законы своего духа законами мировых отношений».²⁰ Нетрудно заметить, что в статье Виппера подмечены черты, действительно присущие как декадентству 1890-х гг., так и второму этапу символизма, включавшему в себя мистические искания младосимволистов и их мифопоэтические устремления.²¹ То, что автор статьи отмечал антипозитивизм и антинатурализм русского символизма, в 1900-е гг. было в критике общим местом, однако он первый провел параллель между русским символизмом начала XX в. и западноевропейским романтизмом XIX в.²² При этом Виппер перенес на символизм свое отношение к романтизму как к течению «реакционному» по своей сущности, принципиально антиреалистическому, воплощающему в себе отход от действительности, протест против рассудка и выражающему «психологию малодушья».²³

Несмотря на резкость критики символизма, отношение Виппера к новым течениям в литературе было серьезным и внимательным и в какой-то мере противостояло отрицанию декадентства академической средой Петербурга и Москвы. Ярким примером этого отрицания были прения по докладу И. Ф. Анненского «Эстетический момент новой русской поэзии», который состоялся 15 ноября 1904 г. в Неофилологическом обществе Петербургского университета.²⁴ Председательствовавший П. И. Вейнберг от имени всего Неофилологического общества выразил сомнение в возможности серьезного отношения к Бальмонту, творчеству которого был посвящен доклад, и ко всему декадентству в целом.

Таким образом, в целом стремление символистов в 1900-е гг. «отделить новую поэзию вообще от частных декадентства» (ЗК, 22) осталось внутренним фактом развития символизма, не нашедшим отклика в критике.

* * *

Прежде чем говорить об откликах печати на дебют Блока, необходимо обратиться к явлению, которое мы можем условно назвать «допечатной критикой» раннего блоковского творчества. Как

²⁰ Виппер Р. Символизм в человеческой мысли и творчестве. — Рус. мысль, 1905, № 2, с. 98—116.

²¹ Восприятие Виппером символизма как мировоззрения, а не литературной школы, парадоксально совпало со взглядами младших символистов-мистиков (ср. название статьи Андрея Белого 1905 г. «Символизм как миропонимание»).

²² Такую же параллель провел Э. К. Метнер в своем письме к А. С. Петровскому от 15—18 мая 1905 г. (см.: Лит. наследство. М., 1982, т. 92, кн. 3, с. 223—224).

²³ О подобной оценке романтизма писал Ф. де Ла Барт в статье «Романтизм как патологическое явление» (Голос минувшего, 1914, № 11, с. 300—312).

²⁴ См.: Лавров А. В. И. Ф. Анненский в переписке с Александром Веселовским. — Рус. лит., 1978, № 1, с. 176—180.

известно, со стихами Блока в списках познакомились в 1901—1903 гг. сначала московские родственники Блока, Соловьевы, а затем через троюродного брата Блока С. Соловьева и его ближайшего друга Андрея Белого списки эти распространились в кружке «аргонавтов». «В их среде блоковская лирика стала впервые литературным фактом, на несколько лет ранее, чем с нею познакомилась читающая Россия».²⁵ О. М. и М. С. Соловьевы познакомили со стихами Блока руководителя издательства «Скорпион», редактора журнала «Северные цветы» В. Я. Брюсова. Через переписку О. М. Соловьевой с З. Н. Гиппиус стихи стали известны Гиппиус и Мережковскому, мэтрам петербургского символизма. Кроме того, в Петербурге Блок читал свои стихи соученикам по университету, с которыми его связывали общие литературные интересы.

О восторженном признании поэзии Блока в московском кружке «аргонавтов» известно по воспоминаниям его участников (Андрея Белого, С. Соловьева), по письмам и дневникам современников Блока,²⁶ по обобщающим работам исследователей его творчества, а также по специальным статьям, посвященным кружку.²⁷ Участники этого объединения напряженно всматривались в будущее и видели его в образах, навеянных философией и поэзией Вл. Соловьева. Соловьевцы не только разрабатывали и переносили в современность уже известные мифы, но и мифологизировали реально существующие жизненные ситуации и даже отдельные личности. Так, с сентября 1901 г., когда стихи Блока произвели «необыкновенное, трудноописуемое, удивительное, громадное впечатление»²⁸ на Андрея Белого (тогда еще Борю Бугаева) и его товарища, будущего «аргонавта» А. С. Петровского, начал создаваться внутрисимволистский миф о Блоке.

Блок стал для «аргонавтов» поэтом, в стихах которого они нашли полное воплощение своих настроений, надежд, ожиданий. Андрей Белый в статьях «Певица» и «О теургии»²⁹ цитировал стихотворения Блока в подтверждение своих мыслей о провиденциальном значении искусства в современном мире.

Блок с удовольствием, хотя и несколько иронично, замечает: «Из Москвы меня цитируют рядом с Вл. Соловьевым...», Андрей Белый «опять говорит, что я скоро буду = Лермонтову и пр.»,³⁰ он «опять цитирует нас с Лермонтовым» (8, 85).

Стихи Блока «аргонавты» ставили на первое место в современной поэзии: «Ваша поэзия заслонила от меня почти всю со-

²⁵ *Котрелев Н. В.* Неизвестные автографы ранних стихотворений Блока. — В кн.: Лит. наследство. Л., 1980, т. 92, кн. 1, с. 222.

²⁶ См.: Лит. наследство, т. 92, кн. 3, с. 153—539.

²⁷ См.: *Лавров А. В.* Мифотворчество «аргонавтов». — В кн.: Миф — фольклор — литература. Л., 1978, с. 137—170; *Котрелев Н. В.* Указ. соч.

²⁸ См. письмо О. М. Соловьевой А. А. Кублицкой-Пиоттух от 3 сентября 1901 г. (Лит. наследство, т. 92, кн. 3, с. 174—176).

²⁹ *Белый А. А.* 1) Певица. — Мир искусства, 1902, № 11, с. 33; 2) О теургии. — Новый путь, 1903, № 9, с. 106—107.

³⁰ *Блок А.* Письма к родным. Л., 1927, с. 82, 122.

временно-русскую поэзию, — пишет Белый Блоку в своем первом письме к нему (от 4 января 1903 г.).³¹

Во время встреч с москвичами в январе 1904 г. Блок сообщает матери о несколько эксцентричном характере их восторгов: «Я читаю „Встала в сияньи“. Кучка людей в черных сюртуках ахают, вскакивают со стульев. Кричат, что я *первый в России поэт*»; «После обеда читал им массу стихов. Рачипский сказал в восторге, что он не ожидал, что я выше Брюсова. . .».³²

Однако наряду с этим в среде «аргонавтов» возникло и ощущение «неполноценности» блоковского символизма. Самый фанатичный член кружка, Эллис, считал стихи Блока недостаточно «символистскими». С тем же запалом, с которым другие «аргонавты» выражали свой восторг, Эллис высказал несогласие с поэтикой ранних стихов Блока: «Стихотворения Блока — бездарны, и *хотя и искренни*, но все насковозь условны, и их символы не наводят на мысли и настроения, тем более что все его образы, как и лермонтовские, суть . . . слепки с реальных явлений».³³ Эллис заметил ту особенность «Стихов о Прекрасной Даме», которая позволяла трактовать их и как лирический дневник любви к земной девушке.³⁴ Особенность блоковского символообразования, подчеркнутая Эллисом, позднее облегчит Блоку постепенный поворот к миру реальности.

Э. К. Метнер, музыкальный критик и литератор, считал, что поэзия Андрея Белого безупречнее блоковской выражает аргонавтические устремления в будущее. Несмотря на то что «ужасы» и «бездны» периодически преследовали всех «аргонавтов», проникновение их в поэзию Блока казалось Метнеру опасно нарушающим единство поэтической картины мира.³⁵

Но не мнения Эллиса и Метнера определяли то огромное значение, которое поэзия Блока имела для формирования мироощущения «аргонавтов».

В Москве экзальтированной восторженности «аргонавтов» противостояла осторожная позиция В. Я. Брюсова, на которого стихи Блока, присланные в редакцию «Северных цветов» О. М. и М. С. Соловьевыми, не произвели большого впечатления. Мистическая направленность творчества молодого поэта не импонировала

³¹ Александр Блок и Андрей Белый: Переписка, с. 7.

³² Блок А. Письма к родным, с. 103, 108.

³³ Цит. по: Лпт. наследство. М., 1981, т. 92, кн. 2, с. 273.

³⁴ Эта трактовка намечалась уже в 1903 г. в среде близких родственников Блока — «позитивистов», проводивших прямую параллель «Прекрасная Дамы — Л. Д. Блок». С. Соловьев в сентябре 1903 г. сообщил Блоку: «Тетя Соня с горечью сказала: „Конечно, Люба очень милая, и все мы ее очень любим, но для того, чтобы писать с большой буквы, для этого есть другие слова“, намекая, очевидно, на Бога» (Лит. наследство, т. 92, кн. 1, с. 341).

³⁵ См. письмо Э. К. Метнера А. С. Петровскому от 24 апреля 1904 г. (Лит. наследство, т. 92, кн. 3, с. 212). Ср. также письмо Метнера Андрею Белому от 31 января—2 февраля 1903 г. (там же, с. 195).

Брюсову, не ощущалось им и новаторство Блока, менее всего выраженное в области формы.³⁶

В Петербурге так же сдержанно отнеслись к стихам Блока Мережковские. Причипы их сдержанности (порой до неприятия стихов Блока) были иными, чем у Брюсова.

Стихи Блока и настроения, связанные с ними, З. Гиппиус называла «туманом» и осталась при своем мнении после знакомства с Блоком. По ее письмам к Андрею Белому можно судить об основных причинах такого отношения: Мережковские считали возможным преобразование общества лишь на религиозных путях и требовали от искусства служения этой религиозно-общественной задаче. Все, что не соответствовало их требованиям, Мережковские называли «декадентством».

Андрей Белый в 1902 г. был близок к этой позиции Мережковских.³⁷ Очевидно, поэтому для Гиппиус его стихи «безмерно лучше блоковских», а сам Блок, при том, что «талант есть несомненно», лишь «тип» Андрея Белого, «чудесно сделанная карикатура» на него. При этом ни Блока, ни Белого Гиппиус не считала истинными продолжателями Вл. Соловьева, видя в их стихах только «подражательность (не подражание) Вл. Соловьеву».³⁸ Мережковские были убеждены, что именно они по-настоящему понимают идеи Вл. Соловьева.

Надо отметить, что объективные особенности стихов Блока давали в конечном счете некоторые основания для этих суждений. Отсутствие определенно выраженного интереса к окружающему миру, индивидуализм поэта, мечтающего о «личном» воплощении «вселенской мечты» — слиянии с гармоническим идеалом — «Душой мира», нежелание облекать в четкие, застывшие словесные формулы мистические ощущения и принимать участие в религиозных «действиях» с целью немедленной реализации соловьевского учения³⁹ делали стихи Блока для Мережковских «туманными», «эстетичными», «бесфактичными».

Мнение Мережковских, безусловно не отражающее всей гаммы оттенков, характерных для их отношений с Блоком, позднее не раз было высказано ими в печати.

Сподвижником Мережковских по подготовке к изданию будущего журнала «Новый путь» был Петр Петрович Перцов. Не попадая под влияние этих законодателей символистских вкусов, он сразу почувствовал «истинный», «божьей милостью талант» сту-

³⁶ Подробнее см.: Переписка Блока с В. Я. Брюсовым (1903—1913) / Вступ. ст. и публ. З. Г. Минц и Ю. П. Благоволиной. — В кн.: Лит. наследство, т. 92, кн. 1, с. 466—467, 479—481.

³⁷ Блок отметил это в дневнике (7, 44—45).

³⁸ Лит. наследство, т. 92, кн. 3, с. 179, 188, 180.

³⁹ О взаимоотношениях Блока с Мережковскими см.: *Минц З. Г.* А. Блок в полемике с Мережковскими. — В кн.: Наследие А. Блока и актуальные проблемы поэтики: Блоковский сб., № 4. Тарту, 1981 (Учен. зап. Тарт. ун-та; Вып. 535).

дента, который принес стихи для журнала.⁴⁰ Своим мнением Перцов постоянно делился как с Мережковским, так и с Брюсовым (в письмах к Брюсову и во время приездов последнего в Петербург).

Осенью 1901 г. Блок перевелся с юридического факультета на историко-филологический. Еще ждет исследователя история ранней дружбы Блока со студентом-юристом Александром Васильевичем Гиппиусом, который с весны 1900 г. был в курсе всех поэтических дел Блока. Узнать оценки столь раннего, близкого к новому искусству читателя стихов Блока было бы чрезвычайно важно. На историко-филологическом факультете Блок познакомился и сблизился с несколькими «литературными студентами»: Л. Д. Семеновым, Д. Н. Фридбергом, В. Л. Поляковым, А. А. Кондратьевым, А. А. Смирновым. Среди большого числа студентов, принимавших участие в подготовке «Литературно-художественного сборника», именно они тяготели к «новой поэзии». Основой их близости была общность миросозерцания — ощущение тайны окружающего мира и восприятие искусства как наиболее адекватного отражения сущего. «Я живу мечтой неясной», — написал Л. Д. Семенов в стихотворении, посланном Блоку в марте 1903 г.,⁴¹ и так мог бы сказать каждый из «студентов-декадентов», как называл Блок своих товарищей.⁴² Они встречались в университете и вне его стен, читали свои стихи и обменивались ими в письмах. Блоку было важно существование этого узкого круга единомышленников. Среди прочих студентов до выхода первого сборника он как поэт был почти неизвестен, а для студенческого «Кружка изящной словесности» под руководством Б. В. Никольского так и остался поэтом непонятым и нераскрытым, «духовно и прочно замкнутым в себе».⁴³

Однако при всей общности творческих устремлений близости, подобной той, которая была у Блока с С. Соловьевым, а затем с Андреем Белым, между Блоком и «студентами-декадентами» не было. Скорее всего это объяснялось отсутствием у молодых петербургских поэтов накала мистико-утопических «соловьевских» настроений, который у москвичей-«аргонавтов» был неразрывно связан со стихами Блока. Петербургские студенты более «очаро-

⁴⁰ См. письма П. П. Перцова к Блоку (Лит. наследство, т. 92, кн. 1, с. 458—465) и его воспоминания о Блоке (в кн.: Александр Блок в воспоминаниях современников. М., 1980, т. 1, с. 195—205; А. Блок и современность. М., 1981, с. 334—336).

⁴¹ ЦГАЛИ, ф. 55, оп. 1, ед. хр. 397, л. 1.

⁴² См.: Лит. наследство, т. 92, кн. 1, с. 348 (письмо А. Блока С. Соловьеву от 10 ноября 1903 г.).

⁴³ Штейн С. Воспоминания об Александре Александровиче Блоке. — В кн.: Александр Блок в воспоминаниях современников, т. 1, с. 188. См. также: Блок — участник студенческого сборника / Публ. В. И. Беззубова и С. Г. Исакова. — В кн.: Блоковский сб. / Тарт. ун-т, 1972, № 2, с. 325—332; Иезуитова Л. А., Скворцова Н. В. Александр Блок в Петербургском университете. — В кн.: Очерки по истории Ленинградского университета. Л., 1982, вып. 4, с. 66—68, 72—73.

вывались» поэзией Блока, ее музыкальностью, нежели понимали ее. Так, С. Городецкий, присоединившийся к содружеству весной 1904 г., через много лет вспоминал: «Ничего не понял, но был сразу и навсегда, как все, очарован внутренней музыкой блоковского чтения». ⁴⁴ Стихи Блока привлекали молодых петербургских поэтов тем, что выраженное в них мировосприятие было созвучным (в целом) их собственному. Но их творческие контакты с Блоком с годами становились все слабее. Это отдаление происходило ровно и спокойно, в противовес отношениям с С. Соловьевым и Андреем Белым. ⁴⁵

* * *

Первые отклики на дебют Блока можно обнаружить в рецензиях на журнал «Новый путь». Возникший в конце 1902 г. и фактически являвшийся органом религиозно-философских собраний, на которых происходила полемика «ищущей бога» интеллигенции с ортодоксальным духовенством, «Новый путь» пропагандировал обновление русского православия с «неохристианских» позиций и противостоял официальной церкви. Естественно, что уже его первые номера вызвали нападки клерикальной и реакционно-охранительной прессы. «Декадентский» уклон в беллетристической части «Нового пути» дал возможность автору «антиновопутейской» статьи журнала «Миссионерское обозрение» изобразить неохристианские искания новопутейцев «декадансом от религии» и написать пародийную «декадентскую литургию», которая сопровождается чтением стихов декадентских поэтов — З. Гиппиус и А. Блока. ⁴⁶ Анонимный рецензент реакционной газеты «Знамя» полностью перепечатал стихотворения «Я к людям не выйду навстречу...» и «Царица смотрела заставки...» в обзоре «Русская печать» и определил их как «набор слов, оскорбительных и для здравого смысла и для печатного слова». ⁴⁷ Стихотворение «Царица смотрела заставки...» вызвало не только грубый отзыв газеты «Знамя», но и первую печатную пародию на Блока. Она была написана злым и остроумным фельетонистом «Нового времени» В. П. Бурениным и вошла в его рецензию на «Новый путь». ⁴⁸ Считая Блока декадентом, Буренин называет его стихи «легким сумбуром в так называемом стиле модерн, характерном

⁴⁴ *Городецкий С.* Воспоминания об Александре Блоке. — В кн.: Александр Блок в воспоминаниях современников, т. 1, с. 326.

⁴⁵ О взаимоотношениях Блока с отдельными студентами см.: Письма А. А. Кондратьева к Блоку / Предисл., публ. и коммент. Р. Р. Тименчика. — В кн.: Лит. наследство, т. 92, кн. 1, с. 552—562; *Семенов Л. Д.* Грешный грешным / Вступ. ст. и дубл. З. Г. Минц. — Учен. зап. Тарт. ун-та, 1977, вып. 414, с. 102—108; *Иезуитова Л. А., Скворцова Н. В.* Новое об университетском окружении Блока: (А. А. Блок и А. А. Смирнов). — Вестн. ЛГУ, 1981, № 14. Ист., яз., лит., вып. 3, с. 49—58.

⁴⁶ *Грилякин Н.* Кого ищите? (К «ищущим» «новопутейцам». — О «новом пути», «плоти», «браке» и «свободе совести»). — Миссионерское обозрение, 1903, № 9, с. 1379—1389.

⁴⁷ *Знамя*, 1903, 24 марта, с. 2.

⁴⁸ *Буренин В. П.* Критические очерки. — Новое время, 1903, 25 апр., с. 2.

как для религиозных, так и для литературных исканий нового журнала». Грубый тон рецензентов газет «Знамя» и «Новое время» был поразительно сходен, и недаром Блок, сообщая отцу о рецензии в «Знамени», назвал ее тон «буренинским».⁴⁹ П. П. Перцов был совершенно объективен, когда вспоминал: «Я не помню в тогдашней критике сколько-нибудь ярких отзывов о дебютных стихах Блока. Впрочем, кому было бы и написать такой отзыв? Скабичевскому? Михайловскому? М. Протопопову? А. Б. (Ангелу Богдановичу) из „Мира божьего“? На первых ролях были тогда все вышеупомянутые „силы“. В беглом же газетном обстреле, которому постоянно подвергался „Новый путь“, летела, вероятно, шрапнель и на этот вновь наметившийся „квадрат“».⁵⁰

Представители «нового искусства», способствуя печатному выступлению Блока на страницах своих изданий, признали его своим единомышленником в отклике на студенческий «Литературно-художественный сборник». Этот отклик, статья Д. Философова «Студенты и академисты»,⁵¹ никогда не привлекал внимания исследователей и не был зарегистрирован в блоковской библиографии (он будет рассмотрен нами ниже).

В 1904 г. стихи молодого поэта впервые прозвучали для широкой демократической аудитории: пять стихотворений Блока опубликовал «Журнал для всех».⁵² В это время наблюдалось усиление религиозно-философской направленности общей позиции журнала: в разделе беллетристики печатались поэты-символисты, в художественной части журнала — произведения художников, ранее неизвестных народной аудитории, — Штука, Бёклина и др. Такие изменения в содержании журнала были встречены с тревогой демократическими писателями и критиками.

Но в появлении на страницах «Журнала для всех» одиозных в то время имен, с которыми были связаны новые искания в искусстве, заключался, как мы сейчас понимаем, и положительный момент. Его верно подметил в воспоминаниях о своей юности народный художник СССР Н. В. Кузьмин: «Я подписался на „Журнал для всех“. Этот ежемесячник был очень популярен в провинции из-за его дешевизны: всего один рубль в год. Мне повезло: как раз в этом году он сменил свою скромную наборную обложку и стал выходить в новом оформлении художников Билибина, Лансере, Чемберса, и в каждом номере печатались статьи по искус-

⁴⁹ Блок А. Письма к родным, с. 83.

⁵⁰ Перцов П. П. Ранний Блок. — В кн.: Александр Блок в воспоминаниях современников, т. 1, с. 203.

⁵¹ Хроника журнала «Мир искусства», 1903, № 6, с. 176—181.

⁵² О «Журнале для всех» см.: Коляда Е. Г. «Журнал для всех». — В кн.: Литературный процесс и русская журналистика конца XIX—начала XX века. 1890—1904: Социал-демократические и общедемократические издания. М., 1981, с. 338—352; Петухова Е. Н. Художественная литература и критика «Журнала для всех» (1898—1906 гг.): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1983.

ству Сергея Маковского. <...> В „Журнале для всех“ я прочитал впервые стихи Брюсова, Бальмонта, Блока, Бунина». ⁵³

Фактически «Журнал для всех» встал на путь уважения и доверия к народному читателю, который должен быть в курсе всего нового, должен разбираться в ценности многообразных явлений искусства. Но в 1904 г. критики различных направлений не сумели оценить новую позицию журнала. Демократический критик И. Василевский считал, что печатание стихов Блока, Брюсова, Балтрушайтиса несовместимо с задачами народного журнала, ибо способствует «скорпионизации» аудитории. Трибуной для этих поэтов должны быть исключительно символистские издания. Вместе с тем критик отмечал, что новое искусство «имеет право на существование, как всякое искание», и в нем «стало возможным отыскать — пока, правда, только крупницы истинного познания новых форм, новых путей, истинного таланта». ⁵⁴ Заметка своим сдержанным тоном и искренней заинтересованностью в сохранении демократического направления журнала выгодно отличалась от других отзывов на публикацию стихотворений Блока в этом периодическом издании.

Хлестко и одновременно фамильярно по отношению к читателю прозвучало антидекадентское выступление руководителя литературно-художественного отдела либерально-буржуазных «Биржевых ведомостей» А. А. Измайлова. ⁵⁵ Измайлов возражал против статьи С. А. Андреевского «Вырождение рифмы». Критик постарался ответить на вопросы, которые, как он полагал, могли возникнуть по прочтении этой статьи: «Может быть и в самом деле правда на стороне декадентов?», «Не декаденты ли несут свет?». Орудием полемики Измайлов сделал стихотворение Блока «Из газет», полностью перепечатанное им из «Журнала для всех».

Критик иронически вопрошает: «Разве это не выполнение пророчества г. Андреевского о новой форме стихов?», имея в виду те слова Андреевского, которые мы, оценивая их с длительной временной дистанции, можем назвать пророческими: «Для меня ясно, — писал Андреевский, — что будущий гений музыкальной лирики прежде всего будет чутким художником и что он сразу угадает дисгармонию между теперешней формой и новым содержанием». ⁵⁶

⁵³ Кузьмин Н. Давно и недавно. М., 1982, с. 422.

⁵⁴ Василевский И. <Не-Буква>. Критические этюды: («Журнал для всех»). — Петербургские ведомости, 1904, 24 мая, с. 2.

⁵⁵ См.: Измайлов А. А. Литературные заметки. — Биржевые ведомости, 1904, 1 мая, утр. вып., с. 2.

⁵⁶ Мир искусства, 1901, № 5, с. 23. Следует отметить, что Андреевский не узнал этого «гения музыкальной лирики». В 1912 г., когда уже вышли из печати три тома лирики Блока, Андреевский так осветил состояние современной поэзии (в статье «Слово. Музыка. Мимика»): «Поголовный „декаданс“, — увы! — без всяких надежд на „ренессанс“» (Андреевский С. А. Литературные очерки. СПб., 1913, с. 451).

Измайлов увидел в стихотворении Блока «Из газет» и новое содержание, и новую форму, но счел их типично декадентскими: Блок, по его мнению, стал «вдохновляться газетной хроникой» и «писать первую строку амфибрахием, вторую анапестом, третью дактилем, а в четвертой так путать все стопы, чтобы сам черт рисковал сломать себе ногу»; стиль его стихотворения «дико-отрывистый, намеренно ляпидарный»; «строки — неровные, не дающие аккорда»; «рифма распознается только глазом, а не чувствуется ухом». Такова была первая реакция критики на тонические размеры в стихотворениях Блока 1903 г. История освоения поэтического повествования Блока началась с резкого неприятия этого повествования.⁵⁷

«А. А. Измайлов, живо откликнувшийся на множество литературных явлений, иногда подходил к ним с точки зрения здравого-мыслящего обывателя, наивно реалистически и даже консервативно».⁵⁸ В данном случае он демонстрировал именно такой подход, прокладывая тем самым дорогу журналистам, которые ориентировались на «здравый смысл» консервативно настроенного мещанина. Один из таких журналистов назвал ранние стихи Блока «наглым глумлением, издевательством над здравым смыслом и над читающей публикой».⁵⁹ Таким образом, имя Блока с момента появления его стихов в периодической печати в основном включалось критиками в статьи и рецензии антидекадентской направленности, а оценка этих стихов определялась общим для критиков различных направлений неприятием нового искусства.

Символистские критики также не посвятили Блоку ни одной «персональной» рецензии, а лишь упоминали его имя в статьях и рецензиях на литературные издания, в которых печатался Блок. В. Я. Брюсов (под псевдонимом «Д. Сборко») в рецензии на альманах книгоиздательства «Гриф» за 1904 г. поставил имя Блока в один ряд с ведущими поэтами русского символизма — К. Бальмонтом, Вяч. Ивановым, Андреем Белым, которых он охарактеризовал как «отдельные инструменты в торжественном хоре современной поэзии».⁶⁰ Как мы видим, Брюсов гораздо позднее «аргонавтов», лишь в 1904 г., печатно высказал одобрение творчеству нового символистского поэта. Надо думать, что стихотворения Блока, напечатанные в указанном альманахе и написанные в 1902—1903 гг. на исходе мистического этапа творчества, своими

⁵⁷ В указателе стихотворных размеров П. А. Руднева стихотворение «Из газет» с учетом достижений современного нам стиховедения описывается как тактовик (см.: *Руднев П. А. Метрический репертуар А. Блока.* — В кн.: Блоковский сб. / Тарт. ун-т, 1972, № 2, с. 265).

⁵⁸ *Морозов А. А. Русская стихотворная пародия.* — В кн.: Русская стихотворная пародия. М., 1960, с. 82.

⁵⁹ *Логик.* Литературный недуг: «Стихотворенничанье». — Варшавский дневник, 1904, 27 июня, с. 2—3.

⁶⁰ *Весы*, 1904, № 3, с. 53. До сих пор первым печатным отзывом Брюсова о Блоке считалось его негативное высказывание в рецензии на альманах книгоиздательства «Гриф» за 1905 г. (*Весы*, 1905, № 3, с. 62).

«декадентскими» темами и поэтикой более отвечали требованиям Брюсова, чем ранее известные ему стихи поэта.

Этот отзыв, безусловно, не отменяет того двойственного отношения Брюсова к Блоку, которое обнаруживают переписка вождя русского символизма и его дневники.⁶¹ На поверхность литературной жизни Брюсов как глава «Скорпиона», руководствуясь объединительными тенденциями, решил вынести положительное отношение к поэзии Блока. В своей оценке Брюсов опирался на поэтические достоинства его стихов 1902—1903 гг. Такой критерий отличал «эстетический» подход Брюсова от «теургических» требований Андрея Белого. Расхождение в критериях оценок и привело позднее к внутрисимволистской полемике о сборнике «Стихи о Прекрасной Даме».

В Петербурге Д. Философов, принадлежавший к самому близкому окружению Мережковских, одобрительно упомянул Блока в статье «Студенты и академисты», в которой подробно рецензировал студенческий «Литературно-художественный сборник». Основной целью Философова, выступившего от имени журнала «Мир искусства», являлось доказательство несостоятельности «дряхлого, выродившегося» академического искусства. Иллюстрацией этого тезиса для автора статьи стало художественное оформление «Литературно-художественного сборника» студентами Академии художеств. Но и литературная сторона издания не прошла мимо внимания критика. В литературе, по его мнению, происходила та же борьба между старым и новым, как и в живописи.

«Примерами подлинной поэзии» Философов назвал стихи Блока, Кондратьева, Полякова, Семенова. Рецензент хвалил их за «неподдельное уважение к слову», за связь с литературными традициями и одновременно за обращенность в будущее. «Опираясь на прошлое, — писал Философов, — они ищут новых форм, новых чувств, новых настроений. <...> Они стоят на верном пути, и общество вправе рассчитывать на них как на будущих защитников культуры от нашествия варваров».⁶² «Варварами» для сторонника нового течения современного русского искусства и литературы являлись в первую очередь академисты. Философов в своей статье развивал идеи, высказанные Д. С. Мережковским в его работе, знаменующей начало символизма в России, — «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1893).

* * *

В истории критического восприятия творчества Блока наиболее изучены отклики на его первый сборник. Тем не менее некоторые замечания критиков и современников остались неучтенными. Их разбор, а также углубленный анализ уже известных критических отзывов будет способствовать более полному

⁶¹ Обзор этих материалов см.: Лит. наследство, т. 92, кн. 1, с. 466—485.

⁶² Хроника журнала «Мир искусства», 1903, № 16, с. 177.

представлению о том, какова была общая картина русской критики в начале 1900-х гг.

Отклики на вышедший в конце октября 1904 г. сборник Блока «Стихи о Прекрасной Даме» появились в печати с ноября этого же года. Если раньше имя Блока лишь упоминалось в критических обзорах, то его первой книге, как правило, посвящались отдельные рецензии. Отзывы внесимволистской критики, как и прежде, были негативны, хотя причины отрицания и тон рецензий у критиков различных направлений отличались.

Журналисты-демократы В. Боцяновский и Л. Василевский обращали внимание на «оранжерейность», уединенность блоковской поэзии, на отрыв сборника от общественной жизни.⁶³ Демократически настроенные и политически активные студенты университета также сочли содержание сборника «чересчур субъективным, чересчур далеким от современности».⁶⁴ Критики демократического направления игнорировали мистическую направленность первой книги Блока. Поэзия Блока переводится ими на свой, во многом не адекватный блоковскому, язык и судится с этих позиций. Так, Л. Василевский прочитывает лирический сюжет сборника только как рассказ о любви к земной реальной женщине. В этом контексте он подчеркивает «нарочитость», «придуманность», «красивость» стихов Блока: «Разве так переждаются под влиянием любви к женщине, разве это язык просветленного сердца?». Для Блока этих лет путь к «декадентской» стихийности означал включение в революционную действительность; демократическая же критика абсолютно не принимала «декаданса», лишённого, по ее мнению, всякого позитивного начала. Поэтому Василевский и Боцяновский негодуют по поводу «диких», «бредовых» стихотворений «Город в красные пределы...» и «Обман». Эти стихотворения вообще возмущенно цитировались авторами рецензий различных направлений, включая и некоторые символистские.⁶⁵ Строки: «В каждой девушке — блудница, в каждом помысле — альков...» — служили для оппонентов Блока таким же «паролем», как «бледные ноги» для друзей Брюсова.⁶⁶

Народнический журнал «Русское богатство» в конце 1904 г. не изменил своего мнения о декадентах. Его рецензент писал о «курьезности» «заплетающейся» поэзии Блока, в которой «уродливости нового поэтического движения доведены до аб-

⁶³ См.: *Боцяновский В.* Критические наброски. — Русь, 1904, 13 нояб., с. 2; *Василевский Л.* Рец. на кн.: Блок Александр. Стихи о Прекрасной Даме. Кн. изд-во «Гриф». М., 1905. — Мир божий, 1905, № 3, с. 98—99.

⁶⁴ *Евгеньев-Максимов В.* Из прошлых лет. — Звезда, 1941, № 4, с. 166.

⁶⁵ См., например, рецензию молодого символистского поэта В. Гофмана (*Искусство*, 1905, № 1, с. 39—40).

⁶⁶ См.: *Громов А. А.* В студенческие годы. — В кн.: Александр Блок в воспоминаниях современников, т. 1, с. 404.

сурда).⁶⁷ Как и в предыдущие годы, сомкнулись оценки позднероднической и консервативной критики. Рецензент консервативной газеты «Московские ведомости» отмечал, что первый сборник Блока оставляет «впечатление чего-то вымученного, холодного, иногда прямо ненормального».⁶⁸

В декабре 1904 г. в журнале «Живописное обозрение» (№ 50, с. 879) появилась анонимная рецензия на «Стихи о Прекрасной Даме». Она была написана участником студенческого «Литературно-художественного сборника» и членом университетского «Кружка изящной словесности» С. В. Штейном.⁶⁹ Надо думать, что эта рецензия подводила итоги обсуждения книги Блока, которое состоялось в кружке 13 декабря 1904 г. На обсуждении выступили с докладами литературные соратники Блока С. Городецкий и А. Кондратьев. Они не сомневались в непреходящей ценности «Стихов о Прекрасной Даме», хотя поэтическая символика книги часто была им неясна.⁷⁰ Мнение остальных участников кружка прозвучало в рецензии Штейна. Принимая стихотворения, отмеченные влиянием поэзии Вл. Соловьева, Штейн остальные стихи осуждал за «декадентность». Это был еще один факт, свидетельствовавший о том, что представители самых различных направлений критики были более терпимы к стихам именно о Прекрасной Даме и резко выступали против стихотворений из разделов «Перекрестки» и «Ущерб». Так, «Обман», «Город в красные пределы...», «Я был весь в пестрых лоскутках...» были осуждены Бояновским; «Город в красные пределы...», «Обман» — Василевским; «По городу бегал черный человек...» и «Я был весь в пестрых лоскутках...» — Гуковским. Стихотворения Вл. Соловьева в немалой степени подготовили критиков к восприятию темы Вечной Женственности, к тому же его поэзия высоко оценивалась не только символистами.⁷¹

В лагере символистов первый сборник Блока также не был принят безоговорочно, а вызвал многоаспектную полемику. Сразу после выхода книги в журнале «Весы» (1904, № 12) появилась рецензия Вяч. Иванова, написанная им за границей по письменной просьбе Брюсова. «Блока неожиданно полюбил, — написал Иванов Брюсову 13 ноября 1904 г. — Даже стыдно мне стало, что прежде, чем я увидел его вещи во всей их совокупности, я

⁶⁷ *Гуковский А. И.* Рец. на кн.: Блок Александр. Стихи о Прекрасной Даме. [М., 1905]. — Рус. богатство, 1904, № 12, с. 30. Рецензия атрибутирована М. Д. Эльзоном (см.: Лит. наследство. М., 1977, т. 87, с. 674).

⁶⁸ *В-ов М.* Перлы декадентства. — Моск. ведомости, 1905, 30 мая, с. 4.

⁶⁹ Рецензия атрибутирована Л. А. Иезуитовой и Н. В. Скворцовой (см.: Очерки по истории Ленинградского университета, вып. 4, с. 75).

⁷⁰ См.: *Городецкий С.* Воспоминания об Александре Блоке, с. 329; Лит. наследство, т. 92, кн. 1, с. 557 (письмо А. Кондратьева Блоку от 16 ноября 1904 г.).

⁷¹ См., например: *Саводник В.* Поэзия Вл. С. Соловьева. — Рус. вестн., 1900, № 11, с. 235—257; *Рождествен А. С.* Вл. Соловьев как поэт. Казань, 1901.

сомневался в его самобытности и его непосредственности: мне они казались деланными и наваянными». ⁷²

Рецензия Иванова написана как эмоционально-лирический отклик критика-поэта на очень близкую ему книгу. Такой отклик можно объяснить воздействием Вл. Соловьева, которое испытали на себе оба поэта, а также типологической близостью их творчества начала 1900-х гг. ⁷³ Иванов создает образ Блока — поэта-«меланхолика с „детским сердцем“», «бедного рыцаря», «преданного культу Мировой души в ее христианском аспекте», верного последователя Вл. Соловьева. В свою авторскую речь Иванов вплетает основные символы сборника Блока, заключая их в кавычки. Указывая на некоторые несовершенства стиха Блока, поэт-критик заканчивает рецензию лирическим переложением соловьевского космогонического мифа о синтезе духовного и чувственного начал, ведущем также к созданию «цельного человека»: «И символика тоскующей природы, в которой страдательный дух ищет божественной Психеи и скорбящая, разлученная Психея ищет, смиренная, своего Эроса, близкого и тайного, — так умирительна, так благоуханна, так мерцает уверяющей надеждой великого свершения». ⁷⁴ Отражение этого мифа Вяч. Иванов увидел в сквозном сюжете «Стихов о Прекрасной Даме». По его мнению, Блок идет единственно верным путем — «от символа к мифу».

В декабре 1904 г. журнал «Новый путь» поместил большую статью З. Гиппиус (за подписью: «Х») о первом сборнике Блока. ⁷⁵ Уже в эпиграфе к первой части статьи — синтаксически-интонационно измененной пушкинской строфе — звучало осуждение «Стихов о Прекрасной Даме»: «Без божества — без вдохновенья». Гиппиус высказала в рецензии все то, о чем она уже писала в письмах Белому и не раз говорила самому Блоку. Центром статьи, безусловно, являлись «резкие упреки в „безрелигиозности, безбожественности“ блоковской „прекрасной мистики“, отождествляемой со страшным „кумиром эстетики“ — с декадентством». ⁷⁶ Но рецензия Гиппиус была направлена не только против сборника Блока, она была полемически заострена против положительного отзыва Вяч. Иванова.

«Умирительная», «благоуханная» символика Блока для Иванова «мерцает уверяющей надеждой великого свершения» — со-

⁷² Лит. наследство, т. 85, с. 466. Впечатление от стихов Блока усилилось или изменилось и у других его современников. Ср. свидетельства Е. П. Иванова (Письма Ал. Блока к Е. П. Иванову. Л., 1936, с. 107), А. А. Смирнова (*Иезуитова Л. А., Скворцова Н. В.* Новое об университетском окружении Блока. . . , с. 52).

⁷³ Подробнее об этом см.: *Мицу З. Г.* А. Блок и В. Иванов. — Учен. зап. Тарт. ун-та, 1982, вып. 604, с. 99.

⁷⁴ *Иванов Вяч.* Рец. на кн.: Блок Александр. Стихи о Прекрасной Даме. Москва, 1905. — Весы, 1904, № 12, с. 50.

⁷⁵ См.: *Х Гиппиус З.* Стихи о Прекрасной Даме. — Нов. путь, 1904, № 12, с. 271—280.

⁷⁶ *Мицу З. Г.* Ал. Блок в полемике с Мережковскими, с. 149.

здания целостного мифа, соловьевского синтеза; для Гиппиус поэзия Блока заключает в себе «лишь отдаленный намек на ту красоту, правду и сиянье, которые должны спуститься с небес на землю и властно обвить жизнь». Символика Блока, влетенная Ивановым в ткань рецензии и такая близкая ему, для Гиппиус — лишь свидетельство индивидуализма и оторванности от жизни (ср. у Иванова — «„Странные белые намеки“, — словно бледные пальцы рук, что-то указующих любимым жестом Леонардо...»); у Гиппиус — «Эти „бледные, белые, снеговые намеки“, конечно, должны растаять, если коснется их горячее дыхание земли»). Иванов отмечает аскетизм, «безжеланность» стихов Блока, Гиппиус видит в этом «отрыв от земной крови». Иванов считает Блока преемником поэзии Вл. Соловьева, Гиппиус — «тенью Вл. Соловьева». И, наконец, основной спор разгорелся из-за сравнения, которое принадлежало Иванову и которому суждена была долгая жизнь — «Блок — рыцарь бедный».77 «Возгорение сердца, влюбленного в небесную Розу, — молитвы одного из бедных рыцарей» — так определяет «Стихи о Прекрасной Даме» Иванов. Но в представлении Гиппиус Блок — не «бедный рыцарь», а Прекрасная Дама — не небесная Роза: она слишком прозрачна и «прозрачна», ее образ лишен этического содержания. По мнению Гиппиус, пушкинский бедный рыцарь «цельнее, ярче, действительнее, реальнее» героя Блока, который отталкивает ее своим индивидуализмом: «„Бедный рыцарь“ — кидался в битвы, восклицая „Lumen coeli, Sancta Rosa!“ — победил мусульман ... А рыцарь новый с самого начала говорит:

Я к людям не выйду навстречу,
Испугаюсь хулы и похвал.
Пред Тобою одной отвечу
За то, что всю жизнь молчал».

Гиппиус не случайно обратила особое внимание на этот пушкинский образ. Вопрос о соединении духовного и чувственного начал в поклонении «Пречистой», «Деве Марии» был важен для Мережковских. В 1902 г. В. Я. Брюсов записал в своем дневнике: «Был я на XIII Религиозно-философском собрании. <...> Заговорили о романсе „Жил на свете рыцарь бедный“. Мережковский говорил, что это идеал святости, Михаил (отец Михаил. — Н. С.), что это содомский грех и что Мережковский проповедует идеалы Ставрогина».78

В противовес Иванову Гиппиус воспринимает Блока как поэта безрелигиозного, а поэт у слабого, слепого и безвдохновенного, однообразного и мертвенного в своем «новом мистико-эстетическом романтизме», хотя и «нежного». Упреки в индивидуа-

⁷⁷ См., например: Чуковский К. А. Блок. — В кн.: От Чехова до наших дней. 3-е изд., испр. и доп. М., [1908], с. 34—35; Чулков Г. Памяти Александра Блока. — В кн.: Чулков Г. Наши спутники. М., 1922, с. 85—86.

⁷⁸ Брюсов В. Я. Дневники. 1899—1910. М., 1927, с. 124.

лизме, оторванности от жизни, адресованные Гиппиус Блоку, на первый взгляд, совпадали с требованиями демократической критики. Поэтому В. Боцяновский, не учитывая религиозного характера декларируемой Гиппиус «действенности» и «созвучности времени», взял ее в союзники в своем антидекадентском выступлении.⁷⁹

Символистская полемика не ограничивалась спором Гиппиус и Иванова. Общеизвестно столкновение мнений Андрея Белого и Брюсова по поводу критерия оценки литературного произведения вообще и различного отношения к творчеству Блока в частности.⁸⁰ Белый, рассматривая всю русскую поэзию с точки зрения отражения в ней темы «Жены, облеченной в Солнце», назвал в одном ряду тех русских поэтов, чей талант «совпадает с провиденциальным положением их в общей системе национального творчества»: Пушкин, Лермонтов, Некрасов, Тютчев, Фет, Вл. Соловьев, Брюсов и Блок.⁸¹ В следующем номере «Весов» появилась полемическая статья Брюсова, который возражал против подмены художественного критерия оценки религиозным. Эта подмена привела к тому, считал Брюсов, что имя Блока, как, впрочем, и его собственное, заслонило имена не менее важные. «Предпочитаю быть исключенным из представителей современной поэзии вместе с Бальмонтом, чем числиться среди них с одним Блоком», — резко писал Брюсов.⁸²

Белый в первом сборнике Блока увидел отражение «соловьевства во всей его полноте»: «Она уже среди нас, воплощенная, живая, близкая — эта узнанная, наконец, Муза русской поэзии — оказавшаяся Солнцем, в котором пересеклись лучи новоявленной религии, борьба за которую да будет делом нашей жизни». Вместе с тем он отметил у Блока и диссонирующую тему: «Обращаясь к хаотической действительности, поэзия Блока обращается в кошмар: по городу бегают черные человечки, прибегают в дом, где все кричат у круглых столов, к утру на розовых облаках обозначается крест, а в весенних струйках у троттуара плывет безобразный карлик в красном фраке».⁸³ Это как раз те стихотворения «без Дамы», которые Гиппиус в своей рецензии определила как «слабый, легкий бред, точно прозрачный кошмар <...> непонятный, которую не хочется и понимать». Но Белый не возражал против этих стихотворений ни с поэтической, ни

⁷⁹ См. примеч. 63.

⁸⁰ См.: *Белый А.* Апокалипсис в русской поэзии. — *Весы*, 1905, № 4, с. 11—28; *Брюсов В.* В защиту от одной похвалы. — *Весы*, 1905, № 5, с. 37—39; *Белый А.* В защиту от одного нарекания. — *Весы*, 1905, № 6, с. 40—42.

⁸¹ *Белый А.* Апокалипсис в русской поэзии, с. 17.

⁸² *Брюсов В.* В защиту от одной похвалы, с. 38.

⁸³ *Белый А.* Апокалипсис в русской поэзии, с. 26. Белый перечисляет образы из стихотворений «По городу бегал черный человек...», «Все кричали у круглых столов...», «Последний день», «Обман». Стихотворение «Последний день» было еще неизвестно читателям, Белый получил его в письме Блока от 2 октября 1905 г.

с «идеологической» точек зрения. Именно они, с их близкими ему апокалипсическими мотивами, свидетельствовали, по мнению Белого, о том, что Блок в своем сборнике выступил как «лучший провидец ужасов людей века сего».⁸⁴ «„Черные человечки“ — ой знаю, знаю... У Вас в Петербурге, говорят, этого еще больше. Странное дело: стихотворение „День был нежно-серый, серый, как тоска...“, изумительное по глубине реальности, незабвенности, мне напомнило Врубеля — этого шкелом не оцененного титана русской живописи... А это „Может быть, скатилась красная звезда“ — изумительно. И скатилась, скатилась, испугала нас: „И увидел звезду, падшую с неба на землю, и дана была ей ключ от кладезя бездн“ (Откровение IX, 1). Никого нет, кроме Вас, кто бы так изумительно реально указал на вкравшийся ужас», — писал Белый Блоку 19 августа 1903 г. в ответ на присланные Блоком стихи.⁸⁵ В статье «Апокалипсис в русской поэзии», в письменных и устных отзывах Белый поднимал первый сборник Блока на высоту религиозного явления.

Несмотря на то что Белый постоянно получал в письмах Блока стихи, свидетельствовавшие о дальнейшем его творческом движении и позднее вошедшие в сборник «Нечаянная радость», он по-прежнему считал, что Блок пребывает в мистической гармонии «Стихов о Прекрасной Даме». До июля 1905 г. Белый не замечал никаких изменений в его мироощущении и творчестве, создавая своеобразный миф о Блоке и «сливая» образ Блока с собственными жизненными, эстетическими и философскими взглядами. Свидетельством этого стала статья Белого «Химеры», опубликованная в шестом номере журнала «Весы» за 1905 г.⁸⁶

Эта статья, не учтенная в блоковской библиографии, дает дополнительный материал к истории восприятия личности и творчества Блока его «другом-врагом» Андреем Белым.⁸⁷ В статье «Химеры» посланник богов Меркурий, образ которого Белый проецировал на Блока,⁸⁸ являлся носителем самой важной для Белого идеи о том, что искусство, в частности символизм, — путь к познанию сущего и к познанию божества внутри себя. Уже первое впечатление от стихов Блока было столь созвучно мистическим переживаниям Белого, что он решил: «... Блок безуслонен <...> он продолжатель конкретного соловьевского дела, пресуществивший философию в жизнь», «герольд, оповещающий

⁸⁴ Лит. наследство, т. 92, кн. 3, с. 204—205 (письмо Андрея Белого А. С. Петровскому от 18 августа 1903 г.).

⁸⁵ Александр Блок и Андрей Белый: Переписка, с. 10 (письмо Белого Блоку от 6 января 1903 г.).

⁸⁶ Подробно о статье Белого см.: Скворцова Н. В. Александр Блок в статье Андрея Белого «Химеры». — В кн.: Мир А. Блока: Блоковский сб., [№ 5]. Тарту, 1985, с. 88—95 (Учен. зап. Тарт. ун-та; Вып. 657).

⁸⁷ Личные и творческие взаимоотношения Белого и Блока исследованы в работе: Орлов В. Н. История одной дружбы-вражды. — В кн.: Орлов В. Н. Пути и судьбы. 2-е изд. Л., 1971, с. 507—635.

⁸⁸ «Знаешь ли, что в статье моей „Химеры“ Ты — Меркурий...» — писал Белый Блоку (Александр Блок и Андрей Белый: Переписка, с. 138).

шествие в мир религиозной революции».⁸⁹ И хотя в начале 1905 г. в поэте наметился перелом, который через «Нечаянную радость», через «дионисийскую» «Снежную маску» открывал дорогу к статьям о народе и интеллигенции, к мыслям об общественной роли искусства, для Белого он оставался только автором «Стихов о Прекрасной Даме», «правоверным» соловьевцем.

В отличие от Белого представитель старшего, «эстетического» направления символизма В. Я. Брюсов никогда не придавал искусству религиозного значения. Критическое отношение к взглядам мистически настроенных соратников по символизму накладывало особый отпечаток на его восприятие их творчества. Мистические переживания, пронизывающие первую книгу Блока, будили Брюсова, резко отступив от своего первого положительного отклика о поэзии Блока, поместить в печати одно за другим отрицательные высказывания о его творчестве.⁹⁰ Но наряду с этим Брюсов пишет Блоку благодарственное письмо за присланный в подарок сборник, высказывает положительное мнение о сборнике в обозрении русской литературы за июль 1904—июль 1905 г., напечатанном в английском журнале «The Athenaeum».⁹¹ Причины такой двойственности указаны исследователями: «Позиция „вождя нового искусства“ безусловно диктовала тактику привлечения Блока к сотрудничеству в „Весех“ и других близких Брюсову изданиях. Но такая тактика имела и другие причины: она входила в „жизнетворческий“ стиль поведения „мага“, в равной степени и любящего „все гавани“, и ничем не дорожащего».⁹²

Подобный стиль жизненного поведения был свойствен и Бальмонту. В 1903 г. он восторгался стихотворениями Блока «Погружался я в море клевера...» и «Мой месяц в царственном зените...», а в 1905 г. написал Брюсову: «Блок не более как маленький чиновник от просвещенной лирики. Полунемецкий столоничальник, уж такой чистенький да аккуратненький. „Дело о «Прекрасной Даме»“ все правильно расследовано. Еще таких „дел“ будет сколько-то, все с тем же результатом, близким к элегантному овалному нулю». Зато о себе он в том же письме говорил: «Я искренно думаю, что за все эти десятилетия в России было лишь два человека, достойные имени Поэта, священнее которого для меня нет ничего. Это ты, и это я».⁹³

⁸⁹ *Белый А.* Воспоминания об Александре Александровиче Блоке. — Зап. мечтателей, 1922, № 6, с. 15, 58.

⁹⁰ См.: *Брюсов В.* Рец. на кн.: Альманах к-ва «Гриф». Мск., 1905. — *Весы*, 1905, № 3, с. 62; *Пентуар (Брюсов В.)* Рец. на кн.: Тан. Стихотворения. [2-е изд., доп. СПб., 1905]. — *Весы*, 1905, № 5, с. 44. Обзор отрицательных высказываний Брюсова о Блоке см.: Лит. наследство, т. 92, кн. 1, с. 467—468.

⁹¹ См.: *The Athenaeum*, 1905, 14 oct.

⁹² Лит. наследство, т. 92, кн. 1, с. 468.

⁹³ Лит. наследство, т. 92, кн. 3, с. 228 (письмо К. Д. Бальмонта В. Я. Брюсову от 5 сентября 1905 г.). Подробнее об отношении Бальмонта к поэзии Блока см. в комментарии к этому письму (там же, с. 229),

Символистская критика не могла высказать единого мнения о первой книге Блока. И это совершенно естественно. Споря о стихах Блока, символисты обсуждали и обосновывали эстетические принципы нового, развивающегося литературного движения, решали философские, мировоззренческие проблемы. Если для Андрея Белого разговор о стихах Блока был разговором о теургической роли поэта-символиста, о символизме как мировоззрении и житнетворчестве, то Брюсов, оспаривая взгляд Белого на поэзию Блока, отстаивал тем самым чисто художественный, эстетический подход к произведению, не отягощенный религиозными требованиями. Полемика происходила не только между символистами и декадентами (как «классифицировали» всех представителей нового искусства младосимволисты), но и в кругу младосимволистской критики. В то время как Вяч. Иванов стоял на позициях мистического утопизма, З. Гиппиус в споре с ним о первом сборнике Блока провозглашала необходимость подчинения художественного творчества «религиозной общественности», видя в этом единственный путь к преодолению декадентства и индивидуализма.

В конце 1904 г., когда первый сборник Блока увидел свет, его автор уже отошел от ярких и напряженных мистических переживаний, вызвавших к жизни эту книгу. Самый близкий друг Блока Е. П. Иванов позднее писал: «Читатели думают, что узнают „сегодня“ — сегодняшнее Ал. Блока, а это было уже в духе его — „вчера“».⁹⁴

а также в статье: Парнис А. «Рыцарь грезы заповедной». — Лит. обозрение, 1980, № 11, с. 107—110.

⁹⁴ Иванов Е. П. Воспоминания об Александре Блоке / Публ. Э. Гомберг и Д. Максимова; Вступ. ст. Д. Максимова. — В кн.: Блоковский сб. / Тарт. ун-т, 1964, [№ 1], с. 380.

В. Н. БЫСТРОВ, С. Ю. ЯСЕНСКИЙ

О ВОПЛОЩЕНИИ ОДНОГО ПОЭТИЧЕСКОГО ЗАМЫСЛА БЛОКА

Первоначальная (в замысле) связь стихотворений «Слабеет жизни гул упорный...», «Всё это было, было, было...» и «Кольцо существования тесно...», вошедших в «третий том» лирики (первое — в цикл «Итальянские стихи», второе — в раздел «Разные стихотворения», третье — в цикл «Возмездие»), вполне очевидна; об этом свидетельствуют черновики. Однако недостаточно просто зафиксировать этот факт. Важно понять, как из первоначального единого замысла получилось три самостоятельных стихотворения, каковы основные этапы и, главное, мотивы этой творческой «операции».

Прежде всего необходимо обратиться к черновому наброску в Записной книжке № 27, который отражает первоначальный замысел поэта; он сделан приблизительно в 20-х числах июля 1909 г. в Шахматове:

Всё это было, было, было
Свершился дней круговорот
Какая ночь, какая сила
Тебя, прошедшее, вернет?

Или в час утра, в час хрустальный
У степ московского Кремля
Мне мой восторг первоначальный
С улыбкой возвратит земля?

Иль в ночь на Пасху над Невою
Под резким ветром, в ледоход
Старуха нищая клюкою
Мой труп счастливый шевельнет?

Иль на возлюбленной поляне
Меня < >
В душистом утреннем тумане
Расклевает коршун молодой?

Иль просто в ночь тоски беззвездной
В каких-то четырех стенах
С Необходимостью железной
< >

Иль я очнуоь для новой жизни
В другой

Пред Умбрией голубоватой
На Перуджийской высоте

Где? Беспокоит

Перед ирис<ами> Флор<енции>
на равнине Франциска
в богат<ой> семье?

Другая мать рукою юной
У львиного столба
От ветра ночью над лагуной
Священной шалью завернет

Иль
Я буду также помнить дождей,
Как нынче помню Калиту

Но всё один и тот же жребий
Опять любить ее на небе
И изменять ей на земле

Но верю — не пройдет бесследно
Всё, что так страстно я люблю
И буду ¹

Набросок, как видим, представляет собой некий пратекст, включающий фрагменты трех будущих самостоятельных стихотворений. Условно контуры замысла можно очертить так: грусть о невозвратном прошлом («Всё это было, было, было Свершился дней круговорот. . .») сменяется выражением надежды на возврат «восторга первоначального» в этой жизни, на этой родине («У стен московского Кремля. . .»); затем рисуются возможные картины конца, за которыми следуют догадки о начале «новой жизни» в другой стране (с многозначительной прозаической пометой: «Где? Беспокоит»), и, наконец, финал, включающий в себя две формулы — безысходности («Но всё один и тот же жребий. . .») и исхода («Но верю — не пройдет бесследно Всё, что так страстно я люблю. . .»), которые, в принципе, могли быть как сосуществующими, так и вариантными. Важно подчеркнуть, что пратекст пронизан мотивами грусти о прошлом.

Следующим существенным этапом работы является набросок в этой же Записной книжке, который характеризуется значительной переработкой пратекста:

Порою всматриваюсь жадно
В глубокий мрак — грядущий век.
Что буду? Прах пемой и хладный,
Иль внось — мятежный человек

¹ ИРЛИ, ф. 654, оп. 1, ед. хр. 345, л. 4—6. Этот набросок, как и следующий, дан по последнему слою правки с сохранением пунктуации Блока.

Увижу ль полночью пасхальной
Студеный ледоход Невы
Увижу ль утром Кремль хрустальный
Холмы прозрачные Москвы?

И на возлюбленной поляне
Пригрезятся ли вновь и вновь
В осеннем дождевом тумане
Твои видения, любовь?

Или проснусь в другой отчизне.
Не в этой пасмурной стране
И памятью об этой жизни
Вздохну когда-нибудь во сне?

Кто даст мне жизнь? Потомок дожа,
Купец

Другая мать рукою юной
Уже мечтает, может быть,
Меня от ветра и лагуны
Священной шалью оградить,

Быть может, мой отец грядущий²

Хотя набросок оборван, он позволяет увидеть, что мотивы воспоминаний о прошлом здесь уступают место мотивам прогнивания «грядущего века», разгадывания поэтом иной, в другой жизни, судьбы. Итальянский фрагмент и в этом наброске носит подчиненный характер, являясь по-прежнему частью первоначального лирического сюжета.

Третий, заключительный, этап работы — обособление стихотворений. Важно отметить, что ему предшествовал определенный кризис, вызванный, вероятно, как затруднениями в реализации первоначального замысла, так и причинами более общего характера; об этом свидетельствует запись после очередного наброска в Записной книжке № 28: «Не могу писать. Мож~~ет~~ быть, не нужно. С прежним „романтизмом“ (недоговариваньем и т. д.) борется что-то, пробиться не может, а только ставит палки в колеса».³ Затем следует близкий к окончательному текст первой и заключительной строф стихотворения «Слабеет жизни гул упорный...». Данный текст датирован 26 августа. Есть основания полагать, что именно в это время Блок решил вычленив итальянский фрагмент из первоначального лирического сюжета и оформить его как самостоятельное стихотворение со своей концепцией и композицией. Создав композиционное обрамление (первую и последнюю строфы), Блок реализовал это намерение. Возможно, именно тогда в поэтическом сознании Блока сложился и автономный текст стихотворения «Всё это было, было, было...», в котором сохранились мотивы первоначального замысла (грусть о прошлом). Окончательное содержание этого стихотворения

² Там же, л. 7 об.—8 об.

³ ИРЛИ, ф. 654, оп. 1, ед. хр. 346, л. 8 об.—9.

Блок определил в той же Записной книжке № 28 («8 сентября»), когда вслед за названием — «Всё это было, было, было...» — счел нужным конкретизировать: «Пасхальная полночь — коршун — Кремль — четыре стены».⁴

Такова в общих чертах динамика работы Блока над первоначальным замыслом с точки зрения текстологической.

Чем же обусловлены именно такие творческие решения поэта? Какова их художественная логика? Для ответа на эти вопросы необходимо выяснить идейно-тематические особенности каждого из трех стихотворений, которые связаны нитями единого замысла.

Развитие темы в стихотворении «Слабеет жизни гул упорный...» представляется условно следующим. В первых двух строфах заявлен мотив ухода от «этой жизни» и прозрения «жизни будущей». Отталкивание от действительности выражено вполне прозрачно: «Очнусь ли я в другой отчизне, Не в этой сумрачной стране?». Лирический герой устремлен в инобытие; он пытается угадать свою будущую судьбу и, кажется, приемлет все ее возможные варианты (строфы 3—6). Однако последняя строфа дает резкий перебой поэтической мысли:

Нет! Всё, что есть, что было — живо!
Мечты, виденья, думы — прочь!
Волна возвратного прилива
Бросает в бархатную ночь!

(3, 104)

Стихотворение заключается отказом от «видений», от «мечты» о другой судьбе (формула, близкая к финалу «исхода» в первоначальном замысле). «Упорный» гул жизни слабеет на время, но неизбежно возвращается; поэт приемлет его. Высокое художественное совершенство стихотворения состоит в том, что его итоговая мысль возникает, точно повинувшись природному ритму (прилив — отлив — прилив), рождается органически, в противоречивом единстве со всем строем стихотворения. Композиционное обрамление итальянского фрагмента первой и последней строфами (созданными почти одновременно) воплощало оригинальный вариант исходного замысла. В данном случае Блок использовал мотив метемпсихоза как возможность перенестись в воображении в иной, «будущий» мир.

В стихотворении «Всё это было, было, было...» эта тема (лишь обозначенная) обретает иное значение. Здесь поэт не столько устремлен в будущее, сколько предан прошлому, мечтает возвратить его. Само провидение возможных вариантов конца или начала новой — итальянской — жизни всецело привязано к вопросу о возможности (или невозможности) вернуть «восторг души первоначальный». Стихотворение характеризует культ прошлого, юности. Оно более камерно по мысли и настроению, чем

⁴ Там же, л. 2.

стихотворение «Слабеет жизни гул упорный...». Концовки обоих стихотворений сходны, однако в разных смысловых контекстах они звучат по-разному. Финал одного из них («Всё это было, было, было...») — выражение веры в незыблемость идеалов прошлого, в то, что они — опора будущих дней. Финал другого («Слабеет жизни гул упорный...») — выражение отказа уйти даже в воображении, мечтах в будущее инобытие от «этой жизни».

Существенно заметить, что в стихотворении «Всё это было, было, было...» и итальянский мотив («И буду так же помнить дождя...»), и тема метемпсихоза, заявленная в пратексте и развернутая затем в стихотворении «Слабеет жизни гул упорный...», остались своеобразным реликтом, намеком. Для лирически-камерного стихотворения, утверждающего святость прошлого, перед которым отступает даже «необходимость железная» смерти, мотив «жизни будущей» как альтернативы «этой жизни» был не так актуален. Сосуществование мотивов незыблемости прошлого и возможности будущего инобытия в пратексте объясняется, вероятно, варианностью его намечавшейся концовки. При конкретизации замысла эти мотивы были в основном «разведены». В результате возникли два самостоятельных текста.

В тетради беловых автографов № 7⁵ Блок под стихотворением «Всё это было, было, было...» делает отсылку к стихотворению «Слабеет жизни гул упорный...». В сознании Блока эти два стихотворения сопрягались во многом, — видимо, потому, что они возникли из единого первоначального замысла.

Финал «безысходности», намеченный в пратексте («Но всё один и тот же жребий...»), по мере уточнения и конкретизации замысла оказывался обособленным. Этот финал потребовал отдельного поэтического воплощения. «Кольцо существования тесно...» — стихотворение-формула, в котором выражена мысль о «вечном возвращении», безысходной повторяемости бытия. Мысль эта по отношению к содержанию двух рассмотренных выше стихотворений вполне автономна.

Итак, первоначальный замысел Блока подвергся творческой дифференциации. На его основе возникли три стихотворения, воплощающие разные поэтические идеи. Художественная воля Блока была устремлена к выявлению разных граней вопроса о безысходности существования. В то же время связь между ними не отменяется. Для поэтики Блока (и в пределах стихотворения, и в границах цикла, «тома») в высшей степени характерны повторы лейтмотивного или контрапунктного звучания (многозначного слова, образа, мотива, сюжета). Они во многом и создают целостную картину поэтического мира, его сложный эмоционально-смысловой рисунок, складывающийся из повторяющихся — в новом или прежнем значении — мотивов. В этом отношении существенно само композиционное распределение сти-

⁵ ИРЛИ, ф. 654, оп. 1, ед. хр. 7, л. 60 об.—61.

хотворений, восходящих к единому празамыслу, но разделам «третьего тома» лирики. Стихотворения, дающие контрастное решение темы, Блок помещает в разные разделы, «уводит» друг от друга. Это связано с общим стремлением поэта к созданию внутренне противоречивого, но целостного поэтического строя «тома».

Для творческой практики Блока возникновение разных стихотворений на основе общего замысла было достаточно характерным. К единой черновой основе восходят, например, стихотворения «Душа! Когда устанешь верить?..» и «И я любил. И я изведал...». Большею частью, однако, такие тексты были тематически инвариантны, что и подтверждает их рядоположенность в «томе». Своеобразие рассмотренной выше творческой истории состоит в том, что каждое из возникших на основе первоначального замысла стихотворений дает подчеркнуто своеобразную трактовку темы, ставит в ней новые смысловые акценты.

М. А. ФАЙНБЕРГ

К ТВОРЧЕСКОЙ ИСТОРИИ СТИХОТВОРЕНИЯ «ГОЛУБОВАТЫМ ДЫМОМ...»

(ПО МАТЕРИАЛАМ ЗАПИСНЫХ КНИЖЕК БЛОКА)

Среди стихов об Италии в Записных книжках № 26—28 Блока (май—август 1909 г.)¹ содержатся черновики стихотворения «Голубоватым дымом...» (одно из ранних названий — «Демон»), последнего в группе стихотворений итальянского цикла, посвященных Флоренции. Они представляют собой несколько набросков, варьирующих, как правило, какой-то один мотив; текст, имеющий заглавие («Демон»); черновую редакцию стихотворения, близкую к окончательной. Стадийность художественного осуществления замысла позволяет сделать ряд наблюдений над природой его внутреннего развития, движением образа, становлением ритмической структуры, динамикой пластических и цветовых решений.

Сличение набросков обнаруживает их четко очерченный характер. Здесь нет встречающейся в черновиках Блока «кантиленности», размытости очертаний, когда трудно бывает определить границы текста. Почти каждый набросок содержит какое-то новое качество, а все вместе — своеобразную полифонию смыслов, сближенных образом флорентийской ночи, неизменно присутствующим. В этом беспокойном многообразии едва намеченных и последовательно отвергаемых значений сказались, по-видимому, и динамичный, «открытый» характер авторского замысла, и противоречивость флорентийских впечатлений, а может быть, и место тематически замыкающего ряд, назначенное стихотворению.

Известна особая смысловая значимость первого стихотворения в блоковском цикле. Это «зона высокого напряжения», во многом определяющая энергию взаимоотношений и отталкиваний. Но в ряде случаев, в «Итальянских стихах» в частности, вместе с первым, сочетаясь с ним по принципу «лирического

¹ См.: ИРЛИ, ф. 654, оп. 1, ед. хр. 344—346.

контрапункта»,² в той же функции выступает последнее стихотворение. Не потому ли программная для «Итальянских стихов» «Равенна» помещалась в разных изданиях или в самом начале («Аполлон», 1910, янв., № 4; «Стихотворения», книга третья, 1912, 1916), или в самом конце («Ночные часы», 1911), но никогда — в середине цикла, а открывавшиеся ею впоследствии «Итальянские стихи» завершались «Успением», соотносимым с «Равенной» сложной системой значений.

Эта соотношенность первого и последнего стихотворений, их внутренняя — до взаимообусловленности — связь характерна и для «Флоренции». Маленький цикл живет по законам, далеким от той реальной последовательности, в какой рождался замысел и вырисовывались ранние очертания каждого из семи стихотворений. Так, «первая „Флоренция“» («Умри, Флоренция, Иуда...»), возникнув сравнительно поздно, сразу начинает доминировать в цикле. А для публикации в журнале «Аполлон» в 1910 г. Блок отбирает вместе с «первой „Флоренцией“» стихотворение «Голубоватым дымом...», и, надо полагать, не только из-за относительной завершенности текста, но еще и потому, что эти два стихотворения, как два полюса «силового поля», впоследствии откроют и замкнут собой флорентийский цикл. Они так и не появились на страницах журнала: первое напугало С. Маковского резкостью своей и было им как редактором отвергнуто, второе вызвало ряд замечаний, согласиться с которыми Блок не мог («...я уступил Вам только первую „Флоренцию“, но не вторую» — 8, 300). Оба стихотворения представляли флорентийский цикл в сборнике «Ночные часы», где и были впервые напечатаны: первым — «Умри, Флоренция, Иуда...», вторым и последним — «Голубоватым дымом...».

Вопрос о том, в процессе ли создания или позднее возникло у Блока намерение завершить этим стихотворением цикл, существует, но вторичен по отношению к акцентированности его места в цикле, доказуемой и стабильной, и внутренней перекличке со стихотворением «Умри, Флоренция, Иуда...». В этом смысле симптоматична уже первая публикация — последовательностью и выбором стихотворений. Они могли быть случайны или обусловлены внешними причинами: временем создания, отсутствием других законченных флорентийских стихов. Но уже то обстоятельство, что «Умри, Флоренция, Иуда...» существовало, когда Блок заканчивал стихотворение «Голубоватым дымом...», что закон взаимного тяготения между ними уже возник, что «линейные» риторические фигуры первого переосмысляясь, обретали в другом пластическую глубину и многозначность, что пристрастности

² Термин используется В. А. Сапоговым как одна из характеристик музыкально-тематического принципа построения блоковского цикла (см.: Сапогов В. А. Лирический цикл и лирическая поэма в творчестве А. Блока. — В кн.: Русская литература XX века: (Дооктябрьский период). Калуга, 1968).

уже противостояла «отстраненность», — заставляет взглянуть на это серьезнее.³

Блок, строго соблюдавший структурный принцип своей «трилогии», как известно, свободно менял состав циклов и порядок стихотворений в них. В мусagetовском издании 1912 г. (книга третья «Стихотворений») к двум стихотворениям сборника «Ночные часы» присоединяется третье — «Флоренция, ты ирис нежный...». «Голубоватым дымом...» становится, таким образом, средним, вторым. Однако «ударность» позиции остается. На пути от насыщенного негодованием «Умри, Флоренция, Иуда...» к стихотворению «Флоренция, ты ирис нежный...», одному из самых светлых в цикле, «Голубоватым дымом...», с его выраженной светотенью, оказывается в центре, связанное связью-противостоянием с каждым из этих двух стихотворений. В мусagetовском издании 1916 г. «Умри, Флоренция, Иуда...» отсутствует, «Голубоватым дымом...» открывает цикл. В алконостовском — последнем подготовленном Блоком, а потому имеющем особую силу доказательности — издании (1921) Блок возвращается к «сигнальной» первой публикации: «Умри, Флоренция, Иуда...» открывает, «Голубоватым дымом...» завершает цикл. Акцентированность присутствует в каждой из четырех позиций.

* * *

Автор книги «Образы Италии» — Блок с увлечением прочтет ее впоследствии — П. П. Муратов заметил, что «если бы понадобилось найти черту, роднящую между собой всех писавших об Италии в этот последний, четвертый период ее в русской литературе, — Италия постоянно присутствует в периодических изданиях тех лет, в частности символистских, — то такой чертой можно считать их любовь к Флоренции».⁴ «Звездой» называет «прекрасный город Флоренцию» Б. Зайцев в очерке, напечатанном в том же номере журнала «Перевал», где помещена статья Блока о Ф. Сологубе, и уже по одному этому Блоку известном: «...она ждет вас — светлая, розовая, божественная Флоренция, Киприда Боттичелли с гениями ветров и золотыми волосами».⁵

Нетрадиционность блоковского чувствования Италии, неожиданность его прозрений, их связь с противоречиями и проблемами современности сказались всего сильнее в стихах о Флоренции. Флоренция была «золотым сечением» итальянского Ренессанса. Здесь зарождалось европейское движение, кризис которого Блок осмысливал трагически, как утрату цельности мира. «Кольбель кватроченто», — так ее называли, — она была первым большим современным городом, увиденным Блоком в Италии. И в отличие от слишком картинной Венеции и «спящей» Ра-

³ И, несмотря на варианты, предположить изначальную композиционную предназначенность двух стихотворений.

⁴ Муратов П. Образы Италии. 2-е изд. М., 1912, т. 1, с. 13.

⁵ Зайцев Б. Письма из Италии. — Перевал, 1907, № 10, с. 15.

венны — городом живым. Тем отчетливее слышался на ее улицах Блоку «подземный шорох истории», тем уродливее и гротесковее виделись черты современной цивилизации, «бездуховной», «безмузыкальной». В самом переплетении разных бытийных пластов, времен и судеб, неоднозначном, сложном, но неразлучном с ощущением утраты, угадывался драматизм.

Обратимся к текстам. Черновикам стихотворения «Голубоватым дымом...» предшествуют в записных книжках Блока наброски других флорентийских стихотворений, важные не только в их привычном, основном значении (набросок → текст), но и в совокупности — как этапы движения поэтической мысли Блока.

Набросок первый (Записная книжка № 25,⁶ л. 11) — «Под зноем флорентийской лени»:

Под зноем флорентийской лени
Всё тот же ты

Да, [сохра<ни>] береги остаток чувства
Лишь в легком челноке искусства
От скуки мира уплывешь

«Скука мира» в блоковском словаре — чаще всего жизнь как утомительное движение по кругу, с неизбежностью «возвращений» (см. стихотворения этих лет «Всё это было, было, было...», «Кольцо существования тесно...» и др.).⁷ Как сущность бытия и доминанта мироощущения, «скука мира» пронизывает набросок, «материализуясь» в ленивой томительности флорентийского зноя. Зной, без упоминания о котором не обходится почти ни одно из флорентийских писем Блока, становится с различными музыкальными оборотами одним из сквозных мотивов цикла. В данном случае — выражением скованности, оцепенения жизни за видимой ее суетой; знаком мира, которому чужда и неподвластна замкнутая в своем человеческом бытии душа. Тема разорванного существования двух сфер, изначально связанных, — мира и человека — усиливается контрастным «вторым планом», невольно «накладываясь» на этические принципы и пормы любимого Блоком кватроченто,⁸ суть которых «исчерпывалась таким простым понятием, как жизнь в мире».⁹

В последующей работе над текстом Блок разовьет этот мотив. Вот фрагмент помеченного июнем 1909 г. чернового автографа стихотворения:

Под зноем флорентийской лени —
Всё [тот] так ж [нищ и] беден чувством ты:
Молчат церковныи ступени,

⁶ См.: ИРЛИ, ф. 654, оп. 1, ед. хр. 343.

⁷ Природа явления нашла глубокое и оригинальное истолкование в работах Д. Е. Максимова.

⁸ Свободные, впрочем, от какой бы то ни было идеализации. Блок знает цену прошлому Италии («Если бы здесь повторилась история. — она бы опять потекла кровью» — 5, 394). Знает — но только не в поэзии.

⁹ Муратов П. Образы Италии, т. 1, с. 155.

[Не] [Безароматные] цветы.
[Уже] Не радуют тебя¹⁰

«Молчат церковные ступени» сопоставимо (поэтика контраста) с прежним, ранним «Озарены церковные ступени» — символом напряженной духовности жизни. Так подготавливается неизбежность спасительного бегства в искусство, — не только потому, что оно «еще страшно молодо» (8, 283), но и потому, что силится победить трагическую разобщенность мира и человека и дарует этому безглагольному миру звук, краску, ритм.

Первоначальный набросок датируется 17 мая н. ст. 1909 г.¹¹ Два дня ранее, утром 15 мая, Блок был в Академии и испытал глубокое воздействие живописи Фра Беато Анджелико («Сцены из жизни Христа»): «... пленительный Фра Беато», «детский» взор Беато, «нужнее всех <...> Фра Беато» (ЗК, 134, 138). И дело, по-видимому, не только в достоинствах самой живописи, для Блока бесспорной. Ее гармония, свежесть, сочетание чувственной теплоты и идущей от готики одухотворенности¹² странным образом отвечали его собственным этой поры представлениям об искусстве, творящем «космос», «мир» из «хаоса» жизненных явлений, о самодовлеющей его власти «над прочей жизнью и бытием»,¹³ внятно напоминая о пропасти между искусством и жизнью. Сознание этого разрыва и без того владеет Блоком неотступно («Современная жизнь есть кощунство перед искусством, современное искусство есть кощунство перед жизнью» — Записная книжка № 25, л. 4). Но никогда — ни прежде, ни после — не звучит одновременно отчаянием и вызовом, проклятием и примирением так, как в этом маленьком наброске с его программными заключительными стихами:

Лишь в легком челноке искусства
От скуки мира уплывешь.

Примечательно, что здесь, в черновике, где намечен самый общий контур стихотворения и оставлено место для ненаписанных строк, одна эта мысль, «мысль-острие», обретает законченность истины. За ней — инерция «русских кошмаров», которых не утопить — Блок знает это — «даже в итальянском солнце» (5, 392).

Возможно, что стихотворение «Под зноем флорентийской лени...» поначалу должно было стать итоговым во флорентийском цикле. В мусажетовском издании 1916 г. (книга третья «Стихотворений») оно завершало подборку стихов о Флоренции,

¹⁰ ИРЛИ, ф. 654, оп. 1, ед. хр. 49, л. 1.

¹¹ См.: ИРЛИ, ф. 654, оп. 1, ед. хр. 8, л. 37.

¹² В. Н. Альфонсов говорит о сочетании в искусстве Фра Беато Анджелико простоты «с известной „запредельностью“ устремлений, которую Блок улавливал, иногда преувеличивая ее» (*Альфонсов В. Н. Слова и краски*. Л., 1966, с. 69).

¹³ *Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения*. М., 1978, с. 59. Этот принцип ренессансной эстетики был в то время не чужд Блоку.

но уже для алконостовского издания Блок по каким-то причинам от этого отказался.

Набросок стихотворения «Флоренция, ты ирис нежный...» (Записная книжка № 25, л. 14) сделан тогда же, в воскресенье, 17 мая, в одно из первых посещений Блоком Кашин, пригородного парка Флоренции, и в какой-то мере им навеян:

Флоренция — ты ирис нежный
Страны, где я когда-то жил
Любовью [долгой] длинной, безнадежной
[Тебя я]
[Я полюбил] Твой старый прах я полюбил
[Туманный] Твой дымный ирис будет сниться
Как [молодость, как] первая любовь¹⁴

Отчуждение кажется преодоленным, и тот же мотив томительности и безотзывности жизни («Любовью длинной, безнадежной...») звучит на этот раз примиренно и светло. Флоренция увидена, она *лирически состоялась*, и это определяет характер текста. В пределах прежнего ритмического рисунка утрачивает свой «никнувший» образ поэтическая интонация, рационалистический холодок предшествующего наброска с жестковатой, «прощупываемой» логикой его причин и следствий сменяется фактурой живой, изменчивой, зыбкой:

Флоренция - ты ирис нежный

Само звучание стиха, движение его ударных гласных, их «взлет» и «падение» в пределах строго организованной строки передают порыв и трепетность жизни. Появляется цвет — одно из важных для Блока ее проявлений, — сравнительно редкий смешанный цвет в локальной по преимуществу колористике цикла: *дымный ирис*. Образ для Флоренции традиционный, — ирисы с их запахом влажной земли упоминали все, кто о Флоренции писал, — он многозначен у Блока в своей поэтической функции. Это и примета города, и знак его поэтического избранничества, и примиряющий символ цветения жизни «сквозь пыль и даль веков», и сочетание колеблемости с земной силой, и поэтический аналог первой любви. И с каждым из его значений связан мотив воспоминания, этот структурный элемент «Итальянских стихов», — воспоминания с его временными смещениями, парадоксально сочетающего в себе прошлое, настоящее, будущее. Мотив этот существенно усилен авторской правкой, сделанной позднее, в Шахматове, в «лето, когда мысль и жизнь были порабощены и сжаты

¹⁴ Мотив, связанный, вероятно, с предстоящей поездкой в Бад-Наухейм, город «первой любви» Блока.

Италией» (7, 188), — чернилами по карандашному тексту наброска (второй и четвертый стихи):

Страны, где я когда-то жил
Любовью длинной, безнадежной
Твой старый прах я полюбил

Речь, разумеется, не о коротком пребывании во Флоренции Блока-ребенка, хотя Блок смутно об этом помнит, но о живой прикосновенности прошлому, звучащей особенно сильно в стихах венецианского ряда. Не потому ли, избегая единообразия, Блок приглушит этот мотив в последующей работе над стихотворением?

Мыслью о грядущем, к которому Блок особенно чуток, предопределена авторская правка пятого стиха:

[Туманный] Твой дымный прис будет сниться

Слово «туманный», отмеченное у Блока многообразием смысловых оттенков, выступает в данном случае в одном из наиболее традиционных романтических значений: неясный, далекий (ср. у Пушкина в главе второй «Евгения Онегина»: «Он пел разлуку, и печаль, и нечто, и туману даль»), — его образность в значительной мере стерта. И Блок заменяет поэтически почти нейтральный эпитет другим — «дымный». В нем больше эмоциональной энергии и привкус горечи (горький дым).¹⁵ Слово «дымный» грозно таит в себе стихии неба и пламени — эти Дантовы категории мироздания, отзвук которых внятны в других стихотворениях цикла. Нет нужды говорить о том, что образ великого флорентийца неизменно присутствует в стихах о Флоренции,¹⁶ — и в трагически неодолимом чувстве отрешенности от земли, владеющем Блоком, и в мотиве странничества, и в масштабности пространственно-временных категорий, и во многом другом, — неслучайно черновики этих стихотворений в Записной книжке № 25 перебиваются «Равенной».

* * *

При всей очевидной непреднамеренности и свободе последовательность возникновения и характер флорентийских набросков подчинены определенному внутреннему ритму. Есть здесь периоды непрерывного, «плавного», от наброска к наброску, движения темы, определяемого игрой ассоциаций, переосмыслением образных значений, иногда с буквальным заимствованием и последующим варьированием какого-то мотива («Под зноем фло-

¹⁵ Значения слова «дымный» применительно к другому контексту рассмотрены в кн.: Гинзбург Л. Я. О лирике. 2-е изд. Л., 1974, с. 293.

¹⁶ Многоаспектное освещение проблемы «Блок и Данте» содержится в статье: Хлодовский Р. Блок и Данте: (К проблеме литературных связей). — В кн.: Данте и всемирная литература. М., 1967, с. 176—248.

рентийской лени...» — «Флоренция, ты ирис нежный...» — «Ирис дымный, ирис длинный...»¹⁷). И есть моменты, когда непрерывный ряд обрывается неожиданно и драматично — сдвигом, резким смещением ставших привычными представлений.

Уже говорилось о связи отдельных мотивов первого и второго набросков. Еще теснее связь между вторым наброском и третьим («Ирис дымный, ирис длинный...»), непосредственно к нему примыкающим (Записная книжка № 25, л. 14 об.) и воспринимаемым как вариация заданной этим вторым наброском («Флоренция, ты ирис нежный...») темы:

тонковольный
Ирис дымный ирис длинный
Я в саду моем *вращу*

Связь делается еще заметнее в одном из позднейших черновых вариантов стихотворения «Страстью длинной, безмятежной...» (Записная книжка № 31,¹⁸ л. 41), где мы находим почти текстуальное совпадение с третьей и четвертой строками второго наброска:

Любовью длинной, безнадежной Страстью длинной, безнадежной
Твой старый прах я полюбил В безотрадный день Кашин

Третий набросок очень мал и — если не говорить о найденном ритмическом образе — весьма далек от будущего стихотворения.

В стихотворении торжествует небо с беспорностью его истин и отрешенностью от горьких земных забот,¹⁹ символ вечности и свободы, «ласкающая высь» «Итальянских стихов»:

И когда предамся зною,
Голубой вечерний зной
В голубое голубою
Унесет меня волной ...

(3, 107)

Замечено, что в отличие от черного, «смертного» цвета, «падающего» на землю, — «лазурный естественно струится в высь, он имеет крылья».²⁰ Не отсюда ли отсутствие «земного притяжения», полетность, сообщающая стихотворению характер светлой вершины флорентийского цикла? И не здесь ли, в этой крылатой голубизне на грани дня и ночи, уже таится ночное, темное флорентийских стихов, что так тревожно ищет выхода в набросках последнего стихотворения? И черновые наброски, и окончательный текст «голубоватым дымом...» предшествовали белой редакции стихотворения «Страстью длинной,

¹⁷ Набросок стихотворения «Страстью длинной, безмятежной...».

¹⁸ См.: ИРЛИ, ф. 654, оп. 1, ед. хр. 349.

¹⁹ Примечательно, что «безмятежной» в первой строке окончательной редакции сменило «безнадежной» первоначального наброска и чернового автографа (ИРЛИ, ф. 654, оп. 1, ед. хр. 59).

²⁰ Розанов В. Итальянские впечатления. СПб., 1909, с. 163.

безмятежной...» (закончено 17 марта 1914 г.²¹ и впервые опубликовано в «Русской мысли» в том же 1914 г.), однако небо в интересующем нас значении уже существует в наброске 1910 г. (Записная книжка № 31, л. 41) вариантом, близким к окончательному:

И пока ты не утонешь
В тех вечерних небесах

Не исключено, что оно существовало в этом значении и несколькими месяцами ранее, осенью 1909 г., в Шахматове, когда Блок закончил «вторую „Флоренцию“» — стихотворение «Голубоватым дымом...».

Обратимся к нашему наброску. Ни волшебной легкости, ни романтической голубизны, ни потаенно тютчевского «Дай вкушать уничтоженья!», по-тютчевски приуроченного к часу сумерек и незримо присутствующего в стихотворении,²² — здесь нет. Есть ряд семантически близких значений (ирис—сад—взрастить), — ими «задана» тема; намечен ритмический рисунок, найден размер — хорей, всегда, как не раз отмечали исследователи стиха, своеобразно «окрашенный» русской поэтической традицией, и — это заметно в авторской правке — возникает стремление ввысь, составляющее энергию маленького наброска. Преодолев земное (из текста уходит образ сада, образ в поэтике Блока смыслов слишком точных и земных), связав игрой тончайших связей ирис и небо Флоренции с лирическим сознанием поэта, оно, это стремление, осуществится и обесплотится в тексте стихотворения. Осуществится с той беспредельностью свободы, что сама по себе таит опасность (у Блока — неизбежность) «взрыва», будь то открывшийся ужас уличной спенки,²³ или «черный воздух» картин Леонардо («А он понимал, кажется, что воздух черный» — ЗК, 137), или пронзительное сознание истощенности русской революции и почти физическое чувство надвигающейся тьмы. О том, что эти явления, друг от друга, казалось бы, далекие, образуют для Блока «единый музыкальный напор», о пронизанности итальянских впечатлений Россией, «с ее Азефами, казнями» (5, 392), свидетельствуют многие записи этого итальянского лета, вот эта, от 14 июля (Записная книжка, № 26, л. 75), в частности (курсив мой. — М. Ф.):

Так. Буря этих лет прошла.
Мужик поплелся бороздою,
Как воздух, черной

²¹ См.: ИРЛИ, ф. 654, оп. 1, ед. хр. 7, л. 52.

²² О том, что Тютчев в это время живет в сознании Блока, и именно «космичностью» мироощущения, косвенно говорит письмо Блока матери от 19 июня. О Леонардо и его окружении читаем: «... тревожит, мучает и погружает <...> в „родимый хаос“» (8, 289).

²³ «Повозка. Люди везут труп на рессорах. <...> Провезли через площадь Диото и заперли ворота. Сейчас — вытащили <...> раздевают. Такова Флоренция с другой стороны. Это — ее правда. Никто из *следующих* прохожих не знает, что за этими воротами — раздетый труп. Мигают фонари» (ЗК, 135).

И ниже под той же датой:

В ночь, когда правда Флоренции явлена,
В ночь.

Образ ночи, тьмы, рожденный драматизмом флорентийских впечатлений, возникает исподволь, не сразу, и не сразу в звучном многоцветье цикла начинает доминировать черный цвет.²⁴ Его смысловая и стилистическая палитра необычно широка у Блока; в «Итальянских стихах» и записях этого периода — от прямых значений просто цвета («черные латники» — ЗК, 139, «черный стеклярус» — З, 102) — через промежуточные непрямые значения («черный взор» — З, 99, «непостижимо черный взгляд» — Записная книжка № 25, л. 9 об.) — к черному воздуху, черному небу, с их грозным, неистовым, безысходным трагизмом.

«Итальянские стихи» — один из самых колористически ярких циклов Блока. Это дано в ощущении и подтверждено статистическим исследованием.²⁵ Щедрость цвета, интенсивность локальных тонов — и в стихах, и в «питающем» их контексте записных книжек, особенно там, где речь идет о живописи, — во многом восходят, по-видимому, к самой живописи итальянских мастеров («Краски, по обыкновению, детские, веселые, разнообразные», — писал Блок о Фра Беато (ЗК, 138)), впервые доверившейся «человеческому зрению как таковому».²⁶ Между тем здесь не более, чем в других циклах, упоминаний цвета. Но подобно тому как пейзаж, «открываясь как многообразие *целого мира*» (5, 16), светился для Блока в улыбке Джоконды, — море и небо Италии, потемневшие картины художников Возрождения светятся в «Итальянских стихах», насыщая их цветом, его мерцающей игрой и во многом способствуя колористической интенсивности цикла. Тем очевиднее в этом многоцветье нагнетание черного цвета, особенно в стихах о Флоренции, контекстных записях, черновиках «Голубоватым дымом...». Вот одна из записей: «16 мая. Опять дьявол настиг и растерзал меня сегодня ночью... Вижу флорентийские черепицы и небо. Вот они — черные пятна. Я еще не отрезвел вполне, и потому правда о черном воздухе бросается в глаза. Не скрыть ее» (Записная книжка № 25, л. 13 об.). Небо с черными пятнами уже не бесспорно. И — редкая космическая чуткость Блока²⁷ —

²⁴ См.: Краснова Л. Символика черного и белого цветов в поэтике Александра Блока. — Филол. науки, 1976, № 4.

²⁵ См.: Миллер-Будницкая Р. З. Символика цвета и синестетизм в поэзии на основе лирики А. Блока. — Изв. Крымск. пед. ин-та им. М. В. Фрунзе, 1930, т. 3.

²⁶ Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения, с. 55.

²⁷ Впрочем, не одного Блока: «...искусство есть чудовищный и блистательный Ад. Из мрака этого Ада выводит художник свои образы; так Леонардо заранее готовится к черному фону. <...> Так Андрей Белый бросает в начале своей гениальной повести («Серебряный голубь») во-

сами эти пятна подобны «черным дырам» Вселенной по силе выражения в них безжизненности и мрака.

В русле этого умонастроения, усугубленного «косным мельканием чужой и мертвой жизни» (5, 388), возникает негодующее, патетическое, страстное «А ты, Флоренция, Иуда...» и два наброска, ближайшим образом связанные с замыслом стихотворения «Голубоватым дымом...».

Когда обращаешься к тексту черновой редакции стихотворения «Умри, Флоренция, Иуда...», поражает скрытый параллелизм значений, внутренняя — по контрасту — связь со стихотворением «Флоренция, ты ирис нежный...», которое в алконовтовском издании оказывается с ним рядом, вторым по порядку флорентийским стихотворением (курсив мой. — М. Ф.):

Флоренция, ты ирис нежный	А ты, Флоренция, Иуда
Твой старый прах я полюбил	От ног я прах твой отрясу
Твой дымный ирис будет сниться	Я в час любви тебя забуду
Как первая любовь	

Принцип тезы и антитезы, может быть не столь отчетливо выраженный, характерен и для другой «пары» — стихотворения «Страстью длинной, безмятежной...» (особенно его наброска «Ирис дымный...», о котором уже говорилось) и стихотворения «Жгут раскаленные камни...», — тоже, кстати, соседствующих в цикле; в книге П. П. Громова «А. Блок. Его предшественники и современники» сближены по тому же принципу стихотворения «Окна ложные на небе черном...» и «Под зноем флорентийской лени...».²⁸

Сразу став одной из содержательных и эмоциональных вершин цикла по взрывчатой силе, открытости и страстности выражения владшего Блоком чувства, стихотворение «Умри, Флоренция, Иуда...» не стало по ряду причин доминантой поэтической, «носителем значений блоковского большого контекста».²⁹ «Выстраданное переживание» (8, 295), звучавшее — Блок это предвидел, а опыт с С. Маковским подтвердил — почти кощунством, было обвинением без защиты и по односторонности своей не отвечало той целостной картине мира, к которой явно тяготели «Итальянские стихи». За однозначностью смыслов, линейностью форм утрачивалось привычное поэтическое пространство.

Почти одновременно с черновой редакцией стихотворения «Умри, Флоренция, Иуда...» в Записных книжках № 25 (л. 17 об.) и № 26 (л. 6 об.) Блока появляются два наброска стихотворения «Жгут раскаленные камни...».

прос: „А небо? А бледный воздух его, сперва бледный, а коли приглядеться, вовсе *черный* воздух?..“ (5, 434).

²⁸ См.: Громов П. П. А. Блок. Его предшественники и современники. Л.; М., 1966, с. 360.

²⁹ Гинзбург Л. Я. О лирике, с. 291.

Первый:

В черное небо [Италии] Флоренция
Глядеть, и глядеть, и глядеть

Ничто в нем пока не предвещает грядущей стихии огня, и черное небо — антитеза вечной голубизны — еще на грани символа и просто неба. И только его притягивающая, гиппотическая сила — в ритмическом повторе («глядеть, и глядеть, и глядеть»), в заторможенном, как замороженном, «е» (е—е—е—с—е),³⁰ уступающем лишь однажды, в начале (черный — ó), сильному и единственному цветовому аккорду наброска, — несет напряженный драматизм будущего стихотворения.

Второй набросок сделан на левой стороне разворота, чью правую страницу занимает черновик стихотворения «Умри, Флоренция, Иуда...», и представляется своеобразной проекцией его идейно-образных значений в иной, более глубокий план, равно свободный от конкретики и иносказания. Развивая и варьируя мотив предшествующего наброска, он уже несет в себе те ключевые слова, «слова-острия» — небо, ирисы, пламя, — на которых выстраивается текст:

В черное небо Флоренции³¹
Дымные ирисы в пламени [клонятся]
Словно хотят улететь
Пламень ирисов дымных

Ирис Флоренции с его меняющимся ликом, — может быть, самый интимный образ цикла. Не потому ли ирис, объятый огнем, — трагичнейшее из содержащихся в этом цикле воплощений?.. Однако образ «Дымные ирисы в пламени» был слишком прям и предсказуем для поэзии. Еще менее, по-видимому, Блока удовлетворял вариант «Дымные ирисы клонятся», — движению по нисходящей внутри наброска противилась рождающаяся стихия огня, самой природой своей обращенная ввысь, к небу. Она побеждает в стихотворении, становится движением по восходящей, снизу вверх (камни — ирисы — небо), охватывая все мироздание и перекликаясь с образами «Песни Ада» (ср.: «Язык огня взлетел, свистя, над нами, Чтоб сжечь ненужность прерванных времен!» — 3, 18). Это не яростный — «с ледяных полей души» (Брюсов), но и животворящий огонь страсти, как в «Снежной маске». И страшен он не погибельностью, не хмельною силой, — страшен опустошением и пеплом, ибо не оставляет после себя ничего, кроме черного неба с фатальностью его символических смыслов, в которое обреченно «глядится» черная спаленная огнем душа.³² Картина

³⁰ Это длящееся «е» во многом объясняет замену неба Италии флорентийским небом, — ударное «а» в слове «Италии» грозило снять напряженные строки.

³¹ Опушена, по-видимому, как бесспорная, — это обычно для черновиков Блока, — вторая строка: «Глядеть, и глядеть, и глядеть».

³² В литературе о Блоке отмечен этот продуманный параллелизм (см.: Громов П. П. А. Блок. Его предшественники и современники, с. 361).

мира, возникающая в этих стихах и потенциально существующая в наброске, сближена с более поздним, интимно-личным и глобально значимым представлением Блока: «Я стою среди пожарниц, Обожженный языками Преисподнего огня», — прямо навеянным, по справедливому замечанию Р. Хлодовского, образами «Inferno».

Однако из глубин трагедии, где смыкаются история и современность, из созданной во флорентийском цикле системы отражений и антитез рождается естественное для поэтического сознания Блока стремление к образу нерасчлененной слитности бытия, тем более оправданное и понятное, что возникает оно внутри классически строгого и — впоследствии — классически завершенного цикла.

Ни один из существующих флорентийских набросков, отчасти уже просматриваемых в своем последующем развитии,³³ стремлению этому не отвечал. Небо и камни Флоренции, ирисы и серенады «вспыхивали» гранями образа в подвижной, «люющей» фактуре стиха, подчиняясь ритму иных задач, иных художественных осмыслений. Тем более не отвечала этому стремлению страстная инвектива «Умри, Флоренция, Иуда...».

Оставалось последнее, еще не начатое тогда, седьмое по счету стихотворение.

* * *

Как бы ни был далек поэтический текст от своего первоначального наброска, тональность, ритм у Блока чаще всего рождались сразу. Так было со всеми флорентийскими стихами. И только созданию последнего («Голубоватым дымом...») предшествовало — так настраивают инструмент — редкое ритмическое разнообразие.

В конце Записной книжки № 26 (л. 75) (лето 1909 г., Шахматово), вслед за записью об исчерпанности русской революции («Русская революция кончилась... Возвращается всё, всё. И конечно — первое — тьма») и отрывком «Так. Буря этих лет прошла. Мужик поплелся бороздою, как воздух черной», появляется навеянный, может быть, этим последним, чисто флорентийским образом, в русле тех же настроений, с теми же смысловой и лексической доминантами (черное — ночь — тьма) уже цитировавшийся выше первый набросок будущего стихотворения:

В ночь, когда правда Флоренции явлена,
В ночь.

Возможно, что это конец строфы. Обращает на себя внимание раздумчивая эпическая интонация, «спровоцированная» — четырехстопный дактиль — торжественностью размера. Случайна ли она? Назначенное, как нам представляется, осуществить роль синтезирующего звена в цикле, где «задавало тон», было первым стихотворение крайне субъективного выражения поэтической мы-

³³ См.: ИРЛИ, ф. 654, оп. 1, ед. хр. 7, 49, 52, 59.

сли «Умри, Флоренция, Иуда...», «Голубоватым дымом...», еще не будучи написано, уже вступало с ним в отношения, регулируемые законом контрапункта, законом подчиненности отдельных элементов системе гармонического единства. Вот почему «отстраненность» образа, объективность поэтической манеры были «заданы», и «правда Флоренции», противоречивая в своей сути, — двойственность этой правды Блок хорошо знал, — должна была стать целью и смыслом последнего стихотворения, его пафосом.

Вслед за первым в конце июля — августе 1909 г. появляются один за другим сразу несколько набросков (Записная книжка № 27, л. 9, 9 об., 10):

Дымные ирисы клонятся
Словно хотят улететь
[Мыши летучие носятся]
[Мышью летучей]

[Флоренция, ночь над тобой
Не скроешь]

[Ночь над Флоренцией пламенной
В душных желаниях ночь]

[Всё еще]

Правда Флоренции явлена
Проклятый лик

Реальная их последовательность представляется иной. Первым в этом ряду был, по-видимому, набросок, сделанный на л. 10. Измененный ритм не снимает, напротив, делает заметнее его тематическую и текстуальную связь с наброском «В ночь, когда правда Флоренции явлена...». Правда Флоренции явлена духом зла, не названным, но угадываемым, — одним из первых Демонов Блока, — и это определяет природу самой правды, ее мятежную, страстную и грешную суть. Здесь, вероятно, следует говорить о влиянии врубелевского образа и «демонизма» эпохи вообще,³⁴ — отдаленные черты демонического Блок находил даже в искусстве художников Возрождения (см. его записи о Леонардо да Винчи и Дж. Манни — 5, 434, 391).

Слева от наброска, на л. 9 об., варьируется мотив флорентийской ночи, из мрака которой должен был, по-видимому, явиться Демон, — мотив, присутствующий во всех ритмически неодинаковых набросках и разрабатываемый в том характерном для Блока «идеологизированном ключе», в котором Андрей Белый видел «сходственную» черту русских писателей прошлого, сблизившую в отображении «невыразимой тягости ночи»³⁵ Пушкина и Го-

³⁴ См., например, запись в дневнике близкого Блоку Е. П. Иванова от 16 июля 1909 г. о том, какое место занимает в сознании современного человека «образ Демона, блуждающего в пустыне мира» (ИРЛИ, ф. 662, ед. хр. 23, л. 11 об.—12 об.).

³⁵ *Белый А.* Настоящее и будущее русской литературы. — Весы, 1909, № 1, с. 66.

голя, Гоголя и Некрасова, Достоевского и Толстого. Последовательность этих четырех набросков передает их внутреннее движение — от отвлеченной умозрительности к чувственной насыщенности и полноте, словно предваряющим яркую чувственную стихию последнего стихотворения.

Однако ни один из набросков Блока не удовлетворил. Пластическому, в духе Врубеля, решению центрального образа что-то противилось, может быть, сам этот образ, не врубелевски внеличностный, выступающий скорее как переменчивый лик Флоренции, увиденный поэтом. Неуловимый и всепропикающий, он должен был слиться с ее ландшафтом.

Это осуществится в последнем по времени наброске (л. 9). Он несомненно связан с черновиками стихотворения «Жгут раскаленные камни...», к тому времени еще не законченного, и открывается одним из его устойчивых мотивов. Но дальше мотив варьируется, вбирая живые черты флорентийского пейзажа.³⁶ И — внезапным переключением смыслов (Мыши летучие — мышью летучей) — рождается ключевой образ, синоним «духа зла».

Все это вместе уже принадлежит последнему стихотворению цикла. С логической закономерностью следует за этим наброском текст на л. 10:

Демон:

Летучей мышью [носятся] бросится
Под уличный фонарь
И клонит дымный ирис
И легкой пеной бьется
В хрустальном бокале
Слез Христа.

Текст слишком «сделан» для наброска, — ритмический рисунок слишком прихотлив для связного текста. Перед нами скорее всего своеобразный поэтический «конспект», перечень функций образа, его опорных значений.

И вот вслед за записью (л. 12) «Культуру надо любить так, чтобы ее гибель не была страшна...», где-то смыкаясь с глубокими и горестными раздумьями Блока, начинают вырисовываться контуры будущего стихотворения — его черновая редакция (л. 13—13 об.):

В плаще голубоватом,
Как даль тосканских гор,
Он в сумерках проносится

[Он в сумерках] Вечерний зной возносится
[В дыму голубоватом]

- 1) Голубоватым дымом
Долин тосканских царь.
Летучей мышью бросится

³⁶ «А вот в том же безумном галопе мечется по воздуху несчастная, испуганная летучая мышь...» — читаем в «Молниях искусства» (5, 389). Для Блока имеет значение, однако, не столько точность реалий, сколько, по-видимому, чувство тревоги, неразлучное с этим образом.

- Под уличный фонарь
 4) Он мимо, мимо, мимо
 И вот уже в долипах
 Несметный сонм огней.
 И вот уже в витрипах
 [Зажглись огни] Ответный блеск камней
 И [вот] город³⁷ скрыли [город] горы
 В свой сумрак голубой
 И [без ума] тешатся синьоры
 [Канцоной] [От песни] Канцоной площадной

[Он] И бродит легкой пеной
 [В] Бокал Христовых слез
 И клонит дымный прис.

Светлеет поэтическая фактура: неподвижность ночи сменяет легкая, мерцающая, в оттенках и полутонах текучесть сумерек. Однако Демон Летящий, так внятно напоминающий Врубеля, при несомненной органичности своей и высокой пластической выразительности, прямо-таки немислимой живописности, не вписывается в общий замысел. Блок подводит черту и возвращается к началу стихотворения.

- 1) В плаще голубоватом,
 Как даль тосканских гор,
 Он в сумерках проносится.
- 2) Он в сумерках возносится
 В дыму голубоватом
- 3) Вечерний зной возносится
 Голубоватым дымом
- 4) Голубоватым дымом³⁸
 Вечерний зной возносится

В *плаще* голубоватом — в *дыму* голубоватом — *голубоватым дымом*.... Достигается та развоплощенность образа, при которой «дух зла» уничтожается в напоенном им вечернем зное, заставляя вспомнить по ассоциации одну из прозаических — этого периода — записей Блока: «Русская революция кончилась. <...> чаши людских сердец расплескались, и вино *растворилось* (курсив мой. — М. Ф.) опять во всей природе и опять будет мучить людей, проливших его, неисповедимым» (Записная книжка № 26, л. 72 об. — 73).

И уже не Демон — *Флоренция* оказывается подлинной героиней стихотворения.

О флорентийских вечерах писали многие, лучше других — Б. Зайцев: «В них есть та особая сладость, которая — на гра-

³⁷ Слово «город» вписано над строкой.

³⁸ Синтез полярных значений осуществляется, как видим, уже в самом начале. Строка представляет собой контаминацию представлений двух поэтических рядов: «голубое» как символ гармонии, «дым» — как предвестие пожара.

нице смерти; и когда человеческий дух потрясен и расплавлен настолько, он как двугранный меч равно чуток к восторгу и гибели».³⁹ При всем несходстве их отношения к Флоренции пограничность состояний, о которой говорит Б. Зайцев, Блок улавливал чутко. Блоковским было само сочетание понятий — восторг и гибель.

Строфа:

И вот уже в долинах
Несметный сонм огней.
И вот уже в витринах
[Зажглись огни] Ответный блеск камней —

вызывает ряд ассоциаций с «Городом», одним из рапных циклов Блока, но без присутствующей в этом цикле обличительной ноты, ибо только «гимназистам в поэзии», утверждает Блок, разрешается «видеть в городе „дьявола“, а в природе „прозрачность“ и „тишину“» (5, 236). Напротив, авторская правка усиливает прослеживаемый и в рифме параллелизм (долгих, огней — витринах, камней), сближающий два поэтических ряда. И если Флоренция — образ зла, то зла обольстительного: оно окутано голубоватым сумраком гор, освящено народной песенной стихией:

И гешатся синьоры
Капцоной площадной.

Этим словом многообразных смыслов («площадной»), в том числе и весьма рискованных, словно предвестием последующих «превращений», Блок заканчивает первую часть черновой редакции.

На время его отвлекают замыслы других итальянских и не-итальянских стихов, выписки из книги Дж. Рескина «Искусство и действительность». И только в конце августа 1909 г. в Записной книжке № 28 (л. 12) появляется второй и последний фрагмент черновой редакции стихотворения «Голубоватым дымом...»:

[И дымный ирис клонится]
Дымится пыльный ирис
И легкой пеной пенится
Бокал Христовых слез.
[Поет] [Танцуй на знойном пире,
Изменница]
Пляши и пой на пире,
Флоренция-изменница
В венке [измятых] спаленных роз!
[Звени] [Залейся, мандолина,
И струны] [Звени]
Сведи с ума канцоной
[И струны оборви]
О преданной любви
И сделай ночь бессонной,
И струны оборви!
И бей в свой бубен гулкий,
Тебя прощаю я:
В пустынном переулке
Скорбит душа твоя.

³⁹ Зайцев Б. Письма из Италии, с. 18.

Сдвиг привычного словоупотребления («Дымный ирис» — «Дымится пыльный ирис»), — то, что В. М. Жирмунский называет «оживлением метафоры», — открывает, в свою очередь, ряд неожиданных переосмыслений. Скрытый оксюморон — знак внутренних несоответствий — завладевает поэтическим пространством текста. В строфе, которой начинается текст черновой редакции в Записной книжке № 28:

*Дымится пыльный ирис
И легкой пеной пенится
Бокал Христовых слез, —*

возникает игра несопоставимых значений («Lacrima Christi»: напиток — и слезы Христа), обнаруживая свой кощунственно-дерзкий смысл (курсив мой. — М. Ф.).

Из этой стихии несоответствий — плоть от плоти ее — рождается образ Флоренции.

Заторможенный (за счет пиррихий в первом и втором стихах) ритм сменяется движением вихревым, стремительным, буйным. Строгая объективность авторской манеры «смята» его напором. И, поколебавшись, — это подтверждается отвергнутым началом строки:

[Поет] Танцуй на знойном пире, —

окончательно уступает открытому авторскому голосу:

*Пляши и пой на пире,
Флоренция-изменница
В венке [измятых] спаленных роз!*

При очевидной близости стихотворению «А ты, Флоренция, Иуда...» образ Флоренции здесь несравненно сложнее. Само понятие «измена» уже не исчерпывается предательством прошлого, но связано с чисто блоковским мотивом изменения лица, — мотивом далеко не однозначным. Вообще стремление к многоплановости, «многострунности» отчетливо просматривается в авторской работе над текстом, поиске пластических решений в частности.

Первоначальное «в венке измятых роз» — образ устойчивых значений у Блока (см., например, в той же Записной книжке № 28 (л. 3) набросок «Хрустальный твой бокал и вьюга»⁴⁰), — по-видимому, не удовлетворяло поэта именно своей исчерпывающей однозначностью. «В венке спаленных роз», гораздо ярче выражая трагическую сущность образа, его роковую, погибельную стихию, не только восходило к зрительным аналогам — «Саломее» Карло Дольчи и, вероятно, другим, но тоньше и ассоциативнее связывалось с самим блоковским контекстом. Всевластием стихии, песен-

⁴⁰ Пускай за шелковым корсажем
Две розы смятые дрожат —
Мы из презрения не скажем
Тех слов, что вечно говорят

ностью, даже диалектикой «неверности» и «постоянства», образ напоминал «Гармонику»:

Смотрю я — руки вскинула,
В широкий пляс пошла,
Цветами всех осыпала
И в песне изошла...

Неверная, лукавая,
Коварная — пляши!..

(2, 280—281)

Трудно сказать, использует ли стихотворение «Голубоватым дымом...» ритмически конкретные обороты итальянской музыки, но общая пронизанность его музыкальной партитуры плясовыми и песенными ритмами несомненна:

Сведи с ума канцоной
О преданной любви,
И сделай ночь бессонной,
И струны оборви...

Но то, что в «Гармонике» игра стихийных сил, — здесь осложнено образностью смежных циклов, близостью «Страшного мира». Вот почему улавливаемые синкопы напоминают иногда ибсеновскую «бездны на краю» тарантеллу.

Над неистовым многоголосьем, «обрывом струн», живописной щедростью при почти полном отсутствии цвета, над всей полнотой и раскованностью возрожденческого бытия — блоковское «Принимаю!»:

И бей в свой бубен гулкий,
Тебя прощаю я...

Так искупительна и так победна вопреки всему эта ликующая стихия жизни!

Но за вершинным ее всплеском — внезапный обрыв, разительно острый в окончательной редакции, где Блок устранил, уберет произвольное и чужое в тексте «я», ломающее структурную целостность образа:

И бей в свой бубен гулкий,
Рыдания тая!

Вот оно — Возмездие...

И в гулком веселье — надтреснутый звук, и аскетическая немота «пустынного переулка», и образ Скорби — воплощение Христовых слез о цельности мира, безнадежно утраченной.

Стихи, задуманные как синтезирующее начало флорентийского цикла, действительно вобравшие в себя многие из его образов, тем, поэтических движений, остановились перед невозможностью дать слитный образ бытия там, где прошла «трещина мира».

Мотив Возмездия — этот гениальный ущерб — вводил стихотворение «Голубоватым дымом...», а вместе с ним и весь флорентийский цикл, в трагический контекст лирики «третьего тома».

М. В. БЕЗРОДНЫЙ

ОБРАЗ КАМЕИ У БЛОКА (ИЗ КОММЕНТАРИЯ К ДРАМЕ «НЕЗНАКОМКА»)

В акте 1 пьесы Блока «Незнакомка» персонаж, названный «человеком в пальто», предлагает окружающим приобрести у него «весьма ценную миниатюру» — камею: «Вот-с, не угодно ли: с одной стороны — изображение эмблемы, а с другой — приятная дама в тюнике на земном шаре сидит и над этим шаром держит скипетр: подчиняйтесь, мол, повинуйтесь — и больше ничего!». Камею покупает Поэт, который видит в ней изображение «Мироправительницы»: «Вечная сказка. Это — Она — Мироправительница. Она держит жезл и повелевает миром. Все мы очарованы Ею. <...> Вечное возвращение. Снова Она объемлет шар земной. И снова мы подвластны Ее очарованию. Вот Она кружит свой процветающий жезл. Вот Она кружит меня...» (4, 78—79).¹ Вслед за этим возникает картина всеобщего вращения и кружения.²

Генезис образа камеи³ в литературе о Блоке не обсуждался. (Исключение составляет лишь обремененное случайными ассоциациями «сенсационное» эссе «Звездный сад»,⁴ автор которого К. Кедров, отдавая запоздалую, но щедрую дань некогда популярной в компаративистике теории «панвавилонизма», объявляет «Незнакомку» отражением шумеро-вавилонской астральной

¹ Интересно, что реплики Поэта, наполненные реминисценциями референтных для символистского сознания текстов и идей («Вечная сказка» — название пьесы С. Пшибышевского; «вечное возвращение» — отсылка к доктринам Шопенгауэра и Ницше; «... объемлет шар земной» — цитата из стихотворения Ф. И. Тютча: «Как океан объемлет шар земной...»), в сущности повторяют сниженно-бытовое описание камеи, даваемое завсегдаем кабачка.

² Этот мотив исследован в работах М. Гал-Бароти (см.: *Studia slavica*, Budapest, 1983, t. 29, fasc. 1/4, p. 245—253; *Acta universitatis Szegediensis de Attila József nominatae*. Szeged, 1984, t. 16, sz. 16, old. 141—158).

³ В черновом автографе драмы (ИРЛИ, ф. 654, оп. 1, ед. хр. 142) первоначально «меда(льон?)» (л. 8) и «камень» (л. 10—12).

⁴ См.: Театр, 1980, № 11, с. 51—57.

мистерии, а «процветающий жезл» — «Млечным Путем „в руках“ у Венеры»⁵.)

Судя по описанию камеи персонажами драмы, речь, по-видимому, идет об аллегорическом изображении Фортуны — в женском облике и в сочетании со сферой (ср. латинское изречение: «*Sedes Fortunae rotunda...*» — «Сиденье Фортуны круглое...»). Этот иконографический мотив широко распространен в искусстве и восходит к средневековой символике и эмблематике.⁶ Одним из непосредственных источников этого образа для Блока могло послужить описание Фортуны в песни 7 дантовского «Ада»: «Наставник, — я спросил, — но что такое Фортуна та <...>? <...> Поставлена над небом власть одна <...> Да благами земли кружит она <...> Она свой шар не устает вращать!»⁷

При таком прочтении мотив Фортуны оказывается предвосхищающим ситуацию «загадывания желаний» — Поэтом в финале акта 1 и Звездочетом в начале акта 2. В пользу этой интерпретации говорит и введение мотива падающей звезды. Тема Фортуны, в ипостаси «судьбы», а не «удачи», станет центральной в следующей блоковской драме — «Песня Судьбы».

Образ правящей миром Судьбы совмещается в сознании блоковского героя с образом Девы Марии как вечноженственного начала и его земным воплощением — Незнакомкой, называющей себя «Марией» и называемой в акте 3 «Мэри». В качестве параллели кажется уместным вспомнить заключительные стихи сонета К. Бальмонта «Мэри» (из сб. «Безбрежность» 1895 г.) об изображениях мадонн: «Я вечной Красоты в тебе познал родник, Мечта художника, безмолвная камей».

⁵ Там же, с. 53. Критику концепции К. Кедрова Ю. К. Герасимовым см.: Рус. лит., 1985, № 1, с. 98.

⁶ См. подробнее: *Doren A. Fortuna im Mittelalter und in der Renaissance. — Vorträge der Bibl. Warburg, 1922/1923, N 1, S. 71—144.*

⁷ Цит. по имевшемуся в библиотеке Блока изд.: Данте А. Божественная комедия. СПб., 1897, ч. 1, с. 41—42. Указанием на этот источник мы обязаны О. А. Кузнецовой.

Ю. П. ИВАНОВ

НАСЛЕДИЕ БЛОКА И СОВРЕМЕННАЯ СОВЕТСКАЯ ПОЭЗИЯ

1

Воздействие Блока, как и двух других крупнейших русских поэтов XX в. — Маяковского и Есенина, на советскую поэзию последних десятилетий неоспоримо.

Временем возрождения и обновления блоковских традиций стали, по общему мнению, 1950—1960-е гг. Блок оказался близок современности как «поэт, чутко прислушивающийся к *шуму времени*», «ощутивший себя на перепутье истории». Главные признаки блоковского «присутствия» в стихах этих лет — «выдвижение <...> на первый план личности самого поэта», интерес к «национально-исторической основе» жизни в связи с «обостренно-личным восприятием России».¹

В 1970—1980-е гг. слово Блока остается живым и актуальным, входя необходимой составной частью в поэтическую культуру времени. Блоковское начало проникает в разветвленную кровеносную систему современного стиха, участвуя — очевидно или незримо — в творческих исканиях и обретениях советских поэтов.

Неуклонному росту читательского интереса к Блоку, уяснению феномена его творческой личности и значения его наследия способствовали многочисленные издания его сочинений, материалов о нем, плодотворная работа советских литературоведов, включение произведений поэта в программу средней школы.

Блок, подобно Маяковскому и Есенину, начинает осознаваться сейчас как поэт национальный. Одно из свидетельств этого — столетний юбилей Блока, широко отмечавшийся в 1980 г. в нашей стране. Событие это стало праздником советской культуры и побудило исследователей его творчества и современных поэтов попытаться глубже осмыслить процесс освоения блоковского наследия в нашей литературе.

¹ Русская советская поэзия: Традиции и новаторство. 1946—1975 / Под ред. Н. С. Выходцева и А. С. Смородина. Л., 1978, с. 199, 204, 206.

Несомненный интерес в этом отношении представляют высказывания о Блоке советских поэтов в предъюбилейные и юбилейные дни. Наиболее богатый и поучительный материал дает анкета журнала «Вопросы литературы». Двадцать разноязычных поэтов разных поколений ответили на вопросы редакции: «Какое место, по Вашему мнению, принадлежит Блоку в судьбах нашей литературы? Как Вы расцениваете значение литературного наследия Блока для современности? Какую роль сыграл Блок в Вашей творческой биографии?»²

Ответы видных мастеров на вопросы анкеты, а также их размышления о Блоке помогают наметить пути изучения блоковских традиций в современной поэзии.

Наследие Блока оказывает на современную культуру, в том числе и на поэзию, прежде всего общее идейно-эстетическое воздействие, как и наследие других ваших классиков. Поэтому так часто в ответах на вопросы журнала звучит мысль о Блоке как эталоне высокой поэзии, особенно у представителей иноязычных литератур. Вот несколько характерных высказываний: «У Блока я всегда учился и учусь по сей день мастерству поэтической формы, мастерству владения емким словом» (И. Абашидзе, с. 26); «В блоковской поэзии меня привлекает прежде всего легкость строки и художественная экспрессия» (М. Каноат, с. 34); «Александр Блок как поэт и личность — огромная поэтическая школа. Я — ученик этой школы» (Н. Наджми, с. 38); «Блок учит нас высокой культуре стиха» (И. Тарба, с. 43); «Блок <...> является примером феноменальной чуткости для поэтов всех времен» (Г. Эмин, с. 49). О стихах Блока как о неисчерпаемом источнике вдохновения, как об «огромном, сложном и противоречивом мире» пишет и другой современный армянский поэт.³

Благотворное влияние творчества Блока на советские национальные литературы имеет место прежде всего там, «где лицо, — как отмечает грузинский писатель, — поэтическое слово, прошедшее дальний путь развития» (И. Абашидзе, с. 25). В иных случаях, по признанию Р. Гамзатова, до Блока «надо было дойти».⁴ О том, что Блока он оценил не сразу и не испытал поэтому непосредственного его влияния на начальном этапе своего художественного становления, говорит также татарский поэт Р. Файзуллин (с. 45).

Блок воспринимается современными стихотворцами как поэт-пророк, предугадавший многое в драматической истории человечества в середине—конце XX в. Пророческий пафос «Скифов» и публицистики Блока подчеркивает В. Берестов: «Либо гибель цивилизации, ядерный апокалипсис, либо „братский пир труда и мира“, то есть, говоря языком политики, мирное сосуществова-

² *Вопр. лит.*, 1980, № 10, с. 24 (далее ссылки на это издание с указанием страниц даны в тексте).

³ *Давтян В.* «Гамаюн, птица вещая». — *Лит. газ.*, 1980, 26 нояб., с. 4.

⁴ *Правда*, 1980, 27 нояб., с. 3.

ние и сотрудничество».⁵ О «провидческом вдохновении и пророческой мудрости» автора «Двенадцати» писали и С. Наровчатов,⁶ и Д. Павлычко (с. 39).

Большинство поэтов в нравственной позиции Блока видят «высокий подвиг души», пример гражданского мужества. Это один из лейтмотивов высказываний о Блоке в юбилейные дни: «Ранимая совесть России» (Р. Бородулин, с. 30), Блок «современен распахнутостью своей щедрой, доброй и воинствующе чуждой всяческому лицемерию души» (И. Драч, с. 32), «Привлекает масштабность и высокий трагизм самой блоковской судьбы», — признается поэт и критик Л. Лавлинский (с. 37). Некоторые особо отмечают значение «великого примера» Блока для юности, пишущего стихи: «Не представляю молодого поэта, прошедшего мимо Блока. Понятия чести, совести, ответственности, доблести, долга впитываются в кровь в этом возрасте в связи с блоковской поэзией и останутся в нас навсегда» (А. Кушнер, с. 36).

Немногочисленны голоса стихотворцев, принимающих поэзию Блока не безусловно, видящих необходимость избирательного подхода к ней. Е. Винокуров, например, выделяет те стихи Блока, где он «настоящий». Иные же оставляют его равнодушным: «Многовато красотостей, декоративности» (с. 31). С Е. Винокуровым перекликается Е. Евтушенко: «У Блока есть много стихов, написанных на волне тогдашнего душеспасительства в напыщенной эротике, в мистицизме» (с. 33). «Влияние Блока двойственно, — считает А. Тарковский. — Не надо забывать, что Блок — поэт времен декадентского периода русской культуры» (с. 43). Из всего написанного Блоком Тарковскому наиболее близки «Ante Lucem», «Стихи о Прекрасной Даме», стихи о России, «Кармен» и «завещание» поэта — «Пушкинскому Дому». «Никаких болотных туманов „второго тома“, никакого декадентства „третьего тома“, только чистый и ровный свет примирения с жизнью, только чувство успокоенности, утешения, какое дарит нам высокое и прекрасное имя Пушкина. То, к чему пришел Блок в конце своего мятежного, мучительного пути, делает поэзию Блока необходимой каждому из нас. И мне в том числе», — подчеркивает он (с. 44).

Суждение Тарковского об актуальности в блоковском наследии прежде всего наименее драматических циклов «первого тома» и поздних произведений, проникнутых пушкинской гармонией, полемично и противопоставлено представлениям большинства поэтов, считающих, что именно драматизм делает звучание стихов Блока столь современным (ср., например: «В наших спорах о путях развития современной поэзии опыт Блока не только важен, но прямо-таки актуален. В частности, не раз я задумывался

⁵ Берестов В. Сотри случайные черты... — Лит. Россия, 1980, 28 нояб., с. 5.

⁶ Наровчатов С. От судеб Родны неотделим. — Правда, 1980, 27 нояб., с. 3.

об аскетизме, суровости поэтического мира Блока как художественном воплощении драматизма эпохи» — И. Аузинь, с. 28—29). Тем не менее примечательно, что Тарковский и другие малочисленные «критики» Блока, не все принимающие в его поэзии, признают ее живую роль в судьбах современного стиха. В этом отношении бесспорна формула Д. Самойлова: «Нет современного поэта, который не испытал бы на себе влияния поэзии и личности Блока» (с. 41). «Я никогда себя не чувствовал его учеником, но всегда чувствовал его своим учителем», — признается и Е. Евтушенко (с. 34).

Как видим, вопрос о блоковской школе для сегодняшних поэтов есть вопрос об активном усвоении идейно-эстетического опыта Блока при отсутствии слепой, формально-копиистской зависимости от его слова. О школе Блока в широком смысле этого слова, школе, «где воедино сплавлены мастерство и талант, интуиция и мысль», говорит Р. Бородулин (с. 29). В. Шефнер отрицает наличие в современной поэзии «прямых наследников» Блока. «Но, — продолжает ленинградский писатель, — он вошел в нее прочно и неотделимо. Вошел через стихи поэтов-современников своих, на которых он косвенно влиял, хотя они того и не ощущали. И эта незримая эстафета идет от поколения к поколению. <...> Блок живет в советской поэзии не внешне — не приемами, не образами своими, не интонационно, не тематически. Он живет в ней глубинно, он породнился с нею духовно, а не технологически» (с. 46).

Нельзя не принять пафоса выступлений Шефнера, настаивающего на «глубинном» присутствии Блока в современной литературе. Он прав: «...никто не пишет „под Блока“ <...> внешних, учебнически покорных продолжателей у него нет».⁷ Но вряд ли возможно на этом основании отвергать очевидные примеры блоковского воздействия, проявляющегося в образно-метафорических, словесно-образительных, ритмико-интонационных, жанровых особенностях современного стиха. Не случайно М. Каноат отмечает непосредственное участие опыта Блока в своих исканиях в жанре поэмы. Да и Шефнер, отвергающий, в числе прочего, возможность «тематических» пересечений нынешней поэзии с блоковской, признается: «Для меня, коренного питерца, Блок притягателен еще и тем, что он, как никто другой в нашем веке, ощутил и расшифровал красоту Петербурга — Петрограда, понял буднично-таинственную суть нашего города, его повседневное величие» (с. 47). Трудно отрицать воздействие Блока на поэтов, в том числе и новых, ленинградской школы, особо склонных к историко-культурным мотивам. Мотивы эти встречаются и у самого Шефнера, например в стихотворении «Петербургский модерн», в котором лирический герой всматривается «в дома стороны Петроградской»,⁸ переносясь мысленно в начало века,

⁷ Шефнер В. Кто Блок для меня. — Звезда, 1980, № 10, с. 161.

⁸ Шефнер В. Северный склоп: Книга новых стихов. Л., 1980, с. 72.

в блоковский город. О «буднично-таинственной сути» «непостижимого города» поэт говорит в балладе «Белая ночь» с ее прозрачными фигурами живописцев прошлого, приходящих в музей

Погостить у знакомых полотен —
И опять раствориться в тени.⁹

А стихотворение «Встреча» Шефнера — современная вариация блоковского «Двойника» («Однажды в октябрьском тумане...»). Как видим, и «тематически», и «образами своими» Блок живет в современном стихе.

2

Свидетельством явного тяготения к Блоку как к «литературному и нравственному явлению» (Д. Самойлов, с. 42) служит значительное пополнение в 1969—1980-е гг. стихотворной блокнаны.

После мемуарной поэмы Н. Павлович «Воспоминания об Александре Блоке» (1939—1946), циклов Б. Пастернака «Ветер» (1957) и А. Ахматовой «Три стихотворения» (1944—1960) самым заметным произведением такого рода — и по объему, и по драматическому напряжению авторской мысли — можно считать «венки сонетов» Т. Гнедич «Поэту» (1964—1965). Здесь нет биографических зарисовок, портретных деталей, нет вообще образа Блока как человека и поэта своей эпохи, но есть «образ поэзии» Блока и романтическое истолкование ее значения в культурном развитии человечества.

Гнедич размышляет о том, какими трудными, трагическими путями идет мир к «новой эре человека», создает обобщенно-условную картину «вочеловечения» людского сообщества, поднимающегося

Из бездн земных, где мрак космат и дик,
В космические бездны откровений...¹⁰

В этом мучительном движении «грядущего неукротимый гений» пробивается сквозь «тупую силу жизни»; «мудрый человеческий лик» следит за этим подъемом из глубин истории. Так обозначает автор идеал, воплощенный в великом искусстве, в том числе и в блоковском слове — залоге будущего царства разума.

Строфы, рисуящие насилие и жестокость в «век космоса и атомного страха», перекликаются с первой главой поэмы Блока «Возмездие», где новая история человечества неразрывно связывается с «тяжкими видениями войны», «жизни мглой», неизведанностью будущего. Ориентация на пророческий пафос и — в известной мере — на образный строй поэмы Блока характерна для Гнедич: ведь она автор написанных ранее глав из поэмы «После Возмездия» (1953—1957).

⁹ Там же, с. 70.

¹⁰ Гнедич Т. Этюды; Сонеты. Л., 1977, с. 31.

Торжество разума и справедливости наступит, согласно поэтической фантазии Гнедич, когда произойдет «озаренье» и человечеством будет разгадана тайна блоковского слова. В прологе к «венку сонетов» этот момент запечатлевается в образах некоей вселенской музыки:

Но, обожженный музоею твою,
Тревожится — растет девятый вал
Мелодии — всё громче, всё слышнее,
Вот вспыхнет свет и загремит хорал.¹¹

Месснянский мотив нарастает от сонета к сонету, и в седьмом читаем: «Дымится тайна слова — вот-вот и вспыхнет. Блока час настал...».¹² Но все же поэте не удалось показать определяющее значение творчества Блока в нравственном возрождении человека. Главной мысли поэмы вредит полемика с «эстрадным идеалом» в искусстве. Оказывается, «урочный час» Блока не приходит так долго и потому, что «еще пижоны на парнасах блеют». Переход от «пижонов», заслонивших Поэта в первых шести стихотворениях, к трагедийному образному ряду «старости века» («во-скрылья и ризы», «пылает Апокалипсис стриптиза вселенского», «задымилась воды в океанах») не получился органичным.

Вслед за Т. Гнедич Р. Казакова в своем юбилейном стихотворении измеряет Блока крупным масштабом истории национальной культуры:

Есть национальные святыни —
к ним любовь щемящая
не стынет.
Скажешь: Пушкин...
Выдохнешь: Есенин...
Блок...
Души спасенье.
Потрясенье.
Прояснение пятен светлых,
темных
на страницах жизни
многотомных.¹³

Из стихотворений, посвященных Блоку и увидевших свет в юбилейном 1980 г., назовем написанные в русле той же традиции, схожие по своим лирическим сюжетам стихотворения Г. Горбовского и В. Савельева — о встрече с Блоком, «с его, казалось, заоблачной, нездешней поэзией»¹⁴ в первые послевоенные годы, когда советские люди испытывали острую нужду в хлебе, тепле, жилище. «Послевоенный холодец в желудке и очах», — пишет Г. Горбовский, — не помешал восприятию блоковских строк, хотя

¹¹ Там же, с. 17.

¹² Там же, с. 24.

¹³ Казакова Р. Есть национальные святыни... — Лит. Россия, 1980, 28 нояб., с. 10.

¹⁴ Горбовский Г. Живая вода. — Лит. Россия, 1980, 17 окт., с. 8.

Мне было смысла их порой,
как звезды, — не достать.¹⁵

В стихотворении В. Савельева речь идет о том, как поэзия Блока входит в мир простых людей. Крестьянский мальчик читает дояркам «чуть не по складам» «строки про любовь прекрасных дам». Знаменательна переключка концовок у обоих поэтов, говорящих о духовном обогащении правдой Блока:

И казалось нам, земле и людям,
звонких строк наслушавшимся впрок,
что теперь-то
и страдать мы будем,
и любить значительней.
Как Блок.¹⁶

Но Блок и мне, как Правды знак,
мир полюбить помог.¹⁷

Излюблена современными поэтами тема «Блок и Октябрь». Так, Д. Самойлов рисует «ледяное рождество семнадцатого года», когда Блок сделал свой выбор между «волхвами», переживавшими хаос, и «веселыми бунтовщиками», пойдя за ангелом и свирелью, причудившимися ему на мосту через Неву. «Блок. 1917» Д. Самойлова — стихотворение мастерское, многосмысленное, хотя и несколько перенасыщенное христианскими поэтизмами, долженствующими, по замыслу автора, передать своеобразие блоковского восприятия революции. Тут и «рождественская купель», и «евангельские ясли», и «седые пастухи», твердящие «чужое имя».¹⁸

Иначе решал эту тему Е. Евтушенко в стихотворении «Вам, кто руки не подал Блоку...». В своем истолковании «подвига полета» Блока автор, судя по некоторым строфам, близок к не вполне справедливой версии Маяковского о восприятии «славнейшим мастером-символистом» Октября. В статье Маяковского, написанной в связи со смертью поэта, сказано, что в «Двенадцати» «Блок надорвался».¹⁹ У Евтушенко:

Взлетел, подъятый страшным взрывом,
большой орел последним взмывом
и надломился на лету.²⁰

Из легенд, преодоленных наукой, исходит и убеждение автора, что Блоку «давил ресницы пепел от книг, сожженных мятежом». К легендам этим также принадлежит Маяковский, видевший в поэме

¹⁵ Горбовский Г. Встреча с Блоком. — Звезда, 1980, № 10, с. 159.

¹⁶ Савельев В. Счетовод не убоился бога... — Лит. Россия, 1980, 28 нояб., с. 10.

¹⁷ Горбовский Г. Встреча с Блоком, с. 159.

¹⁸ Самойлов Д. Равноденствие: Стихотворения и поэмы. М., 1971, с. 161.

¹⁹ Маяковский В. Полн. собр. соч. : В 13-ти т. М., 1959, т. 12, с. 21.

²⁰ Евтушенко Е. Поющая дамба : Стихи и поэмы. М., 1972, с. 62.

«Двенадцать» не только приветствие революции, но и «проклятие тому, что „библиотека сторе́ла“». ²¹

Наиболее сильные строки стихотворения Евтушенко — те, что содержат осмысление уроков гражданского бесстрашия и демократизма Блока:

Художник, в час великой пробы
не опусти́сь до мелкой злобы,
не стань Оте́честву чужой...

Поэт — политик поневоле.
Он тот, кто руку подал боли,
он тот, кто понял голос голи,
вложив его в свои уста,
и там, где огонь гудит, развихрясь,
где стольким видится Антихрист,
он видит все-таки Христа. ²²

Как и другие поэты, рисовавшие Блока в революции, Евтушенко прибегает — порой удачно, порой не очень — к образным перифразам поэмы «Двенадцать». Тут и красногвардейцы, и Христос, «и Блок идет в метельной качке, а на руках — той самой Катюшки простреленная голова». ²³ В последнем стихе хоть и читается «простреленная», но видится «отрубленная». Легковесна, двусмысленна лирическая концовка произведения: «Когда я напишу „Двенадцать“, не подавайте мне руки!». ²⁴

Полную волю своей фантазии дал Евтушенко в стихотворении «Умиравший Блок», ²⁵ сочинив натуралистическую сцену гнева смертельно больного поэта против тех, с кем его развел Октябрь. Конечно, пишущий о Блоке имеет право на художественный домисел, на «свой образ» мятежного до смертного часа поэта (ведь и у А. Ахматовой он «принял смертную истому как незаслуженный покой» ²⁶). Но эпизод, изображенный Евтушенко, слишком сильно расходится со всем тем, что известно о последних месяцах жизни Блока.

О пути поэта «между двух революций» размышляет В. Шаламов:

Своими, своими руками
По Питеру в пятом году
Блок нес это красное знамя,
Что после воспето стихами
В поэмы метельном чаду. ²⁷

Однако, говоря далее о позиции Блока в Октябре, отразившейся в «Двенадцати», он упрощенно трактует поэму, отношение ее

²¹ Маяковский В. Полн. собр. соч., т. 12, с. 22.

²² Евтушенко Е. Поющая дамба, с. 63.

²³ Там же.

²⁴ Там же.

²⁵ См.: Евтушенко Е. В полный рост. М., 1977, с. 94—95.

²⁶ Ахматова А. Стихотворения и поэмы. Л., 1977, с. 259.

²⁷ Шаламов В. Точка кипения: Стихи. М., 1977, с. 73.

автора к красногвардейцам (которые почему-то названы матросами), снимает реальную сложность проблемы «поэт и революция»:

Он сам — тот Христос с красным флагом,
Двенадцать матросов за ним...²⁸

Ближе к сути блоковского восприятия русской революции В. Соколов, создавший выразительный образ поэта:

Предвидя трудность
высшей цели,
Под шум сдвигающихся льдин
Вслед за Двенадцатью в метели
Шел Петроградом. Шел один.²⁹

Новые стихи советских поэтов о Блоке — наглядное подтверждение актуальности и плодотворности его наследия, незатухающего интереса к его личности и творчеству. «Вечный вне школ и систем», по определению Б. Пастернака, Блок в последние десятилетия воспринимается многими поэтами «как все нарастающее явление».³⁰

3

Как проследить, обнаружить глубинное присутствие блоковских начал в безбрежном океане современного стиха? Подобная задача может быть с большей или меньшей полнотой решена лишь совместными усилиями литературоведов и критиков, ибо «традиция Блока в советской поэзии широка, многолика, разнокачественна».³¹

Родственные Блоку черты легче выявить в позднем творчестве (1950—1970-е гг.) поэтов старшего поколения. Они, как верно заметил исследователь, «еще застали в живых Блока <...> соприкоснулись с его эпохой, ощутили ее драматизм. Они сохранили это ощущение, донесли его до нового исторического времени».³² В этом ряду — младшие современники Блока: А. Ахматова, Б. Пастернак, Н. Павлович, Р. Ивнев, Н. Тихонов, В. Луговской, П. Антокольский и другие.

О творческих связях А. Ахматовой с Блоком, о своеобразном претворении в ее поэзии блоковской традиции написано немало фундаментальных работ.³³ В. М. Жирмунский отметил «сущест-

²⁸ Там же.

²⁹ Соколов В. К фотографии г. А. Блока. — Лит. Россия, 1980, 28 нояб., с. 10.

³⁰ Исаев Е. Слово, равное судьбе. — Лит. газ., 1980, 26 нояб., с. 4.

³¹ Шубин Э. А. Блок и советская поэзия. — В кн.: Русская советская поэзия: Традиции и новаторство. 1946—1975, с. 212.

³² Долгополов Л. К. Традиции Блока в поэзии 50—60-х годов. — В кн.: Русская советская поэзия: Традиции и новаторство. 1946—1975, с. 196.

³³ См.: Максимов Д. Анна Ахматова и Александр Блок. — Звезда, 1967, № 12; Жирмунский В. М. Анна Ахматова и Александр Блок. — Рус. лит., 1970, № 3 (перепечатано: Жирмунский В. М. Теория литературы; Поэтика; Сти-

вание для Ахматовой с молодых лет „атмосферы“ и традиции поэзии Блока», что «подтверждается наличием в ее стихах довольно многочисленных реминисценций из Блока, в большинстве, вероятно, бессознательных». ³⁴ Ученый проследил также преломление в зрелой поэзии Ахматовой излюбленных блоковских тем, сюжетных положений, символов, — особенно тщательно в «Поэме без героя», где Блок выступает и как действующее лицо, как «человек-эпоха». «Но нигде, — делает вывод Жирмунский, — мы не находим того, что критик старого времени мог бы назвать „заимствованием“: творческий облик Ахматовой остается совершенно непохожим на Блока даже там, где она трактует близкую ему тему». ³⁵ Л. К. Долгополов считает, что позднюю Ахматову и Блока сближают обновление определенных элементов поэтики символизма и характер историзма. ³⁶

Менее изучено воздействие Блока на Б. Пастернака. Высказано мнение, что «Блок — первое имя, которое должно быть названо в ряду литературных учителей молодого Пастернака». ³⁷ Особенно важен для автора поэм «Девятьсот пятый год», «Лейтенант Шмидт» эпический опыт Блока. Но, как и Ахматова, всю свою творческую жизнь Пастернак «остается совершенно непохожим на Блока». Недаром в стихах о Блоке, определяя отношения учителя и учеников, Пастернак подчеркивает независимость от него новой поэтической поросли:

Он к нам не спускался с Синая,
Нас не принимал в сыновья. ³⁸

Более зависимыми от своего учителя были советские поэты из ближайшего окружения Блока, связанные с ним дружескими узами. Для Н. Павлович, автора содержательных мемуаров и уникальной поэмы о Блоке, старший наставник навсегда остался героем ее творчества. В стихотворении, написанном уже в последнее десятилетие жизни поэтессы, она возвращается памятью к событиям, определившим ее творческую судьбу, к образу великого современника, у которого «в запасе вечность»:

Любовь моя, откуда
Опять твой страшный бег?
Ложится мокрой грудой
Ноябрьский снег.

листика. Л., 1977, с. 323—354); *Пьяных М.* Возвращение Александра Блока. — Звезда, 1980, № 10, а также упомянутую выше работу Л. К. Долгополова.

³⁴ Жирмунский В. М. Теория литературы; Поэтика; Стилистика, с. 335.

³⁵ Там же, с. 349.

³⁶ См.: Долгополов Л. К. Традиции Блока в поэзии 50—60-х годов, с. 207, 208.

³⁷ Паперный З. С. Б. Л. Пастернак. — В кн.: История русской советской литературы: В 4-х т. М., 1968, т. 3, с. 381. О влиянии Блока на Б. Пастернака см. также в указанной статье М. Пьяных.

³⁸ Пастернак Б. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1965, с. 464.

И снова чародейство
И арки и Столпа,
Игла Адмиралтейства
И кладбища тропа.

И снова мир расколот,
Но смерти места нет,
И ты навеки молод,
Одетый в звук и свет.³⁹

«Близость к блоковской поэтике», «стремление к возвышенному душевному строю, внимание к человеку — искателю истины» — вот главное, по мнению Л. Озерова, в стихах Павлович. Но он справедливо подчеркивает, что нельзя «все ее творчество вписывать в рамки блоковской школы». ⁴⁰

Р. Ивнев, рассказавший о своей первой встрече с Блоком в 1911 г., признавался, что уже тогда любил его стихи («до самозабвения»), подражал им. И в периоды зрелого творчества блоковские мотивы, конечно в переосмысленном, преобразованном виде, сохранились в лирике поэта. Так, для нее характерна тема исторической памяти, восходящая к Блоку, к таким стихотворениям, как «Слабеет жизни гул упорный...», «Всё это было, было, было...», и поэме «Возмездие»:

И я припомнил всё, что было
Со мной, — десятки тысяч лет...

Молитвы, клятвопреступленья,
Мечты, поруганная честь
От поколения к поколенью
Несут прощение и месть.⁴¹

Вслед за Блоком лирический герой Ивнева «сквозь тьму времен» обращается в грядущее к «юноше двухтысячного года». С творчеством Блока связаны раздумья Ивнева о русском национальном характере («Русская улыбка»), такие мотивы его любовной лирики, как мотив испепеляющего чувства:

Не называй опять меня любимым.
Я сжег себя. Остался только пепел.
И проплывает наше счастье мимо,
Как облачко лиловое над степью,⁴²

а также мотив «от мук душевных к радости целебной».

Н. Тихонов и В. Луговской, активно действовавшие в послевоенной литературе, также испытали воздействие Блока в начале творческого пути. В своем стремлении воплотить героинку революции они не могли обойти традицию «высокого романтизма»

³⁹ Павлович Н. Сквозь долгие года... Избранные стихи. М., 1977, с. 153.

⁴⁰ Озеров Л. Книга — судьба. — В кн.: Павлович Н. Сквозь долгие года..., с. 7.

⁴¹ Ивнев Р. Избранные стихи. М., 1965, с. 132.

⁴² Там же, с. 130.

Блока, в частности драматическую напряженность, трагедийность его балладного творчества. «Молодая поросль романтиков, — справедливо говорится в одной из работ, — вышла из блоковского рукава». ⁴³ Но ни один из них не стал прямым «продолжателем» блоковской линии. И в дальнейшем, уже после 1920-х гг., их отношение к блоковскому наследию оказалось неодинаковым.

Близость к Блоку в первых сборниках Тихонова, несмотря на стилистические «следы» различных литературных школ того времени, особенно ощутима. Тут и эпитафия из цикла «На поле Куликовом» («И вечный бой! Покой нам только снится») к книге «Брага», вводящий в героическую тональность стихов и обозначающий столь важный для Тихонова мотив исторических испытаний Родины, и нередкие сопоставления России периода гражданской войны с древней Русью, отстаивавшей свою независимость от орд кочевников:

Но не должны мы, не можем, не смеем
Ханских послов целовать сапог.⁴⁴

Очевидно, не без влияния творчества Блока прорисовались «скифские» черты тихоновского скитальца — дикарская безытность, горячая кровь, одержимость сильными чувствами, языческое поклонение земле и солнцу. Характерна попытка в конце 1920-х гг. определить стиль раннего Тихонова «как стиль *национального романтизма* <...> в свое время <...> оказавший на советскую поэзию громадное влияние». ⁴⁵ В 1930-е гг. Тихонов внешне зримо с блоковской традицией не соприкасался. Но глубинные связи остались, о чем свидетельствуют его стихи последних лет жизни.

Книга «Песни каждого дня», вышедшая посмертно, поражает богатством и разнообразием лирических тем, ритмов, интонаций, «многострунностью» душевного мира автора. Лирический герой Тихонова — художник, напоминающий блоковского «человека-артиста»: «Он, и только он, будет способен *жадно жить и действовать* в открывшейся эпохе вихрей и бурь, в которую неудержимо устремилось человечество» (6, 115). Зрелый, мудрый поэт, взгляд которого, по Блоку, «тверд и ясен», он верует в начала добра, красоты и гармонии мира, познав, «где свет» и «где тьма». Через всю книгу проходит противоположение романтических символов — солнечного луча и ночи, неба и теней. Интересно в связи с этим напомнить утверждение молодого Тихонова о том, что «небо небогато». Теперь, как видим, ему понадобились

⁴³ Любарева Е. Продолжатели: (Традиции А. Блока в советской поэзии 20-х годов). — Вопр. лит., 1980, № 10, с. 164.

⁴⁴ Тихонов Н. Как песня молодой: Книга стихов. М., 1985, с. 53.

⁴⁵ Селивановский А. В литературных боях: Избранные статьи и исслед. М., 1963, с. 471.

космические образы. Путешествуя «внутри себя», из лабиринта мрака поэт выходит к свету:

Я вышел. Надо мною небеса.
Где Козерога крылья пролетели,
Знак зодиака мой, Стрелец, — он сам
Нацелил лук в неведомые цели...⁴⁶

Созвучны упругим ритмам блоковских «Ямбов» стихи, в которых выражены нравственный максимализм, железная воля героя Тихонова, стремящегося избавить человека от страданий. Таково «Закливание воли»:

Я перед болью не смолчу,
Сожму я волею своей, —
И станешь ты светлей, бледней.
Тебя я, боль, насквозь пронжу
Подобно острому ножу,
Подобно звездному лучу —
И ты исчезнешь — так хочу,
Так я хочу! Так я хочу!⁴⁷

Не раз поэт признается в «скрытой радости, жажде жить», славит всеисцеляющую мечту, переносящей то в прошлое, то в далекое будущее, позволяющей участвовать в прихотливом «маскараде времен». Любовь окрыляет лирического героя — она пробуждает в нем «неизвестные, играющие силы», о которых говорил и Блок («Есть игра: осторожно войти...»). В стихах Тихонова любимая «в полночный час», «в чувстве напряженном укрепясь», шлет поэту «сквозь дикое пространство слова души — невидимую связь».⁴⁸ Незримый посыл души — ответный порыв поэта, обращающегося за помощью к «демонам стиха».

«Новые способы смотреть на человеческую жизнь», по словам Блока, открыл для себя Тихонов и в целом ряде других стихотворений. Например, в том, где поэт осмысливает «открывающий новые дали русский строй души» (6, 28):

... русские
Тревога и мечтанье,
И ночь, и лед,
И воля, и простор,
И тайный жар,
И тень того исканья,
Что сердце жжет
И душу, как костер.⁴⁹

В. Луговской — тоже поэт-романтик, пришедший из 1920-х гг. и воспринявший блоковские заветы. Но уже тогда, как и Тихонов, он умел быть «непохожим на Блока». Трудно согласиться с тем

⁴⁶ Тихонов Н. Песни каждого дня: Стихи. М., 1982, с. 30.

⁴⁷ Там же, с. 25.

⁴⁸ Там же, с. 163.

⁴⁹ Там же, с. 56.

утверждением, что «Песня о ветре» В. Луговского — произведение, «как будто находящееся к „Двенадцати“ в опасной близости». ⁵⁰ Глубоко творческое, оригинальное претворение Луговским блоковских традиций в последний период его литературной деятельности в цикле поэм «Середина века» хорошо показано в целом ряде исследований.

Емкая характеристика творческих связей П. Антокольского с блоковским наследием дана М. Пьяных: «В ранних стихотворных опытах Антокольского учеба у Блока выражалась преимущественно в подражании ему. Значительно позднее, в поэме „Сын“ и других произведениях, влияние Блока становится более органичным, чем раньше. Оно уже не заслоняет собственной поэтической индивидуальности Антокольского, а лишь способствует ее выявлению. Особенно близким оказалось ему блоковское чувство истории. Об этом свидетельствуют и поэзия Антокольского, и его многочисленные статьи о Блоке». ⁵¹

Стихи Антокольского 1960-х гг., по признанию автора, продиктованы желанием разгадать «загадку» — «власть Времени над Человеком, власть Человека над Временем». ⁵² Способы художественного воплощения этой темы, волновавшей и Блока в поэме «Возмездие», Антокольский ищет — и в эпосе, и в лирике последних своих лет, — опираясь на опыт предшественника, поэта великого рубежа. Именно к этой эпохе обращается он в начале своей «Повести временных лет»:

Девятнадцатый век исчерпан,
Век двадцатый не начался.

С первых же строф поэмы о «тревожном и сложном веке» в ней возникает особая блоковская «атмосфера». Свою роль в ее воссоздании играет поэтिका цитат и реминисценций из Блока: «ветровые аэродромы», «мировой оркестр», «звено в цепи» рода. Как и Блок, автор «Повести временных лет» сближает факты из различных областей жизни, стремясь выявить их трагедийный «музыкальный смысл»:

Чья-то небыль пошла на убыль.
В небе Черный плывет Монах.
Болен Чехов. Безумен Врубель.
Впрочем, дело не в именах... ⁵³

В ряд сопоставляемых им имен и явлений автор вводит Блока и его поэзию: «В голубом окне ресторана Разглядел Незнакомку Блок». ⁵⁴ Но в отличие от рассказчика в поэме «Возмездие»,

⁵⁰ Любарева Е. Продолжатели: (Традиции А. Блока в советской поэзии 20-х годов), с. 165.

⁵¹ Пьяных М. Возвращение Александра Блока, с. 203.

⁵² Антокольский П. Повесть временных лет: Поэмы и стихотворения. М., 1969, с. 113.

⁵³ Там же, с. 8, 9.

⁵⁴ Там же, с. 12.

двигавшего сюжет «неспешно», с эпической обстоятельностью, детализацией, Антокольский стремительно переходит от десятилетия к десятилетию, торопя повествование: «Завтра, завтра... Что будет завтра?». ⁵⁵ Три небольшие главы и заключительные, где явственно звучит маскарадная тема ахматовской «Поэмы без героя», охватывают полустолетие. Пронеся «эстафету времен сквозную» через эти годы, поэт оканчивает «летопись». Вряд ли можно согласиться с такой оценкой «Повести временных лет»: «Свой широкий замысел поэт сузил до изображения субъективного, личного». ⁵⁶ Скорее наоборот: тема истории заслонила «песчинку», самого «летописца». Но масштабного эпоса у Антокольского действительно не получилось.

Постоянны переклички с блоковскими мотивами и в стихах Антокольского 1970-х гг. Так, создавая публицистически плакатный образ советского народа в его движении по ухабистым дорогам столетия, автор буквально использует поэтическое определение из «Скифов» Блока, отталкиваясь от романтически контрастной стилистики поэмы:

Нас ТЬМЫ и ТЬМЫ и ТЬМЫ с тех самых пор,
Как стали мы не тьмою темь, а светом
И вышли с лозунгом ВСЯ ВЛАСТЬ СОВЕТАМ
На правый бой, на первый старт, на сбор.⁵⁷

Излюбленный прием Антокольского — воспроизвести в зачи-не стихотворения блоковский «звук» и в сходном с ним мелодическом ключе развивать свою самостоятельную тему. Стихотворение «В доме», к примеру, заставляет вспомнить лирическую ситуацию стихотворения Блока «Дикий ветер...»: поэт в доме, сотрясаемом непогодой, наедине со своей тревогой, беспокоится о «милой», которую у него хотят отнять. У Антокольского — как будто похоже, но свое:

Дикий ветер окна рвет.
В доме человек бессонный,
Непогодой потрясенный,
О любви безбожно врет.

Дикий ветер. Темнота.
Человек в ущелье комнат
Ничего уже не помнит.
Он не тот. Она не та.⁵⁸

По мотивам блоковского шедевра «Осенний вечер был. Под звук дождя стеклянный...», пропущенного мотивами баллады Э. По, создана миниатюра Антокольского, начинающаяся цитатой:

«Пора смириться, сэр!» —
Приснилось Блоку ночью.

⁵⁵ Там же, с. 14.

⁵⁶ Жаков А. Г. Современная советская поэма. Минск, 1981, с. 27.

⁵⁷ Антокольский Л. Конец века: Стихи. М., 1977, с. 15.

⁵⁸ Там же, с. 40.

Но волк не сэр. Он сэр:
Вот его шерсти ключья.⁵⁹

Мысль Блока о конце любви в старости, о неизбежности смирения перед судьбой подхватывается автором. Но он далек от гиперболизированной театрализации, свойственной стихотворению-прототипу (таинственный джентльмен, символический пес). Удачным комментарием к строкам Антокольского может быть наблюдение А. Кушнера, попытавшегося, отвечая на анкету журнала «Вопросы литературы», осмыслить стихотворение с точки зрения норм сегодняшнего поэтического сознания: «Не Поэт, не рыцарь, не принц, не „сёр“, не всадник, „рышущий на белом коне“, не падший ангел— а человек, пишущий стихи, один из многих, окликнутый в толпе. Именно такое, включенное в общую жизнь, поэтическое сознание, вне всякой выделенности и отмеченности, кажется наиболее современным» (с. 36). Герой Антокольского надевает на себя маску, но не блоковского «сёра», а заурядную, отчасти комедийную маску волка в потрепанной жизнью шкуре, «волка-ветерана», все еще рыскающего в поисках улыбки красавицы.

4

Среди советских поэтов, выступивших в 1930—1940-е гг., наиболее связаны с блоковским наследием те, кто склонен к романтическому мироощущению, трагедийному восприятию жизни. Специального изучения заслуживает претворение блоковского начала в творчестве О. Берггольц. Ее лирике присущи обнаженная трагедийность, мотивы жесточайших испытаний, ударов судьбы, сомнений и разочарований, возрождения из пепла створевшей души, нравственный максимализм, склонность к иносказанию, что позволяет видеть в Берггольц продолжательницу блоковской линии в русской поэзии. Особенно плодотворно осуществилось воздействие Блока в книге лирики Берггольц «Узел» (1965). Вошедшие в нее стихи 1930—1940-х гг., опубликованные впервые, вместе с новыми составили цельную повесть души, поражающую трагическим напряжением, открытием тех «пропастей сознания», о которых говорил Блок. О трагических уроках своей и общенародной судьбы у Берггольц рассказано «на вольном и жестоком языке». Это было «от сердца к сердцу» обращение к Родине, которая вела свою дочь путем тяжких испытаний:

Ты в пустыню меня послала, —
никаких путей впереди.
Ты оставила и сказала:
— Проверю тебя. Иди.⁶⁰

Последнему разделу сборника «Узел», включившему в себя главным образом трагедийные стихи о любви, поэтесса предпослала

⁵⁹ Там же, с. 57.

⁶⁰ Берггольц О. Узел: Новая книга стихов. М.; Л., 1965, с. 11.

эпиграф из Блока: «Благословенно, невозвратно, неизгладимо... прости».

Явственно звучат блоковские интонации и в книге Д. Самойлова «Весть», хотя этот поэт давно уже утвердился как пушкининец. Его интересует пушкинская эпоха, личность Пушкина, русская классическая культура прошлого века вообще. Книга «Весть» открывается поэмой «Снегопад», в которой парит, пользуясь выражением А. Межирова, «полублоковская выюга». Именно «полублоковская» — слишком уж она гармоническая, пленительная, музыкально организованная:

Кружила выюга в темпе вальса,
Снег падал и опять взвивался.⁶¹

Музыка «Снегопада» призвана, видимо, передать элегичность авторских воспоминаний об ушедшей молодости, совпавшей с грозной войной. С легкой проницательной улыбкой поэт рассказывает как будто малозначащую историю мимолетной чистой любви солдата-отпускника к случайно встреченной, почти незнакомой женщине. И хотя Д. Самойлов утверждает: «Учусь писать у русской прозы, Влюблен в ее просторный слог»,⁶² в его романтическом воспевании снежной стихии как олицетворения красоты и вдохновения слышится отзвук образно-стилевых средств автора «Снежной маски».

Характерные для Блока символические образы — снежные выюги и метели, ночные ветры — встречаются и в лирических стихах Самойлова.

Конечно, при обнаружении у современных поэтов устойчивых образов-символов, отмеченных блоковской «печатью», не следует спешить с выводами. Не всякий образ «ветра» или «дали» ведет к поэзии Блока как к источнику. Переключкой можно считать лишь такое использование лейтмотивных образов предшественника, когда возникает близкий ему идейно-эмоциональный, стилистически «узнаваемый» контекст. Так, в стихотворении Самойлова «Выйти из дому при ветре...» лирический герой, вслед за блоковским, выходит в путь на просторы Родины, не страшась непогоды, за которой угадываются бури века. В духе блоковского понимания тревожной музыки мира воссоздан символический образ ветра в таких стихах Самойлова:

Ветры пятнадцатых этажей
Непохожи на ветры...
Они дуют ровно и сильно
И кажутся гулом Вселенной,
Особенно ночью.⁶³

На протяжении не одного десятилетия как будто далеким от стихотворной культуры Блока был А. Твардовский. Крупней-

⁶¹ Самойлов Д. Весть : Стихи. М., 1978, с. 8.

⁶² Там же, с. 11.

⁶³ Там же, с. 14.

шему поэту-реалисту, Твардовскому из классических традиций всегда были ближе пушкинская и некрасовская. В опубликованной после смерти Твардовского его заметке «О Блоке» наряду с уважительным признанием «подвига художника», определением его творчества как «неотъемлемой части нашего духовного обихода» говорится и о «бумажных цветах его поэзии», о «чуждой нам системе лексики, образов, стихотворной фразеологии». И все же, по мнению Твардовского, Блок «оказал и оказывает большое влияние на нашу поэзию». ⁶⁴ Мысль эту подтверждает поздняя лирика Твардовского, для которой оказался значимым блоковский музыкальный философско-поэтический образ мира. На звуковых образах («шум сонливый и пеусыпный полевой», «невнятный говор или гомон в вершинах сосен вековых», «шум <...> морской») построен лирический сюжет одного из стихотворений Твардовского, в котором «тоны музыки земной» как бы образуют один ряд. Здесь к тому же находим и реминисценцию из Блока:

Всё это жизнь моя шумела,
Что вся была еще за мной.⁶⁵

Переключки с Блоком, свидетельствующие о близости Твардовского к блоковской образности и даже интонации, есть и в поэме «За далью — даль». Характерно, что о народе Твардовский говорит: «венец красоты земной», т. е. почти блоковскими словами:

Народ — венец земного цвета,
Краса и радость всем цветам...⁶⁶

(3, 88)

Отзвуки блоковских «Скифов», в которых величие русской революции измеряется в планетарном масштабе, можно услышать в размышлениях автора «За далью — даль» о подвиге советского народа в Великой Отечественной войне и значении его для человечества:

В борьбе исполнен новых сил,
Он в годы грозных испытаний
Восток и Запад пробудил —
И вот —
Полмира в нашем стане!⁶⁷

⁶⁴ Твардовский А. Т. Собр. соч. : В 6-ти т. М., 1980, т. 5, с. 24—25.

⁶⁵ Твардовский А. Т. Собр. соч., т. 3. М., 1978, с. 150. На «блоковские мотивы» в этом стихотворении указано в статье: Зайцев В. А., Фатющенко В. И. А. Блок и современная советская поэзия. — Вестн. МГУ. Сер. 9, Филология, 1980, № 6, с. 9.

⁶⁶ Отмечено в работе: Гопштейн Н. Г. А. Твардовский и А. Блок: К вопросу о литературных традициях в поэме «За далью — даль». — Учен. зап. Ташкент. пед. ин-та, 1963, т. 44, вып. 3, с. 230. См. также в этой статье сопоставление стихов о России и поэмы «Возмездие» Блока с «За далью — даль» Твардовского.

⁶⁷ Твардовский А. Т. Собр. соч., т. 3, с. 214.

«Встреча» с Блоком Твардовского, оставившего в русском стихе свою могучую традицию, свидетельствует об одном: гражданская, патриотическая дума Блока вошла в плоть и кровь советской поэзии, стала ее общим достоянием. Автор «Скифов», опиравшийся в свою очередь на Пушкина, участвовал в создании одического языка гражданской публицистики, которым русские поэты и по сей день разговаривают с «клеветниками России»:

Нет, для поборников насилья
уроки времени не впрок.
Им и теперь еще Россия —
большой и лакомый пирог...

Смешны нам этим притязанья...⁶⁸

Это строки из стихотворения «Россия», которое принадлежит С. Викулову, поэту, вышедшему из школы Некрасова — Твардовского. В них явно ощутимы блоковские интонации. «Россия» Викулова в жанровом отношении представляет собой поэму-оду, содержащую грозное предупреждение недругам отечества, призыв к братству народов. Это апофеоз героической народной судьбы, сформировавшей гордый, прямой, великодушный характер, способный постоять «за землю русскую» и «за други своя»:

Так смотрят только брат на брата,
коль брат за брата
горд и рад!
Но знают все: для супостата
есть у тебя особый взгляд.⁶⁹

Многие советские поэты пришли к Блоку в годы Великой Отечественной войны. Как известно, именно тогда особенно мощно зазвучала национально-патриотическая тема — тема России и ее исторической судьбы. Поэтому закономерен интерес к творчеству Блока у таких разных поэтов, как А. Прокофьев, М. Дудин, С. Наровчатов, С. Орлов, Е. Винокуров, Д. Ковалев, Н. Старшинов, Ю. Друнина.

В статье об А. Прокофьеве Вас. Федоров упрекал критику за недооценку роли в его творческом развитии поэзии Блока и Есенина: «Они не могли не влиять уже потому, что были огромными поэтами и очень много думали и писали о России, которая стала одной из главных тем и у Александра Прокофьева. Взглянем хотя бы на эпитафии, взятые из стихов этих поэтов. Так, стихи о битве на Волге увенчаны строчкою Блока: „За рекой поганая орда“. Разве эта строчка, да и сами стихи, не родня таким строчкам Прокофьева: „Красный стяг над полками России, Черный флаг над поганой ордой“? А разве не подошли бы в качестве эпитафия к поэме „Россия“ <...> и такие строки Блока: „За Непрядвой лебеди кричали, И опять, опять они кричат...“».⁷⁰

⁶⁸ Викулов С. Избранное. М., 1979, с. 132.

⁶⁹ Там же.

⁷⁰ Федоров Вас. Поиск прекрасного. М., 1970, с. 168.

Не только военные стихи Прокофьева сохранили следы благотворного воздействия Блока. Автор «Двенадцати», «Скифов», цикла «Родина» «всегда был с Прокофьевым», влияя на него на всех этапах его творческой биографии.⁷¹ Признание Прокофьева в горячей любви к Блоку:

Даю присягу:
Я с твоим стихом в могилу лягу!
Да, всё чаще, чаще, а не реже
Я стихами о России брежу...⁷² —

говорит о том, насколько глубоко укоренились традиции духовной культуры Блока в поэтическом сознании последних десятилетий, насколько обогатилась за эти годы тема России в творчестве советских поэтов.

Конечно, нельзя сказать, что в такой же степени, как у Прокофьева, Блок вошел в сознание других названных выше поэтов. Д. Ковалев, например, для которого «первым вдохновителем» был Есенин, не скрывал: «Я <...> далеко не вдруг дошел до Блока, поднялся до него, хотя почти сразу же почувствовал, что это огромное явление».⁷³ В 1960—1970-е гг. традиция Есенина соединилась в лирике Ковалева с блоковской, что выразилось в его стихах, пронизанных «ревнивой любовью к России». Подобное совмещение свойственно не одному Ковалеву: оно закономерно исходит из нашего сегодняшнего представления «о высоком духовном родстве двух великих поэтов, воплотивших в своем искусстве сложную и многоречивую душу России».⁷⁴

От юношеского подражания Блоку к глубокому постижению его традиций, подкрепленному личным жизненным опытом, шла Ю. Друнина:

Я пришла из школы в блиндажи сырые,
От Прекрасной Дамы в «мать» и «перемать»,
Потому что имя ближе, чем «Роспия»,
Не могла сыскать.⁷⁵

Лик Родины, страны «с нележкой судьбою», уже в военные годы сопрягался в сознании поэтессы с древностью:

Кажется, летает над деревней
Пепел чингисханской старины...⁷⁶

⁷¹ См.: *Молдавский Дм.* Уроки Александра Блока. — Звезда, 1980, № 10, с. 206.

⁷² *Прокофьев А.* Стихи с дороги. М.; Л., 1963, с. 184—185.

⁷³ *Ковалев Д.* Насдине с жизнью. М., 1979, с. 12.

⁷⁴ *Енишерлов В.* Три года. — Огонек, 1985, № 40, с. 21.

⁷⁵ *Друнина Ю.* Избранное. М., 1977, с. 15.

⁷⁶ Там же, с. 57.

В послевоенное время углубляются представления Друиной об истоках национального характера, о связи «Руси былинной» и сегодняшней, обостряется чувство исторической преемственности:

Веет чем-то родным и древним
От просторов моей земли.
В снежном море плывут деревни,
Словно дальние корабли.

По тропинке шагая узкой,
Повторяю (который раз!):
— Хорошо, что с душою русской
И на русской земле родилась! ⁷⁷

Свою фронттовую судьбу она не мыслит вне традиций доблести и благородства русского воинства, запечатленных, в частности, в цикле Блока «На поле Куликовом». Полупутливо, полусерьезно рассуждая о происхождении своей фамилии, поэтесса связывает ее с древнеславянским «дружина» («друня»):

В этом прозвище — звон кольчуги.
В этом прозвище — храп коня,
В этом прозвище слышно: «Други!
Я вас вынесу из огня!» ⁷⁸

Тема «степной» родословной, унаследованного от далеких предков неукротимого, упорного характера прямо подсказана Друиной творчеством Блока:

В моей крови —
Кровинки первых русских:
Коль упаду,
Так снова поднимусь.
В моих глазах,
По-азиатски узких,
Непокоренная дымится Русь. ⁷⁹

Поэтесса не просто вторит автору «Скифов»: переключка с ним стала возможной и необходимой потому, что в стихотворении Друиной сказался тяжкий опыт новых испытаний, выпавших Родине на ее «долгом пути».

Поэтическая концепция России в современном стихе — самое, пожалуй, наглядное свидетельство плодотворности блоковского наследия. Напряженные раздумья Блока об исторических путях Родины, выраженные в его стихах, публицистике и драматургии, стали своего рода заветом для поэтов разных поколений, разных творческих пристрастий и почерков. При этом патриотическая тема, очевидно опять-таки не без влияния блоковских стихов

⁷⁷ Там же, с. 96.

⁷⁸ Там же, с. 313.

⁷⁹ Там же, с. 289.

говорил о преемственной связи прошлого и настоящего дня Родины:

Былая Русь! Не в те ли годы
Наш день, как будто у груди,
Был вскормлен образом свободы,
Всегда мелькавшей впереди!⁸³

И все же Рубцова больше волновала эстетика «былого», он стремился запечатлеть в своей лирике «возвышенную силу» русского простора и не разгаданную, как ему казалось, еще до конца тайну национальной истории.

Рисую в поэтических строках дорогие ему тени, неотделимые от русского пейзажа с огнями новых деревень, Рубцов ставит рядом Есенина и Блока: «Вон Есенин — на ветру! Блок стоит чуть-чуть в тумане».⁸⁴ Образное же истолкование стихии ветра, развернутое им в стихотворении «По дороге из дома», удивительно близко блоковскому:

О, ветер, ветер! Как стонет в уши!
Как выражает живую душу!
Что сам не можешь, то может ветер
Сказать о жизни на целом свете.⁸⁵

На почве народности сближаются с Блоком и другие певцы «полевой России». Как отметил Л. Лавлинский в своих ответах на блоковскую анкету «Вопросов литературы», «одно из направлений нашей нынешней поэзии (очень неточно, на журнальном жаргоне, его можно назвать «славянофильским») постоянно напрямую обращается к Блоку, объявляя его своим знаменем и являясь „продолжателем“ Блока в узком смысле слова» (с. 37). А. Передреев назвал свою книгу стихов «Равнина», имея в виду мысль Блока о конечной цели, к которой пробивался герой его лирики сквозь «снега, застилающие землю»: «В конце пути, исполненного падений, противоречий, горестных восторгов и ненужной тоски, расстилается одна вечная и бескрайная равнина — изначальная родина, может быть, сама Россия» (2, 373—374). Эти слова Передреев цитирует в юбилейной некрасовской анкете.⁸⁶ В «Равнине» нет прямого или косвенного использования устойчивых словообразов, типичных для патриотической лирики Блока. Но размышляя о судьбе русской деревни и утверждая: «Русскому поэту нужна земля и Родина нужна»,⁸⁷ автор прикасается к замечательной традиции отечественного стиха — традиции Некрасова, Блока, Есенина.

⁸³ Рубцов Н. Избранное. М., 1982, с. 286.

⁸⁴ Там же, с. 298.

⁸⁵ Там же, с. 113.

⁸⁶ Вопр. лит., 1971, № 11, с. 130.

⁸⁷ Передреев А. Равнина: Книга стихов. М., 1971, с. 61.

Образ равнины в блоковском его понимании постоянен в лирике С. Куняева:

Мы жители равнин, и потому
мы любим бесконечные просторы,
разбитые дороги, косогоры,
и не понять, за что и почему.⁸⁸

Поэт настойчиво проводит мысль о «связи души и равнины», доказывая, что равнинность российских просторов породила особенности национального характера:

... на просторах полей,
на своей древнерусской равнине
полюбили свободу потерь
и смиренность, что пуще гордыни.⁸⁹

Блок избегал порой называть предмет обращения, в результате чего лирический монолог оставлял впечатление некоей загадочности, непроясненности. Кто это у поэта: «Ты, знающая дальней цели путеводительный маяк»? Родина? Муза? Любимая женщина? Или и то, и другое, и третье? Об этом думают и спорят блоковеды. Рассчитанная многозначность обращения свойственна и некоторым стихам Куняева:

Не знаю, как тебя назвать:
судьба? отчаянье? прощанье?
Не объяснить. Не рассказать.
Ни в песне и ни в завещанье.⁹⁰

Встречаются у Куняева и реминисценции из Блока: «песни ветровые», «живая грусть осенней воли». Последнее выражение заставляет вспомнить стихотворение Блока «Осенняя воля» с типичными для его лирики образами «печали нив», «далее необъятных», которые полюбились поэту, вышедшему в путь-дорогу. Блоковское «присутствие» — в стремлении Куняева постичь загадку «мерцающей дали», в драматической тональности его раздумий об исторических путях Родины:

Да что там! Не было и нет
благих и безмятежных лет
у нашей матери — России.⁹¹

Отвечая на вопросы анкеты журнала «Вопросы литературы», Куняев писал, что Блок научил его «гражданскому мужеству», «любви к России и русской литературе» и еще многому — «всего не перечислишь» (с. 35). Неоднократно выступал современный поэт с толкованиями произведений Блока, с размышлениями о его роли в русской культуре.

⁸⁸ Куняев С. Избранное: Стихотворения и поэмы. М., 1979, с. 124.

⁸⁹ Там же, с. 109.

⁹⁰ Там же, с. 107.

⁹¹ Там же, с. 170.

Ряд стихотворных произведений о Куликовской битве, вдохновленных шестисотлетним юбилеем, подтверждают, насколько прочно вошли в современную поэзию блоковские раздумья о России. Не следует, конечно, в каждом из таких стихотворений усматривать непосредственное воздействие цикла Блока «На поле Куликовом». Зачастую авторы прямо идут от древнерусских первоисточников, создавая их стихотворные переложения на современный русский язык, как Б. Примеров в «Задонщине», как И. Шкляревский, давший своей поэме «Слово о Куликовом поле» подзаголовок «По „Сказанию о Мамаевом побоище“».

В свободных вариациях на тему Куликова поля, не связанных с определенным древнерусским текстом, современные авторы испытывают влияние (фабульное, жанровое, словесно-образительное) старых летописных повестей, сказаний, былин, героических «поэм», особенно «Слова о полку Игореве». Однако воздействие древнерусского героического эпоса может дополняться блоковским.

«На поле Куликовом», как и «Скифы» Блока, — произведение, как известно, глубинное, многослойное, мерцающее разными символами-смыслами. Каждый современный поэт, обратившийся к теме России, и Куликова поля в частности, видит в цикле Блока вечный ориентир и недостижимый художественный образец. Но в гениальном создании Блока не все одинаково живо для новых певцов Куликовской победы. Менее значима для них тема страданий и отчаяния интеллигенции, оторванной от народа, ожидающей «возмездия». Если цикл Блока пронизан трагедийной тональностью, то в новых стихах о Куликовом поле преобладает героический пафос, мотив богатырства русской рати, сломившей Орду. В отличие от Блока, понимавшего время «музыкально», некоторые современные поэты стремятся к большей исторической и бытовой конкретизации в своих изображениях Куликова поля. Отсюда обращение к портретированию исторических лиц, иллюстрации отдельных эпизодов сражения («Противоборство» Г. Серебрякова, «Голоса с Куликова поля» С. Куняева). Но всем им дорога в цикле Блока идея героического служения отчизне, преемственности патриотического подвига.

Авторы новых произведений о Куликовской битве учатся также у Блока мастерству, с которым он в своем цикле воплощает связь времен, обновляет художественные символы фольклора и древних памятников воинского цикла. Творческое развитие отдельных сторон, моментов поэтической структуры «На поле Куликовом» Блока не исключает сохранения определенных «следов» этого источника в произведениях современных поэтов.

Блок, к примеру, прибегнул к монологической форме речи, совместив в лирическом герое цикла «летописца» битвы, древнерусского воина и своего современника. В «Монологе воина с поля

Куликова» С. Орлов сделал субъектом лирической речи павшего в сражении безымянного белозерского князя. Его «голос» — в то же время и голос автора, размышляющего о значении русской победы для будущего Родины:

Как орда Мамаю качнется,
Как мы ляжем костями на поле, —
Так Россия с нас и начнется
И вовек не кончится боле.⁹²

Особого внимания заслуживают созданные как бы вслед за Блоком циклы стихотворений о Куликовской сече. Эти циклы пронизаны единством настроения, выдержаны в определенном образно-стилевом ключе, имеют свой лирический или балладно-повествовательный сюжет, идентичны, как правило, небольшой лирической поэме.

Так, уже композиция цикла Н. Старшинова «Там за Непрядвою, за Доном...», состоящего из пяти стихотворений, заставляет вспомнить блоковское «На поле Куликовом». Первые два — своего рода историческое воспоминание, как и у Блока, «современника двух эпох».⁹³ Рисуется картина противостояния русских полков и войск Мамаю перед самым началом страшной сечи — картина, предвещающая кровавый итог и одновременно выражающая решимость русских воинов:

Чтобы защитить родную землю,
Мы готовы в эту землю лечь!⁹⁴

После плача по павшим и «славы» князю и дружине лирическое действие переносится из истории в настоящее: автор утверждает святость исторической памяти, слитность своей судьбы с героическим прошлым Родины:

Там, за Непрядвою, за Доном,
Где нынче вызрели хлеба,
В большом бою ожесточенном
Решалась и моя судьба.⁹⁵

Зачин последнего стихотворения цикла Блока «На поле Куликовом» содержит пророчество о будущих испытаниях Родины:

Опять над полем Куликовым
Взошла и расточилась мгла,
И, словно облаком суровым,
Грядущий день заволочла.

(3, 252)

⁹² Орлов С. Белое озеро: Стихи и поэмы. М., 1975, с. 376.

⁹³ Крук И. Т. Поэзия Александра Блока. М., 1970, с. 160.

⁹⁴ Старшинов Н. Избранное: Стихотворения и поэмы. М., 1980, с. 299.

⁹⁵ Там же, с. 300.

И далее: «Недаром тучи собрались» (3, 253). Сходны с блоковскими символические пейзажи, предвещающие новый бой, в стихах Старшинова:

Снова тучи проносятся, дыбась,
Или дым синеву заволок...

Солнце, глянув на землю с испугом,
Закатилось в клубящийся дым.⁹⁶

Конкретно-исторический ряд изображения у современного поэта, как и у Блока, переходит в символично-расширительный. Для обоих поэтов Куликовская битва — «символическое событие русской истории» (3, 587).

В таком же направлении развивает блоковскую традицию В. Сидоров в «Воспоминании о поле Куликовом» — произведении, совсем не похожем на старшиновское. Это не лирический цикл, а романтическая баллада со свойственной ей отчетливой сюжетикой и символично-фантастическими эпизодами. О победе Руси «вспоминает» здесь историческое лицо — сам князь Дмитрий. Вторая часть — рассказ о ночной разведке князя перед переправой русского войска через Дон — в особенности близка к блоковскому циклу. Автор, как и Блок, использует здесь такие изобразительные средства, как образы-символы природного ряда, поэтические знаки беды (туман, мрак, мгла, лай волков, «карканье злое», «клеткот орлов», шум лебединых «крыл»). В целом Сидорову важны не столько исторические подробности сражения, сколько символика Куликовской битвы, воплощенная в метафорическом преодолении тьмы светом. И здесь поэт также опирается на опыт Блока. Вводя в сюжет сон князя Дмитрия, мотивированный полученным в сече ранением и беспамятством, поэт как бы перекидывает мост из далекого прошлого в будущее. Видение князя — «сказочный град», осеняемый «звездной славой Вселенной», — символизирует грядущее Руси.⁹⁷

В пристрастии авторов новых стихов о Куликовом поле к романтическим формам иносказания, сна, видения можно усмотреть прямое или косвенное воздействие блоковского цикла с его символикой, неуловимыми, «текучими» смысловыми планами.

Блоковский образ летящей сквозь века степной кобылицы трансформирован в стихотворении Ю. Кузнецова «Знамя с поля Куликова», выразившем мысль о «путях и печалях» русской земли:

Сажусь на коня вороного —
Проносится тысяча лет.
Копыт не догонят подковы,
Луна не настигнет рассвет.⁹⁸

⁹⁶ Там же, с. 301.

⁹⁷ Поле Родины: 1380—1980 / Сост. Б. Примеров, Н. Кондакова. М., 1980, с. 161.

⁹⁸ Там же, с. 176.

Отзвук блоковских ритмов нетрудно расслышать в эпилоге драматической поэмы В. Сорокина «Дмитрий Донской»:

Береж Россию не устану,
Она — прозрение мое,
Когда умру, то рядом встану
Я с теми, кто берег ее.
Холмы российские, курганы,
Мне плакать хочется навзрыд,
Нет, ни один из вас туманом
От взоров наших не закрыт!..⁹⁹

«Постигнуть суть славянской сини» стремятся, как и Сорокин, авторы других поэм, стихотворных драм о Куликовом поле («Пересвет» И. Савельева, «На Куликово — трудный путь» Э. Скобелева).

В поэме Е. Евтушенко «Непрядва» главное — блоковский мотив «нашего пути», прослеживание связи между Куликовской битвой, в которой «до-Россия Россией себя осознала», и последующими испытаниями, выпавшими на долю Родины, прославление ее исторической миссии:

Мы прикрыли Европу
 щитами червлеными,
как прикрыли потом —
 двадцатью миллионами.

С темой «скифов» — наследников и хранителей культуры — перекликается настойчиво проведенная в поэме Евтушенко мысль о роли Куликовской победы в становлении национального самосознания, в последующем развитии русского и — шире — европейского искусства:

Поле Куликово, ты храни
то, как чисто в Пушкине сливался
дух и вольтерьянства, и славянства
с жгучей африканинкой в крови...

И еще:

Если б не было поля такого,
 где ястребы в небе
 как ввиченные, —
то в Италии вряд ли бы вырос да Винчи.

«Урожай» Куликова поля — это Рублев, Ломоносов, Пушкин, Чайковский, Лев Толстой: «Здесь когда-то вся нация заколосилась!».

В мироощущении автора поэмы органично сливаются национально-патриотические и интернационалистские, «братские» начала:

Невозможно быть русским,
 Непрядву сочтя за ручей,
Не любя свой народ,
 не полюбишь ничей.

⁹⁹ Сорокин В. Дмитрий Донской: Драматическая поэма в пяти картинах. — Наш современник, 1977, № 12, с. 134.

Поэт призывает «в мирные объятия» всех «одноземлян», ибо «в мире нет чужеземцев».¹⁰⁰ Как и в «Скифах» Блока, века русской истории вписаны в «Непрядве» в общечеловеческую историю. И хотя чисто художественные, изобразительные решения Евтушенко далеки от блоковских (только в рассказе о русском стане в ночь перед сражением есть отдельные реминисценции из цикла «На поле Куликовом»), автор «Непрядвы» явно коснулся той же поэтической струны, что и автор «Скифов». Подчеркнем еще раз: в большинстве произведений, воспевающих юбилей победы над Ордой и написанных «по мотивам» Блока, его воздействие наиболее ощутимо в трактовке темы исторических судеб России.

6

В расширяющемся мире нашей культуры традиции Блока приобретают в последние годы особую значимость: «Блок продолжает расти и шириться в нашем сознании, его художественные прозрения и пророчества продолжают наполняться для нас все новым смыслом, раскрываться в более глубоких, прежде недоступных значениях».¹⁰¹ Показательно, что, говоря о всепроникающем культурном воздействии Блока, его имя все чаще ставят рядом с именем Пушкина. Мысль о вечно обновляющемся наш духовный мир наследии этих великих людей России овладела и сознанием современных поэтов:

Как озими, укрытые снегами,
живут и верят, что настанет срок, —
мы будем жить, покамест Пушкин с нами,
мы будем жить, покамест с нами Блок.¹⁰²

Эти же имена поставлены рядом в стихах А. Вознесенского, где речь идет о «богах», «меж званых избранных, и нравственно и душевно».¹⁰³

О сегодняшнем восприятии мира Блока как некоего духовного универсума свидетельствует стихотворение Г. Горбовского «Глаза Александра Блока». О «глазах» Блока писала еще до Октября А. Ахматова, романтизируя личность своего современника:

У него глаза такие,
Что запомнить каждый должен,
Мне же лучше, осторожной,
В них и вовсе не глядеть.¹⁰⁴

¹⁰⁰ Здесь и выше поэма цитируется по публикации: *Евтушенко Е.* Непрядва: Поэма. — Лит. газ., 1980, 3 сент., с. 7.

¹⁰¹ Наследие А. Блока и актуальные проблемы поэтики: Блоковский сб., № 4. Тарту, 1981, с. 4 (Учен. зап. Тарт. ун-та; Вып. 535).

¹⁰² *Куляев С.* Озеро безымянное: Книга стихов. М., 1983, с. 245.

¹⁰³ *Вознесенский А.* Соблазн: Стихи. М., 1978, с. 86.

¹⁰⁴ *Ахматова А.* Стихотворения и поэмы, с. 81.

Горбовский, глядя на портрет Блока, в выражении глаз поэта читает трагизм его судьбы:

И лишь в глазах всё нету утешенья.
И правит в них печаль и царствует зима.¹⁰⁵

В стихотворении сделана попытка образно охарактеризовать актуальность блоковских прозрений для современности:

Предчувствие, предвиденье, предзнание,
пророческая проповедь в строке,
столкнувшихся в ночи веков стенанье,
прядь тающих волос на ветерке.¹⁰⁶

Интересно, что, оценивая посмертную жизнь Блока среди нас, автор прибегает к противопоставлению: «Прорастанье, — не процветанье... Заспанность корней», желая, видимо, сказать: пышный цвет — знак недолговременности, а медленное «прорастание» означает, что блоковское наследие навечно останется в духовном бытии потомков.

Характерная примета поэзии 1980-х гг., соотносимая с блоковским словом, — тенденция к емкому, сложному образусимволу, обращение к мифу, стремление охватить зрением художника всю историческую глубину бытия человека. Эта особенность историзма мышления прежде всего заметна в произведениях на антивоенную тему, — может быть потому, что их авторам поневоле приходится, по выражению Г. Гачева, «мыслить человечеством». Мы имеем в виду в этом случае такие поэмы 1980-х гг., как «Смертный грех» Г. Шерговой, «Двадцать пятый час» Е. Исаева, «Слово о мире» И. Шкляревского.

Автор «Двадцать пятого часа» стремился, по его словам, «почувствовать 100 миллионов как одного и одновременно одного как всех». Двадцать пятый час — «не просто понятие, не образ, а, если хотите, мистическая реальность... Чувство безграничности памяти. А уж оно повлекло за собой дальнейшую концентрацию образов».¹⁰⁷ Бронзовый памятник Неизвестному солдату в Трептов-парке — герой поэмы Исаева — ожил, задвигался, заговорил.

«Планетные ветры единого круга» — крупномасштабный символ, скрепляющий разные части бессюжетного публицистического «Слова о мире» Шкляревского. Дело не в том только, что «планетные ветры» современного поэта напоминают «ветер на всем божьем свете» из «Двенадцати» Блока. Подобно Блоку, Шкляревский проникся «космическим» мироощущением, в основе

¹⁰⁵ Горбовский Г. Черты лица: Стихотворения. Л., 1982, с. 108.

¹⁰⁶ Там же.

¹⁰⁷ Исаев Е. Безграничность памяти. — Лит. газ., 1985, 9 янв., с. 2.

которого, по верному указанию исследователя, «осознание неотделимой причастности человека к мировому круговращению»: ¹⁰⁸

Одинокая во Вселенной
Отчизна людей — Земля... ¹⁰⁹

Автор «Слова о мире» стремился совместить в единой поэтической мифологии бег планеты в пространстве космоса и историческое время людей:

Я в 12-м веке
убитполовецкой стрелой.
Я в 13-м веке
задушен ордынской петлей.
За конем меня в облаке пыли
сквозь 14-й протащили. ¹¹⁰

Для лирики и публицистики Блока после поражения первой русской революции характерен образ «безвременья», тупика истории, в гнетущей атмосфере которого человеку-жертве грозит «безумие». Подобное полемически заостренное, с целью пробудить человечество к действию, восприятие времени наблюдается в произведении Шкляревского. Мир, изображаемый им, находится на грани безумия, самоуничтожения:

И нигде отсидеться нельзя.
Стала ядерной бомбой земля!

Растекутся всеядные тучи заразы!
И в сиянье луны
уцелевшие дочки твои и сыны
поползут на свидания — в противогозах... ¹¹¹

Но это не конец исторического времени в представлении автора:

Век двадцатый — тупик человечества?
Или век сотворения вечного
Мира — на все века? ¹¹²

Борьбу «света» и «тьмы» Шкляревский понимает по-блоковски, следуя одновременно и завету великого Пушкина, светлого смотревшего в историческую даль. Об этом он писал ранее:

Земные взоры Пушкина и Блока
устремлены с надеждой в небеса. ¹¹³

¹⁰⁸ Долгополов Л. К. Александр Блок: Личность и творчество. 2-е изд., испр. и доп. Л., 1980, с. 85.

¹⁰⁹ Шкляревский И. Слово о мире. — Юность, 1984, № 10, с. 9.

¹¹⁰ Там же, с. 5.

¹¹¹ Там же.

¹¹² Там же, с. 9.

¹¹³ Шкляревский И. Брат: Новая книга. М., 1982, с. 11.

Своеобразие поэмы Шкляревского в том, что поэт выступает как бы от имени всего живого населения Земли:

Ночью в закрытые двери
входят невинные звери
с плакатами: «Миру — мир!»
Лоси, бобры заплаканные
к людям идут с плакатами:
«Как вам не стыдно, люди?».
«Нейтральных лесов не будет».¹¹⁴

«Я» змеи, рыбы, ворона, появляющихся далее, равноправны человеческому «я» автора. Это уже традиция В. Хлебникова, его, по определению Р. Дуганова, «мифологического реализма».¹¹⁵

Помимо Хлебникова в связи с поэмой Шкляревского можно назвать еще одно имя — Есенина периода «библейских» поэм. Сравним обращение за океан в «Инонии» Есенина:

И тебе говорю, Америка,
Отколотая половина земля, —
Страшись по морям безверия
Железные пускать корабли! ¹¹⁶ —

и подобное ему у Шкляревского:

Слушай, Америка, правду свою:
мир уже на краю.
Для двухсот тридцати миллионов
не хватит бетонной утробы,
если падать начнут небоскребы.¹¹⁷

Таким образом, блоковское начало вошло в художественную плоть «Слова о мире» во взаимодействии с другими относящимися к эпохе Блока традициями. Обращает на себя внимание и явное следование автора «Слову о полку Игореве» (его переложение Шкляревским и анализируемое произведение ритмически очень сходны). Это относится к вопросам формы, композиции, поэтики, свидетельствуя тем самым скорее о внешнем подобии.

О связи романтических устремлений советской поэзии с воздействием Блока уже шла речь выше, в применении к лирике 1960—1970-х гг. При анализе относящегося к самому последнему времени многообразного стихотворного материала, в котором заявляют о себе романтические тенденции, формы, стили, также возникает необходимость постоянно обращаться, как к ориентиру, к эстетике Блока.¹¹⁸

¹¹⁴ Шкляревский И. Слово о мире, с. 6.

¹¹⁵ Дуганов Р. Поэт, история, природа. — *Вопр. лит.*, 1985, № 10, с. 161.

¹¹⁶ Есенин С. Собр. соч.: В 5-ти т. М., 1961, т. 2, с. 40.

¹¹⁷ Шкляревский И. Слово о мире, с. 6.

¹¹⁸ См.: Пьяных М. «Покой нам только снится...»: Заметки о романтических тенденциях в современной русской поэзии. — *Звезда*, 1979, № 2.

Дает основания говорить о глубинных связях с Блоком, о «романтическом понимании идеала» в духе Блока¹¹⁹ «Проза в стихах» А. Межирова — поэта, уже давно продемонстрировавшего особо внимательное и преданное отношение к блоковской традиции. Его лирика по-особому многозначна, драматична, конфликтна. Как и Шкляревский, Межиров подошел к «крайнему краю» в истолковании драматических противоположностей жизни. Потому, очевидно, размышления поэта о своих современниках окрашены смешанной с болью романтической пронией, хорошо знакомой по лирике «третьего тома» и художественной публицистике Блока («Ирония», 1908):

У человека
В середине века
Болят висок и дергается веко.
Но он промежду тем прожекты строит,
Всё замечает, обличает, кроет,
Рвет на ходу подметки, землю роет.
И только иногда в ночную тьму,
Все двери заперев, по-волчьи воет.
Но этот вой не слышен никому.¹²⁰

В другом стихотворении Межирова в духе блоковских фантазмагорических «Плясок смерти» воплощен мотив призрачного существования в мире театра, приобретающий расширительное звучание:

Через артистические входы,
По запискам и по пропускам,
С балериной, вышедшей из моды,
Но еще идущей по рукам,
Прохожу в директорские логи,
Где непроницаемо сидит
В желтой замше или в черной коже
Сюрреалистический синклит. —
И сажусь, присаживаюсь рядом
С фальшфасадом.¹²¹

Поиски дачи в одной из миниатюр Межирова иронически обозначены как поиски «приемлемой формы для нашего житья-бытья», после чего следует неожиданное обобщение:

Но формы нет и быть не может
В земном обличье, во плоти —
И лишь небытие, быть может,
Поможет форму обрести.¹²²

Ко всем и к себе в том числе автор «Прозы в стихах» предъявляет максималистские требования. Межиров озабочен

¹¹⁹ Пьяных М. Поэзия Александра Межирова. Л., 1985, с. 187.

¹²⁰ Межиров А. Проза в стихах: Новая книга. М., 1982, с. 89.

¹²¹ Там же, с. 63.

¹²² Там же, с. 62.

«проклятыми вопросами», выдвинутыми в свое время национальным самосознанием («на век, а не на день»¹²³) и еще не разрешенными в нашем столетии. Однако трагедийность, болезненная ирония не исчерпывают его мироощущения.

Предметом специальных исследований может стать и воздействие любовных стихов Блока, всей его художественной концепции «страсти» на советскую поэзию, в том числе и современную. Ограничимся в связи с этим лишь некоторыми соображениями. Подражание любовной поэзии Блока, вплоть до буквалистского использования ее излюбленных мотивов, приводит к вульгаризации, назойливому мелодраматизму. Именно так получилось в объемном лирическом цикле (около сорока стихотворений) А. Адамова. Любовь в его цикле — «безумная», «беспощадная», «мучительная», «святая невинность» и «бесчестие» одновременно. «Мы жжем, и мы сгораем сами» — так, «под Блока», пишет Адамов.¹²⁴

Другой, истинный путь приближения к блоковской традиции любовной лирики демонстрирует В. Соколов, взявший к своему стихотворению эпиграф из раннего Блока: «Я и молод, и свеж, и влюблен...». И по мысли своей, и по изобразительной фактуре стихи Соколова самобытны. Однако ощутима, пусть далекая, переключка с Блоком — мотив сна влюбленного, образ юности, дополненный у современного автора контрастом:

Запах розовый. Кленов верхи.
Молодые сжимая запястья,
Я читаю ей тихо стихи
Небывалого лада и счастья.

Но, как это бывает во сне,
Как случается со стариками, —
На скамейке пустой в тишине
Развожу я пустыми руками.¹²⁵

Из блоковских стихов «Милая девушка, что ты колдуешь...» «исходит» А. Жигулин, но, как и Соколов, выстраивает оригинальный лирический сюжет. Немолодой поэт обращается к влюбленной в него юной красавице:

Завладела моей неуютной душой
На глазах у недобрых людей.
Срок для жизни дается нам —
Ах! — пебольшой,
И поэтому — смело владей!¹²⁶

Близость к Блоку — не во внешних совпадениях (портрет смелой, безудержной женщины, у которой глаза — «искры

¹²³ Там же, с. 81.

¹²⁴ Адамов А. Почему: Книга стихов. Магадан, 1980, с. 88.

¹²⁵ Соколов В. Снятся мне: я и стар, и беззуб. — Лит. газ., 1980, 12 нояб., с. 7.

¹²⁶ Жигулин А. Завладела моей неуютной душой... — Лит. газ., 1985, 16 окт., с. 5.

огня»), а в самом романтическом истолковании любовной страсти как проявления космической стихии, небесного огня, увлекающих в полет, приобщающих к вечному движению мироздания:

У поэтов и ангелов возраста нет.
Только звезды навстречу летят.¹²⁷

Блок как явление русского искусства значителен и многомерен, и из его творческого опыта черпают современные поэты разных устремлений, разной стиховой культуры. Не должен смущать широкий диапазон имен стихотворцев 1960—1980-х гг., в произведениях которых обнаруживаются близкие или отдаленные созвучия с творчеством великого предшественника, дает о себе знать блоковское начало.

Оно живет в многообразной музыке современного стиха, являя образец гражданственности, патриотизма, высокого гуманизма, масштабности в раздумьях о судьбах мира, образец «символического» осмысления истории, глубокого постижения духовной жизни человека как сына своего времени во всей ее драматической напряженности. Блоковское слово служит для современной поэзии эталоном художественности, музыкальности, артистизма, оно становится опорой в поисках и открытиях новых форм стиха. Наследие Блока, как показывает поэтический процесс последних десятилетий, живо и плодотворно.

¹²⁷ Там же.

И. СТАНИШИЧ

БЛОК В ЮГОСЛАВИИ

(О ПЕРЕВОДАХ «ДВЕНАДЦАТИ»)

Русская поэзия XIX—XX вв. прочно вошла в культуру всех южнославянских народов, сыграв особую роль в их литературе. Перед южнославянскими народами в начале века стояли важнейшие проблемы освобождения, объединения и национального возрождения. До 1920-х гг. из русской поэзии переводились в основном произведения, проникнутые гражданским пафосом (Пушкин, Лермонтов, Некрасов, Тютчев и Надсон); переводы русских символистов почти не появлялись. Модернистские течения, характерные для многих стран Европы, в литературах южных славян остались в зародыше; новые формы этих течений возникли там лишь в 1920—1930-х гг.

Имя Блока в Сербии услышали впервые в 1914 г. В сборнике переводов из русской поэзии Р. Одавича было опубликовано стихотворение «Девушка пела в церковном хоре...».¹ И этот перевод, и вся книга «Звуки русской лиры», где было представлено творчество более семидесяти поэтов (от Ломоносова до Блока), явились большим событием в литературной жизни южных славян. Однако музыки блоковского стиха Одавич не уловил. Семантически же этот перевод и сегодня не потерял своего значения. Переводчику удалось также передать чистоту и возвышенность настроения, характерную для блоковского стихотворения:

Девојчица пева на црквеном кору
О свима уморним у туђинском крају,
О свим бродовима што блуде по мору,
О свима што радост ни памте ни знају.

Чисти глас јој звони и под кубе стиже,
На белом јој плећу зрак се титра, роји...
Свак из таме слуша, кору очи диже,
Гледа бело рухо где под сунцем поји.

Сви ће бити срећни! Јер се свима чини:
У мирне су луке бродови већ зашли;

¹ См.: *Одавич Р. Звуки руске лире*. Београд, 1914, с. 230.

Уморени људи, тамо у туђини,
Угодан и срећан живот већ су нашли.

Глас дивно извија, зрак трепти све јаче...
Али што се поглед царским дверма креће?
Ту, та нама присан, мали Исус плаче,
Јер зна да се од њих нико вратит' неће!²

С 1920-х до второй половины 1950-х гг. поэзия Блока, за исключением поэмы «Двенадцать», была мало знакома югославам. За последние тридцать лет Блок часто переводился на сербскохорватский. Вышло несколько его сборников,³ поэзия Блока широко представлена в антологиях русской и советской поэзии,⁴ в антологиях мировой поэзии,⁵ в различных хрестоматиях и сборниках. Однако большинству переводчиков не удалось бережно, точно и глубоко передать блоковский стих на сербскохорватском языке. Можно сказать, что язык этот не «подчинился» Блоку и произведения русского поэта (за редким исключением) не обрели своего художественного эквивалента. Й. Дучич, крупнейший сербский поэт и лучший переводчик русской поэзии, указал на существенную причину многих неудач в переводах с русского на сербскохорватский: «Музыкальность русского стиха настолько неповторима и определена, что наше ухо с большим трудом приспосабливается к ней. <...> Ритм русской поэзии зачастую обманывает слух наших переводчиков, и в результате перевод оказывается чужим русскому оригиналу и далеким от него».⁶ Впрочем, перевод — это бесконечное приближение к оригиналу, и ни один перевод, строго говоря, нельзя считать идеальным на все времена.

Лучшие переводы из Блока принадлежат поэтам Б. Мильковичу⁷ и С. Раичковичу;⁸ некоторые виртуозные переводы последнего очень близки к оригиналу. Вот как, к примеру, звучит у Раичковича первая строфа стихотворения «Русь» («Русија»):

Ти си у сну несапајна.
Твога се вела тађи ни.
Дремам, а иза сна је — тајна,
У тајни, Русијо, си ти. —

² Иную общую оценку переводов Одавича см.: *Дучић Ј.* Писма из Жене и Париза. — *Савременик*, 1963, бр. 4, с. 361.

³ Отдельные издания поэмы «Двенадцать» на сербскохорватском языке, а также издания поэтических сборников, включающих перевод поэмы Блока, см. в библиографическом приложении к статье.

⁴ См.: Антологија руске поезије. Београд, 1971, т. 1, с. 522—566; Од Пушкина до Јевтушенка: Антологија руске поезије. Сарајево, 1967, с. 91—124.

⁵ См.: Антологија свјетске лирике. Загреб, 1965, с. 752—753; 100 највећих дјела свјетске књижевности. Загреб, 1972, с. 581—592.

⁶ *Дучић Ј.* Сабрана дјела. Сарајево, 1969, књ. 4, с. 194—195.

⁷ См.: Модерна руска поезија. Београд, 1975, с. 63—74.

⁸ См.: Шест руских песника. Београд, 1970, с. 1—31.

или первая строфа стихотворения «Равенна» («Равена»):

Све пролазно и све од трена
У вековима сакри ти.
На руди вечности, Равена,
Сањивој, ко одојче, спи.

Если бы переводы такого уровня появлялись в 1920—1930-е гг., то воздействие Блока на поэзию южных славян было бы гораздо сильнее. Блок через перевод почти не воздействовал на поэтов Югославии; он влиял на тех из них, кто читал его произведения в оригинале.

Созвучно поэзии Блока раннее творчество Й. Дучича, познакомившегося с произведениями русского поэта в Швейцарии в начале века. Воздействие поэзии Блока испытали: в 1940-е гг. — хорватский поэт Д. Цесарич, в 1950-е гг. — сербские поэты С. Маркович, Б. Милькович и в некоторой степени — С. Раичкович.

Чаще всего переводилась на сербскохорватский язык поэма «Двенадцать». В югославской критике, еще в 1920-е гг. высоко оценившей Блока,⁹ также больше всего внимания было уделено исследованию «Двенадцати». Об остальном творчестве Блока говорилось во многих статьях и библиографических заметках, но достаточно обобщенно (за исключением статей М. Павловича¹⁰ и М. Йовановича¹¹).

Предметом нашего внимания в этой статье будут переводы «Двенадцати» Блока, осуществленные в Сербии, Хорватии, Черногории, Боснии и Герцеговине (т. е. в зоне сербскохорватского языка).¹²

«Поэма «Двенадцать», опубликованная 3 марта 1918 г. в петроградской газете «Знамя труда» и вышедшая затем несколькими изданиями, сразу вызвала огромный интерес в русской и европейской литературе. Перед переводчиками она ставила сложные проблемы, продиктованные специфическими особенностями подлинника. В поэме переплетаются эпические, лирические и

⁹ См.: *Секулић И.* 1) Александар Блок (1880—1921). — *Нова Европа*, 1921, 21 октобар, књ. 3, бр. 8, с. 235—238; 2) Ода снегу: Символика снега у поеми «Дванаест» Александра Блока. — *Нова Европа*, 1923, 11 јануар, књ. 7, бр. 2, с. 33—34.

¹⁰ См.: *Павловић М.* Александар Блок. — *Летопис Матице српске*, 1959, бр. 6, с. 421—443.

¹¹ См.: *Йованович М.* «Незнакомка» А. Блока и ее историко-литературный контекст. — *Зборник за славистику*, 1980, бр. 19, с. 43—58.

¹² Воздействие Блока на литературы Словении, Македонии и национальных меньшинств Югославии в данной статье не рассматривается. Отметим, однако, что, с нашей точки зрения, лучшим переводом «Двенадцати» на южнославянские языки является перевод словенского поэта М. Клопчича.

драматические элементы. Она соткана из разнообразных строф и рифм; ее ритмы и оркестровка сложны. «В поэме противопоставлены и соединены различные стили повествования. Исключительное значение поэт придавал звуковой, музыкальной стороне произведения, стремясь выразить в нем музыку революции».¹³ Поэма написана как непосредственный отклик на бурные революционные события. В символике и многозначности поэтического текста заключены возможности различных его толкований.

В течение более чем шестидесяти лет поэма Блока «Двенадцать» была переведена на сербскохорватский язык одиннадцать раз, опубликована более сорока раз, из них около тридцати раз полностью. Это наглядно свидетельствует о большом интересе к поэме и признании огромной художественной силы этого произведения Блока.

Автором первого сербскохорватского перевода (опубликован в ноябрьском—декабрьском номере загребского журнала «Критика» за 1921 г.) был сербский поэт Станислав Винавер (1892—1955), который перевел поэму в 1920 г. с намерением опубликовать ее отдельным изданием. Им же написаны предисловие и комментарии к ней. В течение всего года переводчик не мог найти издателя. В журнале «Зенит» в марте 1921 г. сообщалось, что поэма Блока будет напечатана в одном из ближайших номеров. «Зенит» был ультрамодернистским журналом. Его редактор Л. Мицич позднее заявил, что «Двенадцать» он не поместил потому, что эта поэма «незенистическое произведение»,¹⁴ т. е. не модернистское. Вторично перевод Винавера был опубликован в июле 1923 г. в белградском журнале «Медуза» с небольшими языковыми поправками и заново переведенной главкой 8 поэмы.

Винавер — своеобразный поэт, прекрасный знаток стиха и один из видных его теоретиков. Неоднократно писали о тончайшей музыкальности Винавера, о чародействе его языка.¹⁵ На творчество Винавера оказали влияние русские символисты, в том числе и Блок. Блоковское музыкальное восприятие истории было в особенности близко Винаверу. Однако Винавер почти всегда был склонен к формальному эксперименту, от которого блоковская поэтика далека. У Винавера много удачных переводов, особенно из французской поэзии (Вийон и др.). И хотя многие считали его чуть ли не лучшим переводчиком у южных славян, не раз отмечалась некоторая вольность, с которой он обходился с поэтическими текстами других авторов.

¹³ *Маројевић Р.* Символика поеме «Двенадцать» А. Блока и проблеми њеног преводжења на сродни словенски језик. — *Зборник за славистику*, 1976, бр. 11, с. 16.

¹⁴ См.: *Зенит*, 1921, март, бр. 2, с. 18.

¹⁵ См.: *Павловић М.* *Поезија и култура*. Београд, 1974, с. 215—216.

Публикация перевода Винавера интересна как первое знакомство югославов с первой поэмой об Октябрьской революции. Начало поэмы у Винавера звучит так:

Црно вече.
Бели снег.
Ветри јече!
Човек који — да устоји!
Ветри у лету
На целом божем свету!

Отклики на первый перевод «Двенадцати» в югославской прессе были немногочисленны. В газете «Илустровани лист» была напечатана заметка М. Святковского, в которой сказано, что перевод «значителен и совершенен». ¹⁶ М. М. Пешич позднее, оценивая перевод Й. Бадалича, упомянул и о переводе Винавера, в котором, по его мнению, отчасти передана блоковская экспрессия и ощущается тенденция «заменить элементы русской народной лирики сербской народной песней». По мнению Пешича, Винаверу «удалось передать на сербскохорватском языке три четверти оригинала, а это не так мало, учитывая, что Блока чрезвычайно трудно переводить». ¹⁷ На основании этого Пешич пришел к выводу, что перевод Бадалича уступает переводу Винавера.

Отвечая Пешичу, Бадалич привел следующие строки из перевода Винавера:

Јад јадују, — живот шкрт,
Потерала сушка,
Корпоран иадрт,
Аустринска пушка! ¹⁸ —

добавив, что «любому читателю необходим будет комментарий в десять раз шире текста поэмы, чтобы понять этот перевод». ¹⁹ Спустя несколько десятилетий Бадалич не был так категоричен, — он писал, что Винавер понял поэму «как мистическую музыку мировых событий», придавая особое значение «музыкальности и ритмике, динамике переводимого стиха». ²⁰

Р. Мароевич считает, что перевод Винавера — лучший до

¹⁶ Илустровани лист, 1922, 19—26 јануар.

¹⁷ Пешич М. Др. Јосип Бадалич: Пјесме Александра Блока. (Из савремене руске књижевности. Загреб, 1927), књ. 2, бр. 5, с. 382.

¹⁸ Действительно, в переводе Винавера трудно было узнать строки Блока:

Эх ты, горе-горькое,
Сладкое житье!
Рваное пальтишко,
Австрийское ружье!

¹⁹ Бадалич Ј. Пјесме Александра Блока у хрватском пријеводу и критичар «Воље». — Вијенац, 1927, књ. 7, с. 344—345.

²⁰ Бадалич Ј. «Дванаесторица» А. А. Блока у пријеводима југословенских књижевности. — Ип: Бадалич Ј. Руско-хрватске књижевне студије. Загреб, 1972, с. 466.

появления перевода Шоляна и Сламнига.²¹ Винавер достаточно верно передал языковое своеобразие подлинника, ему удалось в некоторых частях поэмы точно выразить ритмику, жанровые особенности оригинала. Однако, когда Винавер прибегает к сербской народной песне, блоковский стих становится излишне фольклоризированным. Этот недостаток, впрочем, присущ большинству сербскохорватских переводов.

Второй перевод Винавера (1953) вышел с кратким, но глубоким предисловием М. М. Пешича, где правильно обозначено место Блока в русской поэзии. Представляют интерес и примечания переводчика: Винавер сообщает, что в конце 1918 г. он привез в Белград поэму «Двенадцать», переписанную с рукописи Блока и что, «переводя поэму, он использовал пояснения, которые получил в Петрограде от Блока и близких ему лиц...».²² Это помогло ему «войти в атмосферу блоковской поэмы, почувствовать ее строй. Признанный знаток поэтического слова, Винавер в поисках неологизмов нередко «расщеплял» слова, вскрывая в них новые лексические возможности. И все-таки второй его перевод «Двенадцати» гораздо слабее первого, что подтверждается, в частности, сравнением заключительных строк двух переводов:

Нежным ходом врх мећава,
Снежним бродом бисер-јава, —
Напред, са заставом крви,
Напред, у ружама белим,
Христос — пред народом целим.

(1920)

Нежным ходом врх мећава,
Снежним бродом бисер-јава, —
Напред, са заставом крви,
Под трновим венцем, у ружама
белим:

Христос, пред народом целим.

(1953)

Строки «Под трновим венцем, у ружама белим: Христос, пред народом целим» не передают адекватно ни основного смысла заключительного фрагмента поэмы, ни блоковского лиризма. Терновый венец напоминает о Голгофе — ассоциация, которой нет в поэме Блока. Христос у Блока впереди двенадцати красногвардейцев, а не «пред народом целим». Винавер упростил блоковскую рифмовку в последней части поэмы (и не только в ней). Переводчик зачастую злоупотреблял жаргонизмами.

В связи со вторым переводом Винавера развернулась полемика. В газете «Књижевне новине» выступили М. Панич-Сурепа, М. Пешич и Винавер. Панич-Сурепа, лучший переводчик «Слова о полку Игореве» на сербскохорватский язык, упрекнул Винавера в упрощении блоковских символов, считая, что переводчик огрубил поэму неловким включением простонародной лексики и частушек, которые у Блока органично вошли в ее текст.²³

²¹ См.: *Маројеввић Р.* Символика поеме «Двенадцать» А. Блока и проблеми њеног превођења... с. 52.

²² *Блок А.* Дванаесторица / Прево С. Винавер; Предговор М. М. Пешич; Са напоменом преводаца. Београд, 1963, с. 52.

²³ См.: *Панић-Сурепа М.* Два превода једне поеме. — *Књижевне новине*, 1954, 11 фебруар.

Автором второго перевода поэмы «Двенадцать» на сербско-хорватский язык был Йосип Бадалич (1888—1985).

Главка 9 поэмы и ее концовка в переводе Бадалича были опубликованы впервые в конце 1921 г. (в загребском журнале «Савременик») в составе написанного Бадаличем некролога Блоку. В этом некрологе Бадалич писал о поэме «Двенадцать» как о самом выдающемся произведении Блока²⁴ и наиболее значительном литературном творении революционного периода вообще — апофеозе последней революции.

Полностью перевод Бадалича был опубликован в 1927 г. в апрельском номере загребского журнала «Виенац». В том же году перевод вышел и отдельным изданием вместе с несколькими стихотворениями Блока («Россия», «Скифы», «Незнакомка», «Ночь, улица, фонарь, аптека...»). Это был первый сборник произведений Блока на сербскохорватском языке.

Русских поэтов Бадалич начал переводить с 1915 г. Представляет интерес история перевода «Двенадцати», сообщенная им самим. В 1981 г. он опубликовал мемуарные записки, где рассказал о своей жизни в России в 1914—1920 гг. «После Октябрьской революции, — пишет Бадалич, — я глубоко интересовался идейным, общественно-политическим движением, рожденным Октябрем, а порою и участвовал в нем, с душевным восторгом <...> наблюдая, как распаивалась новая литературная целина на родине Пушкина, Тургенева, Чехова, Толстого и Горького, как появлялись такие таланты, как Блок, Есенин, Маяковский. Гораздо позднее, уже у себя на родине, я узнал и нашего донского „соотечественника“²⁵ автора знаменитого „Тихого Дона“ Михаила Александровича Шолохова. <...> Временами их творения (например, поэма «Двенадцать» Блока) отзывались во мне так сильно, что я чувствовал стихийную необходимость поскорее и получше перевести их на свой родной язык и сделать их доступными для своей национальной литературной среды». Бадалич описывает общественно-политическую атмосферу в России, когда он в 1918 г., будучи на Дону, начал переводить Блока: «Волна исторических событий докатилась со всей быстротой до хмурых наших степных берегов. Огненные языки революционного Октября все неудержимее охватывали широкие среднерусские просторы, зажигая свои огни на горизонтах взволнованной донской степи...».

Бадалич пишет, как «рождалась ускоренным темпом красная

²⁴ См.: *Бадалић Ј.* Александр А. Блок (1880—1921). — Савременик, 1921, св. 4, с. 236—237.

²⁵ Бадалич несколько лет жил на Дону.

гвардия, на первый взгляд, из ничего. Из земли. Так, как создаются библейские миры.

— Все в красную гвардию!
— Все в Красную Армию!

И вот перед нашими глазами возникают и кличут поэтические барды:

Как пошли наши ребята
В красной гвардии служить —
В красной гвардии служить —
Буйну голову сложить!

Пошли наши момци, пошли
у црвену гарду служити
и русу своју главу губити
ко црвени гардисти.

„Ребята“ молниеносно откликнулись на этот зов, и лавина событий направляется в твердое русло:

Мы на горе всем буржуям
Мировой пожар раздуем,
Мировой пожар в крови —
Господи, благослови!

На страх клетим буржумя
разнијет ћемо свуд и свима,
крвави наш плам,
господе, помози нам!

Как видим, Бадалич свои выводы подкрепляет строками из «Двенадцати» Блока. По его словам, он залпом перевел восхитившую его поэму в 1918 г. — в год публикации оригинала.²⁶ Таким образом, хотя перевод Бадалича опубликован после перевода Винавера, по времени создания он был первым переводом «Двенадцати» в Югославии.

Бадалич, как никто другой из южнославянских русистов-переводчиков, глубоко проник в сердцевину давних взаимосвязей славянских литератур, продолжая восходящие к Ю. Крижаничу традиции всеславянского братства. В 1918 г. Бадалич вместе с библиофилом Григорьевым, прибывшим из Москвы, обошел большую часть донской степи в поисках книг для библиотеки Землянской гимназии, где Бадалич преподавал латинский и немецкий языки: «Для меня по сути это была чудесная экскурсия в еще более чудесную, хотя и суровую, советско-русскую действительность...». Среди множества собранных Бадаличем и Григорьевым на Дону книг были и книги всеславянского просветителя Юрия Крижанича: «Неожиданно передо мной два прекрасных тома с золотыми буквами на корешке „Русское государство в первой половине XVII века“. Славное произведение еще более славного Дон-Кихота нашей крови Юрия Крижанича. И с посвящением издателя И. Бессонова! Я чувствовал себя так, будто после долгого одиночества встретил в этой бескрайней степи своего чудесного земляка, который своим духовным обликом подстать этим апокалипсическим дням и событиям. С волнением я рассматривал знаменитое произведение Крижанича,

²⁶ См.: *Бадалић Ј. «Дванаесторица» А. А. Блока у пријеводима југословенских књижевности*, с. 461.

толкую всем и каждому, кто хотел меня слушать, что это мой земляк, хорват, славный Юрий Крижанич, который не только им, русским, но и всем славянам очень давно дал много полезных советов и уроков, и что почти триста лет тому назад они, т. е. русское правительство, в награду заточили его в суровом сибирском Тобольске на многие годы...»²⁷

Перевод Бадалича предварялся обширным предисловием, которое вместе с переводом, по словам автора, выполняло задачу первой литературной информации о блоковской поэзии среди хорватов. «Еще до революции, — писал Бадалич, — Блок со своей символически-романтической поэзией был одиноким средневековым рыцарем, забредшим в двадцатый век, слагавшим, как безнадежно влюбленный менестрель, Незнакомой Прекрасной Даме прекрасные стихи. <...> О том, что он любил, любил глубоко и преданно трагическую Россию, ищущую правды, свободы и справедливости, к которым стремились русские революции 1905 и 1917 годов, свидетельствуют не только его литературные произведения того времени, например „Двенадцать“, „Скифы“, „Россия“, но и его <...> волнующий „Дневник“ самых кипучих дней и месяцев после Октября 17 года...»²⁸

Перевод начинался так:

Црно вече.
Бијели снијег.
Вјетар, вјетар!
Човјека са ногу сијече.
Вјетар лијеће —
Изнад свијета свег!

Вјетар вије
Бијели снијежак.
Под њим — лед се крије.
Склизак, тежак
Сваки корак —
Ах, живот горак!

Первые строки поэмы «Двенадцать» в переводе Бадалича не пассивно описательны, в своем видимом спокойствии они несут «зловещее предчувствие грозы». Переводчик старался быть верным толкователем поэтических настроений Блока, избегая «формальной точности». Бадалич считал, что строка «Черный вечер» выражает «неизбежную суровость исторического момента», а слово «ветер» символизирует эпоху великого перелома. Конец поэмы, по мнению Бадалича, светел, хотя этого текст его перевода не подтверждает:

... Тако иду тврдим кроком, бијелим снијегом,
Отраг луња гладни пас,
А пред свима са кравим стијегом —
Пред вијугом недогледљив,
Од тавета неповредљив,
Над међавом по нежној стази,
По бисерју снежном мирно гази,
На глави од ружа сја вијенац чист —
Напријед крочи — Исус Христ.

²⁷ Бадалић Ј. До Донске степе и натраг. Кутина, 1981, с. 271—310.

²⁸ Бадалић Ј. Предговор. — In : Пјесме Александра Блока. Загреб, 1927, с. 7.

Вступительная, мрачная, и заключительная, светлая, картины, считал Бадалич, соответствуют задаче поэтико-символического изображения хода событий. Пейзажные зарисовки поэмы, разбросанные, «словно разорванные тучи», критик наделяет «функцией вводного аккорда величественной симфонии Октябрьской революции». Они являются и своеобразным музыкальным сопровождением главного мотива.

Бадалич стремился быть близким к оригиналу в своем переводе, но, как историк и теоретик литературы, сознавал, в какой значительной мере препятствуют этому структурные различия между сербскохорватской и русской системами ударений: «Русские многосложные слова с ударением на последнем слоге чинили труднопреодолимые препятствия из-за недостатка окситонированных слов в сербскохорватском языке <...> что чрезвычайно осложняло передачу мужских рифм и ямбического размера».²⁹

Особые трудности возникали при переводе частушек. Бадалич использовал дактилические окончания при рифмовке трехсложных слов. Он делал это, чтобы избежать мужских односложных рифм и, таким образом, не нарушить размер оригинала. Частушка из главки 8 поэмы в переводе Бадалича звучит так:

Провест ћу ја времешце,
Провести га весело,
Почесати ћу тјемешце —
Макар коме пресјело.
Заиграј ћу инат свој —
Коштице ћу грискати,
Захватић ћу ножић свој —
Ал ће неко врискати...

Бадалич почувствовал, что структура стиха, ритм и рифма меняются на протяжении блоковской поэмы. Поэтому он считал, что «переводчик „Двенадцати“ не может, подобно переводчику пушкинского „Евгения Онегина“, действовать в установившихся рамках только ямбического стиха (или правильной онегинской строфы) с начала и до конца своей работы, а должен считаться с переменами в структуре стиха, в стиле, ритме и рифме, непрестанно отыскивая новое и в то же время наиболее точное соответствие оригиналу».³⁰

Спустя пятьдесят лет Бадалич, обзревая ряд переводов в литературах южных славян, поставил вопрос: есть ли в югославской переводной литературе общепризнанный перевод поэмы Блока? На этот вопрос, по его мнению, возможен только отрицательный ответ: его нет, потому что общепризнанный перевод возможен только для мертвых языков. «Живые же языки постоянно требуют новых переводов шедевров мировой литературы, соответствующих уровню своего развития, своим поэтическим

²⁹ Бадалић Ј. «Дванаесторица» А. А. Блока у пријеводима југословенских књижевности, с. 458—462.

³⁰ Ibid., с. 460—461.

средствам». Бадалич справедливо считал, что переводы классических произведений мировой литературы веками совершенствуются либо создаются заново на разных национальных языках. Постоянная переоценка любого подлинника и его переводов с точки зрения критериев нового времени «ни в коем случае не перечеркивает прошлых оценок этого произведения и его переводов»,³¹ но является подтверждением их жизненности. Бадалич справедливо утверждал, что и в будущем южнославянские переводчики будут вновь обращаться к блоковской поэме, ибо этого требуют новые критерии художественного восприятия.

Казалось бы, перевод блоковской поэмы Бадаличем — очевидцем революционных бурь должен был быть самым удачным. Однако М. Пешич в его переводе увидел лишь «неудачную попытку».³² И это в целом справедливо, ибо, несмотря на то что в переводе есть немало удачных мест, ученый-русист отразился в нем более, чем поэт-переводчик. Есть строки, напоминающие сухой подстрочник или буквальный комментарий к блоковскому тексту.

* * *

В сентябрьском номере журнала «Српски књижевни гласник» за 1931 г. была напечатана заметка о том, что поэму «Двенадцать» переводит известный поэт и переводчик Густав Крклец (1899—1977). О судьбе этого перевода, сделанного при участии С. Сластикова, Крклец рассказывает так: «Мне показалось, что некоторые места поэмы непереводимы, поэтому весь материал я оставил в одной папке под названием „Блок и революция“. Это название послужило поводом к тому, что во время войны при одном из обысков моей квартиры в Земуне полиция изъяла все рукописи, и таким образом мой незаконченный перевод исчез навсегда».³³

* * *

После публикации переводов С. Винавера и Й. Бадалича наступил длительный период, в течение которого можно отметить лишь одно обращение к поэме Блока — перевод «Двенадцати», принадлежавший русской эмигрантской писательнице Ирине Куниной-Александр (опубликован в Загребе в июльско-августовском номере журнала «Књижевник» за 1935 г.). В короткой вводной заметке Кунина-Александр писала, что, с ее точки зрения, Винаверу и Бадаличу не удался перевод поэмы и что

³¹ Ibid., с. 468.

³² Пешич М. Др. Јосип Бадалић: Пјесме Александра Блока..., с. 381.

³³ Маројевић Р. Символика поеме «Двенадцать» А. Блока и проблеми њеног преводјења..., с. 23 (письмо Г. Крклеца Маровичу от 3 февраля 1974 г.).

она хотела бы дать представление о том, «как поэма Блока звучит по-русски»,³⁴ т. е. продемонстрировать богатство и разнообразие ритмов подлинника на сербскохорватском языке. Перевод этот не был замечен литературной критикой того времени, а позднее Бадалич так писал о нем: «Серьезно говорить об этом переводе излишне, ибо автор перевода — иностранка, которая не овладела ни грамматикой, ни акцентуацией языка, на который переводила, и поэтому ее перевод остается примером нереальных переводческих претензий».³⁵ Свое мнение Бадалич подтверждает таким отрывком ее перевода:

Црно вече.
Бјели свијет.
Вјетар сјече,
Сватко се даје у бијет.
Вјетар, вјетар —
По свем божјем свијету.

Кунина-Александр стремилась перевести поэму в том же метре и с таким же чередованием мужских и женских рифм, как в подлиннике. Этот принцип оказался неверным, ибо в сербскохорватской версификации мужские рифмы редки.

Р. Мароевич считает, что в переводе Куниной-Александр на первый план выступила антибольшевистская тенденция переводчицы.³⁶ Это особенно ощутимо в переводе таких строк Блока:

Мы на горе всем буржуям
Мировой пожар раздуем,
Мировой пожар в крови —
Господи, благослови! —

которые у Куниной-Александр звучат так:

Пожар ширимо по свијету —
Свијет ће планути за час.

Метафоричность и символика блоковского текста оказались измененными в самой своей основе.

Взлет интереса к творчеству Блока начинается в Югославии с 1950-х гг. В 1950 г. в февральско-мартовском номере белградского журнала «Младост» был опубликован перевод поэмы, принадлежавший Миодрагу М. Пешичу (1897—1980). Затем поэма «Двенадцать» (вместе со многими стихотворениями Блока в переводе Пешича) была опубликована отдельной книгой. Переводы Пешича перепечатывались несколько раз значительным

³⁴ Кунина-Александр И. Белешка уз пријевод Блокове «Дванаесторица». — Књижевник, 1935, св. 7—8, с. 304.

³⁵ Бадалић Ј. «Дванаесторица» А. А. Блока у пријеводима југословенских књижевности, с. 464.

³⁶ См.: Маројевић Р. Символика поеме «Двенадцать» А. Блока и пролеми њеног преводјења... с. 35.

тиражом. Поэзия Блока впервые в таком большом объеме стала доступна югославскому читателю. Пешич завоевал огромную популярность своими переводами поэзии Есенина, и многие ожидали, что его переводы Блока столь же прочно войдут в культуру южных славян.

Пешич стремился передать блоковскую лексику и блоковский ритм. Это ему до некоторой степени удалось, как показывает перевод отрывка из главки 3:

Ал' ступају момци наши
У првене војске строј —
У првене војске строј —
Да жртвују живот свој,³⁷ —

и фрагмента из главки 8:

Ужь я времячко Проведу, проведу...	Та ја време ћу Провести, провести...
Ужь я темячко Почешу, почешу...	Та ја теме ћу Чешкати, чешкати...
Ужь я семячки Полущу, полущу...	Та ја семе ћу Грицкати, грицкати...
Ужь я ножичком Полосну, полосну!..	Та ја ножем ћу Боцкати, боцкати!..

Концовку поэмы Пешич перевел блестяще:

Нежным кретом изнад бура,
Снежным летом од биљура,
С белим венцем ружа тих —
Иде Христос — испред њих.

Тем не менее большинство критиков отрицательно оценили перевод Пешича. А. Шолян писал: «Перевод Пешича не убеждает читателя, что Блок является одним из величайших русских поэтов».³⁸ Н. Миличевич отмечал частые «языковые каламбуры», к которым приводит необходимость рифмовки.³⁹ Т. Сабляк считал, что Пешич «непоэтически» воспроизвел текст поэмы.⁴⁰ По убеждению Б. Зельковича, недостатки перевода настолько значительны, что «его нельзя считать удачным».⁴¹ Л. Захаров отметил, что поэма Блока в переводе Пешича утратила «свое

³⁷ Эти же строки С. Винавер перевел в духе сербской народной песни:
Пошли наши момци, Главу бујну да положе,
 боже, Русу главу на рамену.

У гарду првцу —
³⁸ Шолян А. Како је Пешич превео Блока. — Вјесник, 1953, 13 децембар, бр. 8770.

³⁹ Миличевич Н. Два пријевода Блокове «Дванаесторице». — Вјесник, 1954, 31 јануар, бр. 2770.

⁴⁰ Сабляк Т. Александар А. Блок: Пјесме. Загреб, 1957. — Народни лист, 1957, 21 новембар, бр. 3848.

⁴¹ Зелькович Б. Уз пријевод А. А. Блока. — Кругови, 1954, св. 4, в. 314.

полное и подлинное звучание». ⁴² П. Митропан писал, что Пешич, не сумев в целом сохранить тонические особенности оригинала, передал все же дух блоковской поэмы и — хотя не всегда адекватно — ее «музыкальную стихию». ⁴³

Пешич в некоторых своих статьях затронул проблему поэтического перевода. Его теоретические выводы основывались на огромной переводческой практике. Формулировки Пешича всегда эмоционально, поэтически окрашены. «Цветок чужого поднебесья, — пишет Пешич, — необходимо разложить на составные части, чтобы из них мог возникнуть точно такой же цветок, но на другом языке. <...> Лепестки и чашелистики, тычинки и пестики, окраску и аромат и т. п. — все это требуется извлечь из реторты и воссоздать фиалку на своем языке». ⁴⁴ Такая «фиалка», одна из самых ярких и живых в переводной поэзии южных славян, — это переводы есенинских стихов, принадлежащие Пешичу. В своем переводе «Двенадцати» он не смог подняться до такого уровня. Пешич объясняет это тем, что любой стихотворный перевод представляет собою неминуемый отход от подлинника. Метрическая и ритмическая утраты некоторых свойств оригинала, подчеркивает переводчик, связаны с теми ограничениями, которые налагает другая языковая система.

* * *

В 1955 г. Антон Шолян и Иван Сламниг в загребском журнале «Република» напечатали свой перевод блоковской поэмы. Этот перевод имел самое большое число изданий.

Т. Сабляк в упоминавшейся выше рецензии высоко оценил перевод Шоляна и Сламнига и обоснованно доказал его преимущество перед переводами С. Винавера и М. М. Пешича: «Они в своем переводе, используя все свои возможности, создали целостное поэтическое произведение, близкое нашему современному духу и чувству формы». Б. Зелькович считал самым удачным в этом переводе поэтическую передачу на сербскохорватском языке русских частушек, романсов и речений. ⁴⁵ М. Юркович,

⁴² Захаров Л. Пешичеви преводи из поезије Александра Блока. — Летопис Матице српске, 1954, књ. 374, св. 1—2, с. 124—128.

⁴³ Митропан П. Александар Блок: Пјесме. — Живот, 1954, књ. 4, св. 16, с. 38—44.

⁴⁴ Пешич М. О преводу стихова с руског. — Израз, 1967, бр. 10, с. 990—991. Образ этот у Пешича возник, по-видимому, не без влияния статьи В. Я. Брюсова «Фиалки в тигеле» (1905), в которой Брюсов, цитируя слова П.-Б. Шелли: «Стремиться передать создания поэта с одного языка на другой, — это то же самое, как если бы мы бросили в тигель фиалку, с целью открыть основной принцип ее красок и запаха. Растение должно возникнуть вновь из собственного семени, или оно не даст цветка, — в этом-то и заключается тяжесть проклятия вавилонского смешения языков», — писал: «Разложить фиалку в тигеле на основные элементы и потом из этих элементов создать вновь фиалку: вот задача того, кто задумал переводить стихи» (Брюсов В. Собр. соч. М., 1975, т. 6, с. 103).

⁴⁵ См.: Зелькович Б. Блокове пјесме. — Република, 1957, св. 11—12, с. 62.

блестящий знаток русской поэзии, подчеркнул, что Сламниг и Шолян восприняли во всем их богатстве непрерывно меняющиеся ритмы «Двенадцати», с помощью которых поэт гениально изобразил и метельную петроградскую ночь, и величественное звучание октябрьского вихря. Критик увидел в переводе Шоляна и Сламнига самый лучший перевод блоковской поэмы на сербскохорватский язык именно потому, что они сумели передать эти ритмы, в частности ритмы большевистских лозунгов (введенных Блоком в русскую поэзию и воспринятых Маяковским). «Рефрен старой революционной песни „Варшавянка“, который Блок вплеп в свой стих, проявился в этом переводе во всей красоте своего железного ритма. Грубая, сочная лексика хулиганов, воров, нищих петроградского дна здесь не смягчается. Сохранена и интонация старинного русского романса, сохранены метр, ритм и система рифмовки частушки, как ее услышал и передал Блок...»: ⁴⁶

И пошли су наши момци	Еј, животе, горак ли си!
Црвен-гарди да се јаве —	Еј, судбина мушка!
Црвен-гарди да се јаве —	Подерани капут,
Да изгубе русе главе!	Аустријска пушка!

Сламниг и Шолян не прибегают к каким-либо украшениям блоковского стиха. «Мировой пожар» у них — «свјетски пожар», а не «свјетски плам» — ради рифмы «нам», как у большинства переводчиков.

Последняя апофеозная строфа «Так идут державным шагом» («Оптро бије корак крут»), в особенности тяжелая для перевода, удалась им лучше, чем всем их предшественникам, хотя она и далека от совершенства. Не утратил природу рефрена дистих:

У корак, револуционари!
Не спава непријатељ стари! —

переведенный с адекватной оригиналу простотой.

В переводе Шоляна и Сламнига, до сих пор остающемся самым лучшим сербскохорватским переводом блоковской поэмы, отразилось, по мнению Бадалича, «богатство ритмики, строфики, языкового и композиционного замысла оригинала <...> отчетливо прозвучал революционный пафос Октября, гениально воплощенный в поэме Блока». ⁴⁷

* * *

Новую попытку перевода поэмы Блока предпринял в 1964 г. публицист Божо Булатович. Рецензируя этот перевод, З. Голоб назвал его одним из самых слабых переводов поэмы Блока на сербскохорватский язык, ибо по нему невозможно судить о под-

⁴⁶ *Јурковић М.* Огледи и критички дневник. Београд, 1966, с. 130—131.

⁴⁷ *Бадалић Ј.* «Дванаесторица» А. А. Блока у пријеводима југословенских књижевности, с. 464.

линном значении Блока в русской и мировой поэзии.⁴⁸ Резкий тон критика был вызван в особенности переводом главок 4, 7, 8.

Перевод Булатовича, за исключением последней строфы главки 1:

Злоба, тужна злоба
Кипти у души...
Црна злоба, света злоба...

Друже! Отвори уши
И ока оба! —

и первой строфы главки 3:

И пођоше наши момци
Да црвену служе гарду —
Да црвену служе гарду —
Да поломе младу главу! —

далек от истинной поэзии. Создается впечатление, что Булатович не заглянул в самые обычные русско-сербские словари. В строке «Еще разок! Вводи курок!» (3, 353) «курок» превратился в «курицу»: «Још само мало! Кокошке дај!». Карикатурный блоковский образ, нарисованный в строфе:

Помнишь, как бывало
Брюхом шел вперед,
И крестом сияло
Брюхо на народ?.. —

(3, 348)

передается вульгарно-натуралистически:

Сјеђаш ли се... бивало
Трбух напријед каса,
И крстом сијало
Сало сред маса?

«Лихача» Булатович превратил в «юнака». Глагол «завираться» он перевел простонародным «завиривати» («заглядывать»); к Петьке, по его представлению, обращен в поэме вопрос: «Откуда у тебя за поясом золото с иконостаса?»:

— Ох, међава, каква је, чуј ме!
— Пејка! Де, не завируј ме!
Откуд теби иза појаса
Злато са иконостаса?

Все эти примеры ясно показывают, что перевод Булатовича вне поэзии.⁴⁹

⁴⁸ См.: Голоб З. Поново о превођењу: А. Блок: Пјесме / Избор и пријевод Б. Булатовић. — Телеграм, 1965, 29 октобар.

⁴⁹ См.: Маројевић Р. 1) Символика поеме «Двенадцать» А. Блока и проблеми њеног превођења..., с. 32; 2) Српски преводи Блокове поеме «Двенадцать». — Мостови, 1972, св. 4 (12), с. 345—346.

В 1967 г. «Двенадцать» перевел хорватский поэт Григор Витез (1911—1967). Й. Бадалич заявил, что этот перевод не внес ничего нового в историю освоения поэмы на сербскохорватском языке.⁵⁰ С этим утверждением не согласился Р. Мароевич. Он отметил, что Витез лучше своих предшественников перевел главы 4, 5, 7, 9 и 10 поэмы и что по музыкальности и ритмическим особенностям его перевод не уступает переводу А. Шоляна и И. Сламнига.⁵¹ В переводе Витеза в значительной степени сохранена символика поэмы.

Переводчик явно находился под некоторым воздействием тех хорватских поэтов, в чьих произведениях образ Христа созвучен блоковскому Христу. Назовем, например, оду «*Vox clamans*» (1911) певца Дубровника Иво Войновича (1857—1929), которая посвящена памяти Л. Н. Толстого,⁵² и стихотворение С. Кранчевича «Мысли света».⁵³

В 1973 г. в белградском журнале «Мостови» выступил с переводом блоковской поэмы Радмило Мароевич. Кроме уже упоминавшейся статьи «Символика поеме „Двенадцать“ А. Блока и проблеми њеног превођења...» ему принадлежат и другие работы, посвященные творчеству русского поэта и его восприятию южными славянами.⁵⁴ Мароевич — знаток русского языка, литературы и блоковской поэзии, превосходный языковед, литературовед, стилист. Он принадлежит к числу ведущих русистов сегодняшней Югославии.

Мароевич уделил особое внимание, во-первых, поискам семантических эквивалентов в языке перевода и, во-вторых, организации этих эквивалентов в единое, гармоничное, музыкальное целое. Цели эти, однако, полностью достигнуты им не были. Вместе с тем его перевод является самым точным из всех одиннадцати переводов «Двенадцати» на сербскохорватский язык. Стремление к максимальной точности часто приводит переводчика к обнажен-

⁵⁰ См.: *Бадалић Ј.* «Дванаесторица» А. А. Блока у пријеводима југословенских књижевности, с. 465.

⁵¹ См.: *Маројевић Р.* Символика поеме «Двенадцать» А. Блока и проблеми њеног превођења... с. 52—53.

⁵² См.: *Бадалић Ј.* «Дванаесторица» А. А. Блока у пријеводима југословенских књижевности, с. 463.

⁵³ В нем Христос на баррикадах, по словам М. Крлежи, представляет собой образ более действенный, более активный, чем «смятенный и декадентский Христос у Блока в „Двенадцати“» (*Крлежа М.* Фрагменты эссе о Кранчевиче. — В кн.: Действительность, искусство, традиции. М., 1980, с. 321).

⁵⁴ См.: *Маројевић Р.* Српски преводи Блокове поеме «Двенадцать». — Мостови, 1972, св. 3 (11), с. 195—203; св. 4 (12), с. 345—348; Библиографја студија, чланака и бележка о Блоку на српскохрватском језику. — Зборник за славистику, 1976, бр. 11, с. 57—67.

ному буквализму и — соответственно — к упрощениям, смысловым и ритмическим.

В последней строфе главки 1:

Злоба, грустная злоба
Кипит в груди...
Черная злоба, святая злоба...

Товарищ! Гляди
В оба —

(3, 349)

Мароевич пренебрег рифмой и, на наш взгляд, неоправданно заменил ключевое слово «злоба», существующее в сербскохорватском языке в том же значении, что и в русском, словом «срџба»:

Срџба, сетна срџба
У грудима гори...
Црна срџба, света срџба...
Друже! Отвори
Оба!

Выражение «Святая Русь» в поэме не имеет сакрального оттенка, а слова «святой» и «священный» для Блока не равнозначны. Блок видит в словосочетании «Святая Русь» в значительной степени элемент официальной фразеологии:

Товарищ, винтовку держи, не трусь!
Пальнем-ка пулей в Святую Русь —
В кондовую,
В избяную,
В толстозадую!
Эх, эх, без креста!

(3, 350)

И поэтому строки перевода Мароевича:

Друже, не бој се пушке клетел!
Опали метак у Русију Свету —
У старинску,
Кровинарску,
Дебелогузу!
Ех, ех, без крста! —

не вполне передают блоковский смысл. К тому же слово «старинска», которое избирает Мароевич, в эмоционально-этическом отношении нейтрально, скорее даже содержит оттенок почтительности; блоковское же «кондовая» дает понятие о старине глухой, тяжелой, с которой нельзя смириться.

Перевод Мароевича, хотя в нем и соблюдены в основном семантико-лексические, фонетико-ритмические и метрические нормы, не является переводом поэтическим. К этому переводу можно отнести слова Й. Дучича: «Очень часто случается, что человек знает оба языка, и оба — прекрасно. Но нельзя научить

тому, что относится не к филологии, — знать тайну отдельных слов, их душу, то, что ассоциируется с кабалистическим верованием, то, что таится под словом и гораздо более навеивает, чем говорит, передавая ту красоту и пластику, которую содержала мысль автора до того, как сжалась в одно единственное слово».⁵⁵

Подтверждается старое правило: мало знать в совершенстве оба языка и законы версификации — надо быть поэтом, творящим на языке перевода. Перевод Мароевича семантически и ритмически ближе к блоковскому оригиналу, чем остальные переводы; многие строфы имеют безупречную рифмовку; но эта рифма часто не является завершающим или отправным пунктом живой поэтической мысли. Она порой натянута, и строка лишается того поэтического нерва, без которого самая правильная версификационная форма не становится поэзией.

Мароевич, который учел опыт своих предшественников — переводчиков Блока на сербскохорватский и другие славянские языки, не раскрыл многогранность блоковской поэмы, душу блоковского стиха. Он опирался также на достижения советского блоковедения. Но никакой комментарий, независимо от его научного совершенства и отточенности, не в силах заменить поэтическую строку. Поэтический перевод требует поэтического решения, поэтического преобразования символики подлинника в системе другого языка.

Несмотря на такую общую оценку перевода Мароевича, в нем могут быть отмечены отдельные поэтические удачи. Строку «Сердце ёкнуло в груди!» (главка 5) (3, 352) он переводит: «Вриспу срце из недара!», используя слово «недра», нередкое в народной поэзии. Подлинно художественная трансформация, которой подвергся здесь фольклорный элемент, помогает сохранить свежее звучание стиха.

Интересной особенностью перевода главки 12:

— Ко то маше дрвеним барјаком?
— Загледај се, каква тама!
— Ко тамо иде брзим кораком,
Кријући се за кућама?
— Пронађу те, не криј се више,
Боље ти је, предај се сам!
— Еј, друже, зло ти се пише,
Излази, јер већ пуцам! —

является влияние концепции Христа в «Двенадцати», принадлежащей М. Бабовичу. По убеждению этого критика, фигура Христа — не свидетельство противоречивости поэмы. Блок в Октябре, считал Бабович, видел скорее возмездие или Голгофу «того» мира, его распятие, которое и символизирует Христос: «Поэтому исключительно важно указать на то, что Христос и двенадцать идут не вместе, что они разъединены, что — и это

⁵⁵ *Дучић Ј.* Сабрана дјела, књ. 4, с. 295—296.

гораздо значительнее — между ними не только *расстояние*; видение Христа над вихрем метели вызывает в них убеждение, что перед ними *враг*:

— Кто там машет красным флагом?
— Приглядишь-ка, эка тьма!
— Кто там ходит беглым шагом,
Хоронясь за все дома?

Возникает вопрос: почему Христос <...> скрывается от них, если он пришел соединиться с ними? Кроме того, необходимо указать еще на один исключительно важный факт. <...> Двенадцать стреляют в Христа. Об этом свидетельствует логическая связь строк-угроз:

— Эй, товарищ, будет худо,
Выходи, стрелять начнем! —

и стиха „И от пули невредим“. Зачем бы поэт упоминал, что Христа не берет пуля, если бы они не стреляли в него?.. Явление Христа не неожиданно и не неестественно только в том случае, если он вновь поднимается на Голгофу. Тогда становится понятным, почему поэт красное знамя нового мира в его руках («Кто там машет красным флагом?») превращает в кровавое («Впереди — с кровавым флагом»). Весьма существенно, что этот атрибут — знамя-символ — встречается единственный раз только в этой главке. О противоречивости поэмы не придется говорить, если принять, что Христос разделяет судьбу мира, к которому принадлежит.⁵⁶

Мароевич в отличие от других переводчиков поэмы осознавал связь строки «Что впереди? Проходи!» (3, 349) с концовкой «Двенадцати».⁵⁷ В его представлении эта строка — предвестие Христа в поэме, но передать это представление поэтически он не смог:

Шта је пред нама?
Прођи само!

Предшественники Мароевича с этой задачей не справились совсем:

Шта ли нас чека...
Пустите човека!
(Винавер)

Куда се гре?
Ајд, што пре!
(Пешич)

⁵⁶ *Бабовић М.* Песници и револуција. Београд, 1968, с. 19—20.

⁵⁷ Ср.: «Кто, наконец, задает вопрос: „Что впереди?“, крайне важный для понимания и смысла поэмы, и позиции Блока, — ведь от этого вопроса тянется незримая нить к последней строфе и даже к последней строке поэмы («Впереди — Исус Христос»)» (*Долгополов Л. К.* Александр Блок: Личность и творчество. 2-е изд., испр. и доп. Л., 1980, с. 137).

Напријед — шта је?
Мини даље!

(Булатович)

Мароевич первым из югославских литературоведов раскрыл символическую многозначность названия блоковской поэмы. В Югославии поэтикой названий литературных произведений вообще занимались мало. Некоторые исследователи даже считали, что термин «поэтика заглавия» неприемлем. Однако он давно принят в мировом литературоведении.⁵⁸ Мароевич напомнил слова Блока из черновика «Двенадцати»: «*Двенадцать* (человек и стихотворений)» (3, 628), свидетельствующие о том, что название поэмы у Блока связано и с двенадцатью композиционными единицами,⁵⁹ и с двенадцатью героями. По мнению Мароевича, название поэмы содержит такие символические слои: двенадцатый час старого мира, т. е. конец исторического цикла, за которым следует новая эпоха, двенадцать знаков Зодиака, двенадцать красногвардейцев, двенадцать героев старого мира (старушка, буржуй, писатель-вития, поп, барыня в каракуле, ее собеседница, проститутка, бродяга, голодный пес, Ванька, Катька, лихач). Блок берет число «двенадцать» и в дохристианском, и в более позднем его значении, придавая ему новый смысл. Двенадцать — идейно-философский и композиционный принцип поэмы.

В сербскохорватском языке для обозначения лиц мужского рода употребляется слово «дванаесторица», для обозначения лиц различных родов в совокупности — слово «дванаесторо» (оба они объединяются понятием «бройна именица»); кроме того, существует количественное числительное «дванаест» (в сочетании с существительными, обозначающими лица, предметы или понятия). В русском языке во всех этих значениях употребляется слово «двенадцать».

До Мароевича все переводы поэмы на сербскохорватский язык назывались «Дванаесторица». В тексте у некоторых переводчиков встречаются и «дванаесторица», и «дванаест». Несмотря на более чем шестидесятилетнюю традицию названия «Дванаесторица» в сербскохорватских переводах, Мароевич считает, что будущие переводчики должны отказаться от этого названия и

⁵⁸ См.: Федоров А. В. Очерки общей и сопоставительной стилистики. М., 1971, с. 131—133; Швейцер А. Д. Перевод и лингвистика. М., 1973, с. 161—170; Левый И. Искусство перевода. М., 1974, с. 170—177.

⁵⁹ О символичности композиции поэмы говорил М. Бабович: «Двенадцать стихотворений о двенадцатом часе старой России, о двенадцати героях, двенадцати апостолах революции, которые должны создать новый мир» (*Бабович М. Песница и револуција*, с. 9). Эти соображения, безусловно, оказались для Мароевича очень существенными. Ср. о «Двенадцати» как о лирическом цикле у советского исследователя: «Произошел слом стилистической манеры Блока, в результате чего возник совершенно новый вид большого стихотворного произведения, имеющего, безусловно, аналогии с циклом стихотворений, но и резко отличающегося от него (прежде всего наличием нелирического сюжета и развитием действия)» (*Долгополов Л. К. Александр Блок...*, с. 190).

использовать слово «Дванаест», многозначность которого отвечает оригиналу. Это слово имеет более глубокий символический смысл, обладает большей информационной ценностью и более широкой синтаксической сочетаемостью.

Анализируя языковые возможности различных славянских языков, Мароевич сделал вывод, что и в других языках для названия поэмы должно быть взято количественное числительное «Двенадцать». Именно оно может передать многозначность подлинного названия поэмы на всех языках, за исключением польского, где это числительное употребляется только для обозначения лиц мужского рода.⁶⁰

* * *

В 1975 г. поэму «Двенадцать» перевел на сербскохорватский язык Миодраг Сибинович, автор большой книги переводов произведений Блока. Блестяще зная русский язык, он сумел передать метрические формы блоковской поэзии. Но это скорее точный филологический, нежели поэтический, перевод. Блоковский стих потерял свою живую сердцевину, осталась сухая словесная оболочка:

Моћним ходом у даљ лете...
— Ко је тамо? Брзо к нама!
То се разиграо ветар
У првеним заставама...

Испред њих је нанос хладни,
— Излази из смета ти!..
Само јадни цукац гладни
Шета назад, иза свих...

Многозначность образов, рельефность описаний в переводе Сибиновича исчезли. Оказалась утраченной та невидимая энергия авторской индивидуальности, которая все озаряет, одушевляет в произведении и создает его целостность. Сибинович, известный историк и теоретик художественного перевода,⁶¹ не сумел воплотить в переводе «Двенадцати» свои теоретические принципы. Поэтический в подлинном смысле слова перевод поэмы он создать не смог. Гораздо удачнее Сибинович переводил Лермонтова и Есенина.

* * *

Последний (одиннадцатый) перевод «Двенадцати» на сербскохорватский язык был опубликован в белградском журнале «Мостови» (св. 1—4) за 1982 г. Автор этого перевода — Милован Милинкович. Перевод Милинковича перенасыщен жаргоном. Неко-

⁶⁰ См.: *Маројевић Р.* Символика поеме «Двенадцать» А. Блока и проблемы њеног преводжења..., с. 47—51.

⁶¹ См.: *Сибиновић М.* Оригинал и превод. Београд, 1979.

торые загадочные места блоковской поэмы трансформируются в крайне натуралистические картины, из которых полностью исчезает поэзия. «Поэзия воплощается с помощью слов, единственно с помощью слов, и слово же — подводный камень поэзии. Достаточно одного, чтобы убить самое прекрасное стихотворение». ⁶² Множеством таких слов Милинкович убил поэму Блока:

На врату се твоје, Каћо,
Ожљак од ножа види,
Испод сисе твоје, Каћо,
Огреботина још бриди!

Јој, јој, заиграј!
Лепе ноге рашчиграј!

Чипкасте си гаће носила —
Носи, носи!
Официре си заводила —
Зна се ко си!

Јој, зна се ко си!
Срце ми не подноси!

* * *

Для всех переводчиков поэмы «Двенадцать» сложнейшей, трудно разрешимой проблемой оказалась блоковская символика.

Говоря о блоковской символике, югославский исследователь В. Йокич отметил, в чем основное отличие символа от метафоры: «Постоянное повторение одного и того же метафорического образа переходит в символ». ⁶³ Постоянство символа, которое характерно для литературного направления либо для индивидуального творчества, всегда относительно, поскольку каждая эпоха, каждое направление приносит свои символы, а старые символы получают новое значение и иное содержание в новом социально-историческом контексте.

Р. Мароевич видит основу блоковской символической магии стиха в единстве зрительного и звукового образов, в гармонии света и цвета. Необходимо напомнить здесь высказывание самого Блока, по мнению которого поэт создают способность вслушиваться в музыку жизни, восприятие образных впечатлений и их выражение в словах-символах: «Поэт — сын гармонии; и ему дана какая-то роль в мировой культуре. Три дела возложили на него: во-первых, освободить звуки из родной безначальной стихии, в которой они пребывают; во-вторых — привести эти звуки в гармонию, дать им форму; в-третьих — внести эту гармонию во внешний мир» (6, 162). В эссе «Творчество Вячеслава Иванова» (1905) Блок приводит определение символа, данное Ивановым:

⁶² Реверди П. Мысли о поэзии. — В кн.: Писатели Франции о литературе. М., 1978, с. 120.

⁶³ Јокич В. Символизам. Цетиње, 1967, с. 7.

«Символ — „некая изначальная форма и категория“, „исконно заложенная народом в душу его певцов“. Символ „неадекватен внешнему слову“. Он „многолик, многозначащ и всегда темен в последней глубине“. „Символ имеет душу и внутреннее развитие, он живет и перерождается“» (5, 10). Неоднократно отмечалось постоянство блоковских образов-символов, которые имеют глубокий резонанс значений и смыслов, свой звук, свою окраску: «Образ, раз возникнув в творческом сознании поэта, не спит, он обязательно возникает снова в ином смысловом ряду, неся в себе уже какое-то устоявшееся содержание». ⁶⁴ Эту черту блоковской поэзии исследователи подчеркивали не раз: «Проходящие символы, раз возникнув в поэзии Блока, обычно из нее уже не уходили. Эта особенность связана с самими основами поэтического мышления Блока». ⁶⁵

Особенно важна в поэме символика цвета. В статье «Краски и слова» (1905) Блок пишет, что художники не злоупотребляют словами, они всегда кратки. «Они предпочитают конкретные понятия, переложенные на краски и линии (часто основы предложения — существительное и глагол — совпадают, первое — с краской, второй — с линией)» (5, 23).

Большинству переводчиков на сербскохорватский язык не удавалось сохранить блоковскую символику цвета.

Символический образ Иисуса Христа в поэме появляется в последнем стихе последней строфы. Между дважды повторенным наречием «вперед» в пяти строках даны все определения образа, и только последние строки открывают, о ком идет речь. Чтобы эффект символа был столь же выразителен и неожидан, необходимо, чтобы и в переводе была подчеркнута концовка и чтобы слова «Исус Христос» были последними ее словами. Из одиннадцати сербскохорватских переводов шесть — в полном соответствии с оригиналом — именно этими словами и заканчиваются:

На глави от ружи сја му вијенац чист —
Напријед крочи — Исус Христ.

(Бадалич)

С бјелим вјенцем — благ и чист —
Сам пред њима —

Исус Христ

(Кунина-Александр)

На њем вијенац ружа чист —
Пред њима је — Исус Христ.

(Шолян и Сламниг)

⁶⁴ Горелов А. Е. Гроза над соловьиным садом: Александр Блок. 2-е изд., доп. Л., 1973, с. 528.

⁶⁵ Гинзбург Л. О лирике. 2-е изд. Л., 1974, с. 284—285.

На њем вијенац ружа чист —
Сприједа иде — Исус Христ.

(Витез)

С венцем белих ружа, чист
Испред свих је — Исус Христ.

(Сибивович)

У белом венцу ружа, чист —
Испред свих — Исус Христ.

(Мароевич)

Остальные переводчики (это замечено Мароевичем) «отодвигают» Христа, заканчивая поэму другими словами, чем ослабляют семантико-интонационный эффект концовки:

Напред, у ружама белим,
Христос — пред народом целим.

(Винавер)

С венцем рујних ружа тих —
Иде Христос — испред њих.

(Пешич)

Под трновим венцем, у ружама белим:
Христос — пред народом целим.

(Винавер, 1953)

На њему вијенац од ружа бијел —
Исус Христос — иде напријед.

(Булатович)

Исус — богов првенац,
На њему — бели венац.

(Милинкович)

С образом Иисуса Христа у Блока связана символика белого цвета и снега («В белом венчике из роз»). В заметке для Ю. П. Анненкова, первого иллюстратора поэмы «Двенадцать», Блок писал летом 1918 г.: «Самое конкретное, что могу сказать о Христе: белое пятно впереди, белое как снег, и оно маячит впереди, полумерещится — неотвязно; и там же бьется красный флаг, тоже маячит в темноте» (3, 629). А в письме Анненкову от 12 августа 1918 г. замечал: «Если бы из левого верхнего угла „убийства Катьки“ дохнуло густым снегом и сквозь него — Христом, — это была бы *исчерпывающая обложка*» (8, 514).

По мнению Мароевича, только Кунина-Александр сумела адекватно передать символику белого цвета в последних строках поэмы. Слова «Исус Христ» она выделяет в отдельный полустих, чтобы акцентировать их композиционное значение. В переводах Бадалича, Шоляна и Сламнига, Витеза символика цвета не передана адекватно, в них исчез мотив белизны венца. Пешич

в одном из первых изданий своего перевода употребил слова «рујни вјенац» и этим вообще изменил значение символа, который в его переводе мог быть понят как едва ли не идептический красному знамени.

Трактовка цветовой символики «Двенадцати» часто была в югославской русистике довольно субъективной. Белый цвет («белый снег») Мароевич, например, понимает так: «Белизна снега должна прикрыть черноту убийств, несправедливости, возмездия — словом, всех наносов старого мира.⁶⁶ В близком смысле символику снега толковала и И. Секулич: «Сквозь снег увидел свое самое прекрасное национальное видение самой большой, самый чистый, самый ангельский провидец наших дней. <...> Снегом покрыл убийц, преступников и безумцев, снегом приглушил ругань и гадкие слова, снегом причастил свое грешное отечество, в белой метелице слил Христа с красным знаменем».⁶⁷

Почти ни одному переводчику поэмы на сербскохорватский язык не удалось адекватно передать символику и выразительность следующих строк из главки 3 поэмы, озвученных анафорой и богатой аллитерацией:

Мы на горе всем буржуям
Мировой пожар раздуем,
Мировой пожар в крови —
Господи, благослови!

(3, 351)

Приводим этот фрагмент из различных переводов:

Разнећемо свјетски плам
У крвавим пожарима...

(Винавер)

На страх клетим буржујима
Разнијет ћемо свуд и свима
Крвави наш плам.
Господе, помози нам!

(Бадалич)

Нека пркне буржуј сити
Пожар ћемо распалити,
Пожар свјетски, крвав спас —
Благослови, боже, нас!

(Пешич)

На неволу свих буржуја
Свјетски пожар раздувај.
Свјетски пожар у крв води —
Благослови, господи!

(Булатович)

⁶⁶ *Мароевић Р.* Символика поеме «Двенадцать» А. Блока и проблеми њеног преводжења... с. 27.

⁶⁷ *Секулић П.* Ода снегу... с. 34.

Свјетски ћемо пожар нови
Распирити сав у крви...

(Шолян и Сламниг)

Буржујима зло ће бити
Пожар ћемо распирити,
Свјетски пожар у крви —
Боже, благослови!

(Витез)

Уинат свих буржуја
Свјетски пожар распируј,
Свјетски пожар у крви —
Боже, благослови!

(Мароевич)

Има цео свет да гори,
Да буржује страва мори...
Крвав ће то пожар бити —
Господ ће нам одобрити!

(Милинкович)

В переводе Винавера центральный символ картины становится расплывчатым. Словосочетание «свјетски плам» вызывает иные ассоциации, нежели «свјетски пожар» («мировой пожар»). Слово «пожари» (во множественном числе) во второй строке разбивает целостный образ мирового революционного пожара. Бадалич пропускает слово «свјетски» и вместо «пожар» переводит «крвави наш плам». Более верно эти строки перевели Шолян и Сламниг, Витез, Мароевич. В переводе Милинковича возникает оттенок угрозы всему миру.

Напомним и слова самого Блока о «мировом пожаре, которого все мы — свидетели и современники, который разгорается и будет еще разгораться долго и неудержимо, переноса свои очаги с востока на запад и с запада на восток, пока не запылает и не сгорит весь старый мир дотла» (6, 76).

Первые четыре переводчика поэмы «Двенадцать» на сербско-хорватский язык были непосредственными свидетелями событий революции и гражданской войны в России — событий того времени, когда создавалась поэма. Винавер, Кунина-Александр⁶⁸ и Пешич были в это время в Петрограде. Все трое были лично знакомы с Блоком. Они слышали, как поэма была исполнена впервые, знали, какие споры она вызвала. Им была хорошо знакома атмосфера, которая художественно воплощена в поэме. Бадалич в то время также находился в России.

⁶⁸ И. Кунина-Александр опубликовала воспоминания о Блоке (*Кунина-Александр И.* Четрдесет јануара: Успомене на Блока. — Књижевник, 1959, бр. 6, с. 76—89).

Но, как показывает даже беглый анализ, не только перечисленные четыре перевода поэмы «Двенадцать» на сербскохорватский язык, но и все последующие остаются далекими от оригинала. Парадоксально, что поэтически несовершенными оказались и три последних, новейших перевода, созданных известными русистами. Нередко в этих переводах сложнейшие места поэмы не раскрываются поэтическими средствами, а переводятся буквально. Психологическая и философская функции блоковских символов, как уже отмечалось, остаются в них в основном нераскрытыми.

Большинство переводчиков подходит к слову вне живого исторического и поэтического контекста, а ведь известно, что слово в словаре — это высушенное растение в гербарии. Переводчики же будто забывают, что слово лишь в сочетании с другими словами может художественно выразить идею во всей ее глубине.

В сербскохорватской поэзии редко встречаются мужские рифмы. О специфической акцентуации этого языка писали многие югославские и русские ученые (В. Ягич, И. Бадалич, М. Пешич, К. Тарановский, И. Голенищев-Кутузов). Попытки точно повторить блоковские ритмы (Пешич, Кунина-Александр) оказались безуспешными, и это в значительной степени повредило переводам поэмы. Мароевич справедливо заметил, что нет необходимости «переносить ритм, свойственный одному языку, в другой язык; надо попытаться приспособить ритм оригинала к особенностям чужого языка».⁶⁹

Бадаличу и Мароевичу принадлежит краткий обзор сделанных до 1960-х гг. переводов блоковской поэмы на сербскохорватский язык. В дальнейшем критика чаще говорила о значении творчества Блока, чем давала оценки переводов «Двенадцати». Самые глубокие с точки зрения теоретических обобщений исследования поэзии Блока принадлежат И. Бадаличу, М. Бабовичу, Д. Недельковичу,⁷⁰ М. Йовановичу, В. Вулетичу,⁷¹ Р. Мароевичу, М. Стойнич,⁷² М. Николич⁷³ и другим авторам. В этих критических статьях и заметках были высказаны некоторые важные соображения, касающиеся переводов Блока. Главное же заключалось в том, что пристальное изучение творчества Блока не могло не оказать влияния на переводчиков его поэзии. Последним в особенности следует прислушаться к словам талантливого поэта

⁶⁹ *Мароевић Р.* Символика поеме «Двенадцать» А. Блока и проблеми њеног превођења... с. 45.

⁷⁰ См.: *Неделькович Д.* 1) О великом и загонетном символу поеме «Дванаесторица». — In: *Ка обећаној земљи.* Београд, 1974, с. 141—201; 2) *Књижевни погледи Александра Блока.* — *Ibid.*, с. 202—228. См. также статью этого автора «Александар Блок и Ернест Ренан» (*Савременик*, 1971, св. 11, с. 335—369).

⁷¹ См.: *Вулетић В.* 1) Блок и револуција. — *Поља*, 1967, бр. 111—112, с. 16—17; 2) Блок и Достојевски. — *Зборник за славистику*, 1980, бр. 19, с. 7—42.

⁷² См.: *Стойнич М.* Символизам. — In: *Стойнич М.* *Руска књижевност XX века.* Сарајево, 1962, т. 1, с. 33—62, 151—229.

⁷³ См.: *Николић М.* Руске поетске теме. Београд, 1972, с. 12—65.

Б. Мильковича, противопоставившего блоковскую музыкальность «фактографическому реализму».⁷⁴ Полифония, загадочность, многозначность, особая ритмика поэмы еще ждут достойного воплощения на сербскохорватском языке, подобного тому, какое получила в Югославии поэзия Маяковского в переводе Р. Зоговича и поэзия Есенина в переводе М. Пешича.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ПЕРЕЧЕНЬ ПЕРЕВОДОВ ПОЭМЫ «ДВЕНАДЦАТЬ» НА СЕРБСКОХОРВАТСКИЙ ЯЗЫК¹

I

Блок Александар. Дванаесторица/ Предговор написао, превео и прогумачио Станислав Винавер. — Критика, Загреб, 1921, новембар—децембар, бр. 11—12, с. 426—438.

Блок Александар. Дванаесторица/ Превео, предговор и коментар написао Станислав Винавер. — Медуза, Београд, 1923, 1 јула, № 1, с. 2—7.

Блок Александар. Дванаесторица, / Превео Станислав Винавер. — In: Модерна руска поезија/ Приредиле Милица Николић и Нана Богдановић. Београд, 1961, с. 75—87.

То же. 2-е изд., доп. Београд, 1975, с. 108—120.

Блок Александар. Дванаесторица / Превео Станислав Винавер. — In: Поезија великог Октобра/ Избор и поговор Душан Костић и Лав Захаров. Београд, 1967, с. 66—80.

Блок Александар. Дванаесторица. Одломак: IX и X песма/ Превео Станислав Винавер. — In: Поезија/ Припремили Божо Делибашић, Радоман Перковић, Недељко Мијушковић. Београд, 1972, с. 85.

То же. — In: Поезија/ Припремио Недељко Мијушковић. Београд, 1973, с. 406.

II

Блок Александар. Дванаест: IX песма. — In: Бадалић Јосип, др. Александар А. Блок. 1880—1921. — Савременик, Загреб, 1921, листопад—проси-нац, св. 4, с. 236—237.

Блок Александар. Дванаесторица/ Превео др. Јосип Бадалић. — Вије-нац, Загреб, 1927, 9 травња, кн. 7, бр. 7—8, с. 167—170.

Блок Александар. Дванаесторица. — In: *Блок Александар.* Пјесме/ [Превео др.] Јосип Бадалић. Загреб, 1927, с. 25—36.

III

Блок Александар. Дванаесторица/ Превела Ирина Куњина-Александер; Са уводном белешком. — Књижевник. Загреб, 1935, српањ — коловоз, св. 7—8, с. 304—312.

⁷⁴ *Мильковић Б.* Пјесме. Београд, 1972, с. 267.

¹ Издания, перечисленные в каждом из одиннадцати разделов перечня, объединены именем переводчика (в разделах I и V указаны соответственно первый и второй варианты перевода С. Винавера). Хронологическая последовательность разделов определяется датами открывающих их изданий.

IV

Блок Александар. Дванаесторица/ Превео М. М. Пешић. — Младост, Београд, 1950, фебруар—март, бр. 2—3, с. 229—238.

Блок Александар. Дванаесторица. — In: *Блок Александар. Песме о Дивној Дами, Отаџбини и Револуцији/* Превео и поговор написао М. М. Пешић. Београд, 1953, с. 162—178.

Блок А. А. Из поеме «Дванаесторица: IX и X песма/ Превео М. М. Пешић. — Омладинска ријеч, Сарајево, 1956, бр. 528, с. 4.

Блок Александар. Дванаесторица: Одломци I песме и III, IX, X, XI песма/ Превео М. М. Пешић. — Слога, Загреб, 1957, листопад, бр. 19—20, с. 10.

Блок Александар. Дванаесторица: II и III песма, изузев последњег стиха III песме «Благослови, боже, нас!»/ Превео М. М. Пешић. — Побједа, Титоград, 1957, 3 новембар, бр. 45, с. 6.

Блок Александар. Дванаесторица/ Превео М. М. Пешић. — Савременик, Београд, 1957, новембар—децембар, књ. 6, св. 11—12, с. 467—477.

Блок Александар. Дванаесторица. — In: *Блок Александар. Стихови о Дивној Дами и Стајбини/* Превео, поговор и напомене написао М. М. Пешић. Сарајево; Београд, 1965, с. 148—160.

Блок Александар. Дванаесторица. — In: *Од Пушкина до Јевтушенка: Антологија руске поезије/* Изабрао, превео, предговор и напомене написао М. М. Пешић. Сарајево, 1967, с. 108—121.

V

Блок Александар. Дванаесторица/ Превео Станислав Винавер; Предговор Миодраг М. Пешић; Са напоменом преводиоца. Београд, 1953. 55 с.

Блок Александар. Дванаесторица. Одломци I, III, VIII, XI песме и IX песма/ Превео Станислав Винавер. — Јединство, Приштина, 1957, 21 октобар, бр. 43, с. 9.

Блок Александар. Дванаесторица: IX песма/ Превео Станислав Винавер. — Наши дани, Сарајево, 1957, 31 октобар, бр. 42, с. 4.

Блок Александар. Дванаесторица: XII песма/ Превео Станислав Винавер. — Дело, Београд, 1957, новембар, књ. 4, св. 2, бр. 11, с. 633—634.

Блок Александар. Дванаесторица: Песме IX—XII/ Препев Станислава Винавера. — Борба, Београд; Загреб, 1967, 5 новембар, бр. 305, с. 12.

Блок Александар. Дванаесторица/ Превео Станислав Винавер. — In: Октобру: Блок. Дванаесторица; Јесењин. Балада о двадесет шесторици; Мајаковски. Добро! Избор и редакција Милорад Бурић; Предговор «Три песника у револуцији» Нана Богдановић. Београд, 1968, с. 44—57.

Блок Александар. Дванаесторица: IV, VI, VII, VIII, IX, X и XII песма и одломци I, II, III, V и XI песме. — In: Октобар првени није сан: Рецитал посвећен 50-годишњици Октобарске револуције/ Избор стихова и драматизација Јован Бурић. Београд, 1969, с. 5—7, 10—11, 12—13, 13—15, 16—19, 22—25, 28—30.

VI

Блок Александар Александровић. Дванаесторица/ Превели Антун Шољан и Иван Сламниг. — Република, Загреб, 1955, студенињ—просинац, кн. 2, бр. 11—12, с. 944—953.

Блок Александар А. Дванаесторица: XII песма/ Превели Иван Сламниг и Антун Шољан. — In: Антологија светске лирике/ Уредили Славко Јежић и Густав Крклец. [1-е изд.] Загреб, 1956, с. 722—723.

То же. — In: Антологија свјетске лирике/ Уредило Славко Јежић. 2-е изд. Загреб, 1965, с. 752—753.

Блок Александар. Дванаесторица. — In: Блок Александар Александровић. Пјесме/ Избор и пријевод Иван Сламниг и Антун Шољан; Опремио Федор Ваић. Загреб, 1957, с. 54—67.

Блок Александар Александровић. Дванаесторица/ Превели Иван Слам-
ниг и Антун Шољан. — In: 100 највећих дјела свјетске књижевности/ Уре-
дио и предговор написао Антун Шољан. [1-е изд.] Загреб, 1962, с. 581—
592.

То же. 2-е изд. Загреб, 1964, с. 581—592.

То же. 3-е изд. Загреб, 1969, с. 581—592.

То же. 4-е изд. Загреб, 1969, с. 581—592.

То же. 5-е изд. Загреб, 1970, с. 581—592.

То же. 6-е изд. Загреб, 1972, с. 581—592.

Блок Александар Александровић. Дванаесторица/ Превели Иван Сла-
минг и Антун Шољан. — In: 100 највећих пјесника свијета/ Уредио и
предговор написао Антун Шољан. Загреб, 1971, с. 344—353.

VII

Блок Александар. Дванаесторица. — In: Блок Александар. Песме/ Из-
бор, превод и поговор Божо Булатовић. Београд, 1964, с. 111—121.

Блок Александар. Дванаесторица. — In: Руска поезија XX вијека/
Избор, превод, предговор и поговор Божо Булатовић. Цетиње, 1966,
с. 113—125.

Блок Александар. Дванаесторица/ Упоредо текст на руском и српско-
хрватском језику; Превео Б[ожо] Б[улатовић]. — In: Поезија првог Ок-
тобра/ Избор и превод Душан Ј. Бетковић и Божо Булатовић. Цетиње,
1967, с. 143—155.

VIII

Блок Александар. Дванаесторица/ Превео Григор Витез; Ликовно оп-
ремio Борис Доган. Загреб, 1967, с. 43+2 слике+2.

IX

Блок Александар. Дванаест (I): песме 1—6/ Превео Радмило Мароје-
вић. — Мостови, Београд, 1973, јул—септембар, св. 3 (15), с. 206—211.

Блок Александар. Дванаест (II): песме 7—12/ Превео и напомене на-
писао Радмило Маројевић. — Мостови, Београд, 1973, октобар—децембар,
св. 4 (16), с. 309—313.

X

Блок Александар. Дванаесторица/ Превео Миодраг Сибиновић. — In:
Блок Александар. Прстен живота: Лирске песме и поеме/ Избор, превод,
предговор и напомене Миодраг Сибиновић. Београд, 1975, с. 270—281.

XI

Блок Александар. Дванаесторица/ Превео Милован Милинковић. — Мос-
тови, Београд, 1982, св. 1—4, бр. 49—52, с. 180—188.

Н. Ю. ГРЯКАЛОВА

НЕИЗВЕСТНЫЙ ИНСКРИПТ БЛОКА

К настоящему времени в науке о Блоке известно 396 его инскриптов на книгах и фотографиях.¹ Но работа по выявлению дарственных надписей поэта не окончена, исследователей еще ждут неожиданные встречи. И каждая новая надпись углубляет наше представление об истории взаимоотношений Блока и окружавших его людей, об интересах поэта, его личных симпатиях.

Имя адресата недавно обнаруженного блоковского инскрипта не встречается на страницах дневников поэта, не упоминается оно и в обширной переписке Блока. Речь идет о Юлиане Константиновиче Щуцком (1897—1946), советском ученом-востокове, переводчике и исследователе поэзии древнего Китая, авторе уникального труда «Китайская классическая „Книга перемен“».² Теперь его имя известно не только отечественной науке о Востоке. В собрании И. Ю. Щуцкой, дочери ученого, хранится как бесценная семейная реликвия книга «Стихотворений» Блока (М.: Мусaget, 1916, кн. 3) с его дарственной надписью. На шмуцтитуле книги — автограф поэта:

Юлиану Константиновичу Щуцкому
на память об авторе.

Александр Блок.

26 июня 1920

(неожиданная встреча у ворот).

Надпись по своему характеру такова, что требует комментария, в свою очередь помогающего реконструировать некоторые детали биографии поэта в послереволюционный период его творческой деятельности.

Прежде всего встает вопрос: где мог познакомиться Блок, к тому времени всероссийски известный поэт, с двадцатитрехлетним студентом этнолого-лингвистического отделения факультета

¹ См.: Лит. наследство. М., 1982, т. 92, кн. 3, с. 5—152.

² Китайская классическая «Книга перемен» / Исслед. п пер. Ю. К. Щуцкого. М., 1960. См. также: Антология китайской лирики / Пер. Ю. К. Щуцкого. М.; Пг., 1923. О Ю. К. Щуцком см.: Алексеев В. М. Наука о Востоке. М., 1982, с. 89—97, 371—388.

тета общественных наук Петроградского университета? Как пересеклись пути этих людей, разных по возрасту, роду занятий и общественному статусу?

Возникает предположение, что знакомство это могло состояться в конце 1919—начале 1920-х гг. В 1919 г. по инициативе А. М. Горького было создано издательство «Всемирная литература», в работе которого с момента его основания деятельное участие принял Блок. В записных книжках этого времени поэт отмечает наиболее интересные события и запоминающиеся встречи в издательстве. Начиная с записи от 24 октября 1919 г. в них появляется имя известного китаевода, в ту пору профессора, впоследствии академика, В. М. Алексеева: ³ «24 октября. <...> В. М. Алексеев о Китае»; «5 декабря. <...> Поговорить о Б. Пестовском с Алексеевым и Ольденбургом»; «23 декабря. Моховая. „Картины“ — западные и восточные (предисловие Алексеева к китайским «Лисьим чарам»)»; ⁴ 21 декабря 1920 г.: «„Всемирная литература“. В. М. Алексеев — о его „Вороне“ и брюсовский „Ворон“» (ЗК, с. 479, 482, 483, 510). Дневниковая запись от 21 октября 1920 г. представляет уже не просто фиксацию деловой встречи, но отражает то впечатление, какое произвело на поэта знакомство с работами ученого: «*Статья В. М. Алексеева о китайской литературе. Новые горизонты и простор для новых обобщений. Связь ее со „Всемирной литературой“ и с тем, что есть в акмеизме*» (7, 372).⁵

О внимании Блока к научной и литературной деятельности В. М. Алексеева свидетельствует и тот факт, что в личной библиотеке поэта были представлены книги ученого (статьи и переводы).⁶ Возможно, благодаря В. М. Алексееву, отношения Блока с которым посили не только деловой, но, можно сказать, творческий характер, и произошло знакомство поэта с Ю. К. Щуцким, проходившим специальную подготовку по кафедре китаеведения под руководством В. М. Алексеева. Это предположение тем более вероятно, что в деловых бумагах Блока имя Щуцкого все-таки обнаружено. Оно упоминается в материалах, относящихся к 1921 г., т. е. уже после того, как Блоком была подарена Щуцкому книга «на память об авторе». 19 апреля 1921 г. Блоку была отправлена повестка следующего содержания: «Руководитель кружка слушателей при Географическом Инсти-

³ С апреля 1919 по апрель 1920 г. В. М. Алексеев являлся секретарем коллегии экспертов Восточного отдела издательства «Всемирная литература» (см.: Переписка В. М. Алексеева с А. М. Горьким. — В кн.: Литература и культура Китая. М., 1972, с. 129—146).

⁴ Речь идет об издании: Ляо Чжай. Лисьи чары: Из сборника странных рассказов Пу Сун-лина/ Пер. и предисл. В. М. Алексеева. Пб., 1922, т. 1.

⁵ Имеется в виду статья В. М. Алексеева «Китайская литература» в кн.: Литература Востока. Пб., 1920, вып. 2 (см. примеч. 6).

⁶ Китайская поэма о поэте: Стансы Сыкун Ту. Пг., 1916; Литература Востока. Пб., 1919—1920, вып. 1—2 (библиотека ИРЛИ, шифр: 94 1/67). На вып. 1 — пометы Блока ознакомительного характера.

туте проф. В. М. Алексеев имеет честь пригласить Вас на первый научно-литературный и музыкальный вечер в актовом зале Института, который состоится в воскресенье 24 апреля (подчеркнуто Блоком. — Н. Г.) в 7 ч. и в программу которого войдут исполняемые силами кружка: 1. Речь руководителя кружка о „Фантазме путешественника“. 2. Образцы дальневосточной и переднеазиатской музыки, исполняемые на рояле <...>. 3. Стихотворения молодых поэтов, студентов — членов кружка: Б. А. Васильева, Ю. К. Щуцкого, В. А. Эбермана и других».⁷

На вечере Блок, по-видимому, не был, но повестка без внимания не оставлена — на ней помета Блока: «Получена на Моховой (т. е. в издательстве «Всемирная литература». — Н. Г.) 26 апреля. А живу рядом».⁸

Наконец, о знакомстве со Щуцким свидетельствует одна из последних записей поэта, сделанная летом 1921 г. во время болезни: «Щуцкий — просить его передать в Академию наук и в Университет документы».⁹

Можно говорить и еще об одной сфере общения Блока и Щуцкого. В этот период они — близкие знакомые и почитатели таланта Л. А. Андреевой-Дельмас, покорившей Блока созданным ею на сцене образом Кармен в опере Бизе. Блок, посвятивший Дельмас в 1914 г. цикл стихотворений, сохранил теплые чувства к ней до конца своей жизни.¹⁰ Что касается Ю. К. Щуцкого, то он регулярно посещал концерты артистки в Народном Доме, бывал у нее с частными визитами. В собрании племянницы Л. А. Дельмас, И. А. Фащевской, сохранились нотные записи посвященных Дельмас музыкальных композиций Щуцкого, датированные 1919 г. (романсы на стихи А. Фета, А. Алматовой, переложенные на музыку образцы дальневосточной поэзии).¹¹ Следует добавить, что Ю. К. Щуцкий жил тогда в д. 9 по Офицерской ул., поблизости от Блока. Совсем рядом жила и Л. А. Дельмас, переехавшая в 1918 г. с Офицерской, д. 53 на Алексеевскую ул. (ныне ул. Писарева), д. 18. Трудно с определенностью сказать, у каких «ворот» произошла «неожиданная встреча» поэта с будущим ученым, но благодаря ей выявляются неизвестные ранее аспекты биографии Блока. Расширение биографического контекста открывает новые исследовательские возможности, в частности — изучение интереса Блока к Востоку и восточной литературе.

⁷ ЦГАЛИ, ф. 55, оп. 1, ед. хр. 3, л. 21.

⁸ Географический институт размещался в д. 122 по наб. р. Мойки. Последняя квартира Блока находилась по адресу: ул. Офицерская (ныне ул. Декабристов), д. 57.

⁹ ИРЛИ, ф. 654, оп. 1, ед. хр. 380, л. 8.

¹⁰ См. опубликованные И. А. Фащевской письма Блока к Л. А. Дельмас: Звезда, 1970, № 11.

¹¹ Приношу искреннюю благодарность И. А. Фащевской и А. П. Терентьеву-Катанскому за предоставленную возможность ознакомиться с их семейным архивом. Выражаю глубокую признательность И. Ю. Щуцкой за сообщенные ею сведения.

НЕИЗДАННОЕ ПИСЬМО БЛОКА ВЯЧ. ИВАНОВУ

Публикация Ю. К. Герасимова

Переписка Блока с Вяч. Ивановым сравнительно невелика. Она исследована,¹ и 21 письмо Блока опубликовано. Двадцать второе его письмо, обнаруженное в фонде Вяч. Иванова (ИРЛИ), является, таким образом, единственным неопубликованным в известной нам переписке. Оно также единственное, относящееся к советскому времени, и последнее по дате — 21 декабря 1918 г.² От предыдущего письма его отделяет интервал в два с половиной года. Научная значимость публикуемого письма, официального по своему характеру и в общем не выпадающего по тону из лаконичной и деловой переписки поэтов, не исчерпывается сведениями, содержащимися в его тексте. Усиливающееся представление о важности взаимоотношений Блока и Вяч. Иванова для судьбы русского символизма побуждает повысить внимание ко всем фактам их общения.

Письмо Блока относится ко времени его сотрудничества в Репертуарной секции Петроградского Театрального отдела (ТЕО) Наркомпроса РСФСР. Год работы Блока в ТЕО (март 1918—март 1919) изучен еще недостаточно, как и весь советский период его жизни.

ТЕО Наркомпроса, имевший Петроградское и Московское отделения, был одним из руководящих органов в сложной и менявшейся системе управления театрами и организации театральной жизни. Наряду с практическими делами в ТЕО разрабатывались планы и методы идейно-эстетической перестройки театра в соответствии с требованиями революционного времени и запросами народа. С этими высокими и насущными требованиями совпадали в своей основе представления Блока о необходимости коренной демократизации театра. В марте 1918 г. автор только что опубликованной поэмы «Двенадцать» и статьи «Искусство и революция» начинает сотрудничать в Репертуарной секции, а 4 октября того же года принимает на себя обязанности ее председателя.³ Репертуарной секции поручалось составление репертуара драматических театров и рекомендательных списков пьес, изучение иностранного репертуара и отбор пьес для перевода, а также издание периодического органа, в котором освещалась бы театральная жизнь.⁴ Блок принимал участие почти во всех начинаниях секции. Он посещал театры с целью проверки репертуара, выяснения реакции нового зрителя на спектакли, готовил сборники «Репертуар», являясь ответственным редактором издания (вышел только первый выпуск), присутствовал, а затем председательствовал на многочисленных заседаниях Репертуарной секции и соединенного Бюро Историко-

¹ См.: Из переписки Александра Блока с Вяч. Ивановым/ Публ. Н. В. Котрелева. — Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1982, т. 41, № 2.

² Оно не учтено в изд.: Александр Блок : Переписка: Аннотированный каталог/ Под ред. В. Н. Орлова. М., 1975—1979, вып. 1—2.

³ Подробнее об этом см.: Герасимов Ю. К. Александр Блок и советский театр первых лет революции: Блок в Репертуарной секции ТЕО Наркомпроса. — В кн.: Блоковский сб. / Тарт. ун-т, 1964, [№ 1], с. 321—343.

⁴ Проект положения об организации Репертуарной секции, подписанный А. В. Луначарским, приведен в сообщении: Молдованова Е. Г. Александр Блок и Репертуарная секция Наркомпроса. — Сов. архивы, 1968, № 6, с. 104—105.

театральной и Репертуарной секций. Блок писал статьи, воззвания и обращения, деловые письма, отчеты, репертуарные списки, рабочие рецензии, правил протоколы заседаний (два в неделю). В апреле 1918 г. Блок, по приглашению М. Горького, вошел в литературную коллегию издательства «Всемирная литература» (также с двумя заседаниями в неделю).⁵

В это же самое время Вяч. Иванов возглавлял в Москве Историко-театральную секцию ТЕО и был членом Центротeatра. Пользуясь значительным авторитетом у театрального руководства, он имел возможность пропагандировать свою утопическую теорию всенародного театра. В выступлениях на I Всероссийском съезде по рабоче-крестьянскому театру он ратовал за коллективное творчество при проведении народных празднеств и массовых действ, видя в «хоре» «орган энтузиастического выражения народной мысли и народной воли».⁶ Театральные идеи Вяч. Иванова, несмотря на их богостроительскую устремленность, имели хождение среди деятелей Пролеткульта (П. Керженцев) и одобрялись гонимыми «буржуазного» театра (П. С. Коган, заведующая ТЕО О. Д. Каменева). Даже А. В. Луначарский в 1920 г. отмечал относительное созвучие «расплывчатого коллективизма, так называемой „соборности“ Вячеслава Иванова» и идеологии «наших дней».⁷

Блок давно охладил к театральной утопии Вяч. Иванова. Но их сближало сходное отношение к культурному наследию. Так, в споре с М. О. Гершензоном, призывавшим освободиться от груза культуры, Вяч. Иванов подкреплял свои аргументы указанием на «сознательный пролетариат», который «стоит всецело на почве культурной преемственности».⁸ С тех же позиций он критиковал Р. Роллана, недооценивавшего культуру прошлого и полагавшего необходимым «опекать народ».⁹ Определенное сходство в гражданских позициях, участие в общем большом деле преобразования театра и его репертуара, узвязи по издательству «Алконост», которое если не объединяло, то собирало символистов, не могли не уменьшить то расхождение и взаимное охлаждение, которыми отмечены отношения Блока и Вяч. Иванова после совместного выступления в 1910 г. под знаменами символизма.

И все же затруднительно ответить, почему Блок послал служебное письмо на имя Вяч. Иванова. Между ними не было ни субординационных, ни непосредственно деловых связей по ТЕО. Несомненно лишь то, что Блок — председатель Репертуарной секции почему-то один раз предпочел передать сведения, предназначавшиеся для заведующей ТЕО О. Д. Каменовой, через Вяч. Иванова, который пользовался ее расположением. Можно предположить, что на присущие ей замашки администрирования Блок отвечал прекращением личного общения. Не потому ли и в письме Блока в ТЕО от 28 сентября 1918 г.¹⁰ нет имени адресата? Придирки Каменовой к работе Репертуарной секции не были направлены прямо против Блока. Но они вскоре усилили желание Блока уйти с поста, который в условиях борьбы «двух отделов и двух дам»¹¹ становился «водевильным» (7, 354, дневниковая запись от 6 января 1919 г.).

Письмо публикуется по машинописи: ИРЛИ, ф. 607, ед. хр. 267,

⁵ При нехватке культурных кадров такое совместительство поощрялось Советской властью и было характерной чертой быта творческой интеллигенции в период «военного коммунизма». За присутствие на заседаниях выплачивался гонорар (система «жетонов»). Красноречива записка Н. А. Котляревского Блоку от 2 марта 1919 г.: «Пожалейте меня: у меня сегодня 9 заседаний» (ЦГАЛИ, ф. 55, оп. 1, ед. хр. 289).

⁶ Вести. театра, 1919, № 44, с. 4.

⁷ Луначарский А. В. Собр. соч.: В 8-ми т. М., 1966, т. 5, с. 390.

⁸ Иванов Вяч., Гершензон М. О. Переписка из двух углов. Пг., 1921, с. 45.

⁹ См. предисл. Вяч. Иванова к кн.: Роллан Р. Народный театр. Пг.; М., 1919.

¹⁰ См.: ИРЛИ, ф. 654, оп. 3, ед. хр. 5, л. 44.

¹¹ Блок имеет в виду О. Д. Каменеву и М. Ф. Андрееву.

л. 1—1 об. Оно напечатано на бланке ТЕО (в левом верхнем углу — типографский текст: «РСФСР. Народный комиссариат по просвещению. Театральный отдел. Репертуарная секция. 21 декабря 1918 г. № 17/2338. Петербург. Ул. Халтурина, 27 (б. Миллионная)») и содержит подпись-автограф Блока.

А. А. Блок — В. И. Иванову

21 декабря 1918 г. Петроград

Вячеславу Ивановичу Иванову
Театральный отдел
Москва

По нашему предположению, Репертуарная Секция образуется из следующих групп:

I группа архивных разысканий¹ (сейчас в ней 8 сотрудников, заведует В. В. Гиппиус²),

II редакционная,³ разделяющаяся на:

1) издающую оригинальные пьесы⁴ (редакторы профессор Котляревский⁵ и Разумник-Иванов⁶) и

2) переводческую (профессор Зелинский⁷),

III драматургическая⁸ и

IV объяснительных чтений,⁹ последними двумя группами заведует С. Э. Радлов.¹⁰

Вопросы, входившие в бывшую теоретическую группу, разбираются в Бюро Секции, и поэтому надобность в V группе¹¹ отпадает.

Председатель Бюро Ал. Блок
Секретарь Ларош.¹²

¹ Предполагалось, что эта группа обнаружит в архиве драматической цензуры, где имелось около 50 тысяч пьес (без каталога), значительные произведения, проникнутые социальным протестом и прогрессивными идеями. Надежды эти не оправдались.

² Владимир Васильевич Гиппиус (1876—1941) — поэт (псевд.: «Вл. Бестужев», «Вл. Нелединский»), критик, педагог. В материалах Репертуарной секции не обнаружено следов деятельности Е. Ф. Книпович, которая сообщает, что осенью 1918 г. она «стала заведующей группой архивных разысканий», но под началом Вл. В. Гиппиуса (Лит. наследство. М., 1980, т. 92, кн. 1, с. 19).

³ Перечисляя далее подгруппы, Блок не упомянул здесь той, которая готовила сборник «Репертуар».

⁴ Данная подгруппа делилась в свою очередь на занимавшихся драматургией «до Чехова» и «после Чехова».

⁵ Нестор Александрович Котляревский (1863—1925) — литературовед, академик, первый директор Пушкинского Дома (1910—1925).

⁶ Разумник Васильевич Иванов-Разумник (Иванов) (1878—1946) — критик, публицист, литературовед.

⁷ Фаддей Францевич Зелинский (1859—1944) — филолог-классик, профессор Петербургского университета.

⁸ По замыслу В. Э. Мейерхольда и С. Э. Радлова, группа должна была стимулировать творчество молодых драматургов, консультировать и учить их. На заседании Репертуарной секции 20 февраля 1919 г. С. Э. Радлов, как свидетельствует протокольная запись, предложил создать курсы драматургии, где могли бы преподавать Блок, Ремизов, Кузмин. Блок назвал это предложение спорным, поскольку драматургов еще никогда «не учили технике драмы». Он сказал, что «не представляет себе, как можно вводить в свою лабораторию». По его мнению, изучение техники драмы может лишить автора «свежести». Он отметил, что ему приходилось наблюдать, как изучение версификации «портит людей» (ИРЛИ, ф. 654, оп. 3, ед. хр. 5. л. 148 об.). Мастерская коммунистической драматургии (Масткомдрам) возникла 29 ноября 1920 г., когда ТЕО возглавил В. Э. Мейерхольд. 8 февраля 1921 г. «Вестник театра» сообщил, что Репертуарная секция упразднена, а ее функции переданы Масткомдраму. Ничего значительного в этой мастерской создано не было.

⁹ Эта группа организовывала публичные лекции и доклады, вступительные слова перед спектаклями и готовила предисловия к пьесам, включенным в издательские списки. Намечалось устройство митингов с чтением пьес. Как свидетельствует протокольная запись от 9 декабря 1918 г., С. Э. Радлов заявлял также, что группа имеет целью пропаганду определенных репертуарных тенденций, направленных против «упадочного театра» (ИРЛИ, ф. 654, оп. 3, ед. хр. 15, л. 61).

¹⁰ Сергей Эрнестович Радлов (1892—1958) — драматург, режиссер.

¹¹ Вопрос о составе и взаимодействии групп Репертуарной секции не раз вставал перед Блоком. Ниже воспроизводится схематическое изображение структуры секции, выполненное Блоком, вероятно, в начале октября 1918 г. (ИРЛИ, ф. 654, оп. 3, ед. хр. 3, л. 53):



В начале 1919 г., в связи с острой нехваткой социального репертуара, Блок создал группу переделок во главе с критиком А. Г. Горнфельдом.¹² Апасгасия Германовна Ларош (1880—1932) — дочь музыкального критика Г. А. Лароша, актриса. Первая ее подпись как секретаря Репертуарной секции стоит под протоколом заседания от 21 ноября 1918 г.

ИЗ СЕМЕЙНОЙ ПЕРЕПИСКИ БЕКЕТОВЫХ

Публикация Н. Т. Ашимбаевой

Авторы публикуемых ниже эпистолярных материалов — трех писем старшей из сестер Бекетовых, Екатерины Андреевны (в замужестве Красповой; 1855—1892), к сестре С. А. Кублицкой-Пиоттух, к матери Е. Г. Бекетовой и ко всему семейству, и двух писем деда Блока, А. Н. Бекетова (1825—1902), к дочери С. А. Кублицкой-Пиоттух,¹ достаточно хорошо известны по многим источникам.²

И все же эти письма несомненно дают возможность говорить о дополнительных штрихах и к образу Е. А. Бекетовой, может быть самой яркой и одаренной из сестер Бекетовых, и к образу А. Н. Бекетова, который предстает в своих письмах с домашней, интимной стороны, в то время как более привычно видеть в нем известного ученого, крупного общественного деятеля, ректора Петербургского университета и организатора Высших желских курсов. Особенно значительно в этом отношении то его письмо, в котором выражена еще не утихшая боль от утраты дочери, Е. А. Бекетовой. Возможно, что эти письма впоследствии держал в руках Блок. На письме от 1 ноября 1892 г. слова А. Н. Бекетова, выражающие его тоску по дочери, отмечены на полях синим карандашом, — не исключено, что это было сделано рукой Блока.

Публикуемые письма относятся к периоду детства Блока (1882—1894). В письме от 9 июня 1882 г. Е. А. Бекетова упоминает о своем племяннике, едва вышедшем из младенческого возраста, а в письме А. Н. Бекетова от 13 августа 1894 г. говорится уже о Блоке-подростке. Однако интересны эти письма не только упоминаниями о Блоке-ребенке, но и тем, как в них описана жизнь семьи Бекетовых в Шахматове, ибо каждая деталь, так или иначе дополняющая наше представление о шахматовско-бекетовском «пласте» жизни поэта, имеет для нас безусловную ценность. В письмах и дочери, и отца Бекетовых явственно ощутимы и особая атмосфера бекетовской семьи с характерными для нее взаимной заботой и дружелюбием, и тот «шахматовский энтузиазм», который, вероятно, был чем-то вроде семейной черты Бекетовых и в качестве таковой был унаследован и Блоком.

Замыслы, связанные с хозяйственными преобразованиями Шахматова, планы разного рода перестроек занимали и А. Н. Бекетова, и — в особенности — Е. А. Бекетову, которая, может быть больше, чем другие сестры, была полна энергичных устремлений к благоустройству имения. Все это ярко демонстрируют письма их обоих к С. А. Кублицкой-Пиоттух и

¹ Краткие выдержки из писем с упоминаниями о Блоке опубликованы (с искажениями и неточностями): *Енишерлов В.* Драгоценные тропинки. — Лит. Россия, 1977, 25 марта.

² См., например: *Бекетова М. А.* Шахматов: Семейная хроника. — В кн.: Лит. наследство. М., 1982, т. 92, кн. 3, с. 645—661. Биографию А. Н. Бекетова см.: *Венгеров С. А.* Критико-биографический словарь русских писателей и ученых. СПб., 1891, т. 2, с. 353—363, а также: *Щербакова А. А.* А. Н. Бекетов — выдающийся русский ботаник и общественный деятель. М., 1958. См., кроме того, с. 253—254, 255 наст. сборника.

Е. Г. Бекетовой. При этом нельзя не вспомнить, с каким энтузиазмом принялся за ремонт шахматовского дома и разные хозяйственные работы по имению летом 1910 г. Блок, — об этом мы знаем и по письмам этого времени, и по семейной хронике «Шахматово» М. А. Бекетовой, и, конечно, по ее же биографии Блока. Однако в письмах Е. А. Бекетовой, где Шахматово предстает благословенным уголком, идиллическим убежищем от тревожений жизни, проскальзывает и горечь, с которой она наблюдала намечающееся запустение. Стремление к хозяйственным преобразованиям и перестройкам сочеталось у владельцев Шахматова, увлеченных своими научными и литературными занятиями, с непрактичностью, неумением вести хозяйство. Это противоречие бросало тень на шахматовскую идиллию. Ощутимо оно было еще задолго до того, как его смог заметить и осознать Блок.

Блоковские зарисовки Шахматова, несомненно, выражают любовь к этим глубоко родным для него местам и в какой-то мере также связаны с семейной традицией — известны шахматовские акварели А. Н. Бекетова и Е. А. Бекетовой. Об одном из таких рисунков речь идет в ее письме к сестре, для которой он и был сделан.

К письмам Е. А. Бекетовой (от 7 мая 1887 г.) и А. Н. Бекетова (от 13 августа 1894 г.) приложены планы флигеля с пояснениями о перестройках и перепланировках, о которых каждый из них думал в свое время. Это тот самый флигель, в котором жили А. А. и Л. Д. Блок в первые годы брака и который в 1910 г. пришел в ветхость, ввиду чего и начались работы по перестройке дома. Несомненно, что эти планы могут иметь определенное значение в процессе восстановления шахматовской усадьбы.

Письма публикуются по автографам: Фонд А. А. Блока Государственного музея истории Ленинграда, КП—107459—107461; 107507—107508, с небольшими купюрами, касающимися тем узкохозяйственных и бытовых.

1

Е. А. Бекетова — С. А. Кублицкой-Пиоттух

9 июня 1882 г. Шахматово

9-го июня. Шахматово.

Дорогая моя маленькая Софа, сегодня утром, несмотря на сильнейший ветер, я попробовала нарисовать тебе маленький кусочек Шахматова, стараясь выбрать что-нибудь, что тебе бы его напоминало и где бы было Семеновское.¹ Мне было страшно неловко сидеть на дровах около скотного, Биба² мешал, прибежал, уносил корзинку с кистями и карандашамп, стакан с водой опрокинул на платье и т. д. Вышло из всего этого то, что я хотя и быстро, но зато отвратительно нарисовала то, что хотела.³ Но сестры говорят, что тебе все-таки будет это приятно, и потому я посылаю. Так как Адашь⁴ будет непременно издеваться над моим искусством, лучше уж ему не показывай. Так жаль, что у меня до того неудачно вышло. Я ведь, право, могу лучше сделать.

5-го июня приехал папочка. Мне уже кажется, что это было страшно давно. Погода прелестная, папе, конечно, все ужасно

нравится, а нам он невыносимо нравится. У нас все отлично. У Були (Биба) прорезались все четыре глазные зубы, roses de Provence расцвели,⁵ жасмины также, земляника поспекает. Я сейчас бродила по полю около елки и набрала целую корзиночку, за чаем буду кормить ею птенцов, т. е. Алю и Мулика-кораблика.⁶ Писать собственно нечего, но представь, как у нас чудно. Окна открыты, в столовой ярко горят лампы, в голубой (где я живу) тоже лампа, везде букеты из незабудок, жасминов и шиповников; под окнами жасминные кусты сами похожи на букеты. Маня⁷ играет «Гугенотов» «Per l'onor, per la fè»,⁸ папа и мама сидят на ступеньях балкона, Аля гуляет от одних к другим. Десятый час, довольно темно, сейчас будем пить чай. Папа и мама с Алей поливали в огороде и цветниках; папа уже в парусином сюртуке, ему жарко. Вечер необыкновенно теплый. У нас все мирно, хорошо и спокойно. Я страшно недовольна собой, потому что все лентяйничая и ничего не делаю. Стыдно ужасно. Подумаешь, есть два журнала, где я могу работать, только пиши, напечатают;⁹ деньги осенью будут пужны страшно, а я чем работать да готовить на осень, ничего не делаю. Вообще какая я дрянная, гадкая и противная уродилась! Не за что меня и любить! Сегодня я немного хандрю поэтому. Вот еще села рисовать, и так скверно вышло! Не умею я ничего, вот что.

Голубчик, страшно я о тебе соскучилась, до того, что и сказать не могу. Когда же ты приедешь, господи боже мой?

Биба — райский ангелочек, маленькая, бесценная птичка, шалун и буйан. Я его обожаю и все также.

Зовут пить чай. Господь с тобой! Целую тебя нежно, Адасю клаяюсь.

До свидания! Будь здорова.

Твоя Катя.

На письме помета (карандашом и другой рукой): «1882».

¹ Семеновское — село в окрестностях Шахматова.

² Так Е. А. Бекетова называет Блока, которому в это время было полтора года.

³ Рисунок Е. А. Бекетовой, о котором здесь идет речь, опубликован в кн.: Лит. наследство, т. 92, кн. 3, с. 747.

⁴ Адам Феликсович Кублицкий-Пиоттух (1855—1932) — муж С. А. Кублицкой-Пиоттух (Бекетовой), брат отчима Блока, чиновник Удельного ведомства.

⁵ Кусты алых прованских роз, окружавшие флигель (см.: Бекетова М. А. Шахматово: Семейная хроника, с. 645).

⁶ Имеется в виду Блок; Аля — А. А. Блок (Кублицкая-Пиоттух), мать Блока.

⁷ Маня — М. А. Бекетова.

⁸ Речь идет о терпете из оперы Дж. Мейербергера «Гугеноты» — клятве вельмож Рауля, Сен-Бри и Невера королеве Маргарите Валуа (д. II, явл. 7): «Per l'onor, per la fé degli avi miei...» («Клянусь честью, именем предков...») (см.: Гугеноты: Опера в 5-ти действиях / Слова Э. Скриба; Муз. Дж. Мейербергера. 2-е изд. СПб., 1884. Текст парал. на рус. и ит. яз.).

⁹ Е. А. Бекетова много занималась литературным трудом, печатала в журналах «Вестник Европы», «Отечественные записки», «Заграничный вестник», «Детское чтение», «Огонек», «Вестник воспитания» и др. свои переводы и оригинальные сочинения (см.: Бекетова Е. А. 1) Стихотворения. СПб., 1895; 2) Рассказы. Посм. изд. СПб., 1896).

2

Е. А. Бекетова — Е. Г. Бекетовой

13 июня 1884 г. Шахматово

13-го июня.

Милая мама, посылали мы на почту, и не получили от тебя ровно ничего, так что папа совсем нос повесил. К счастью, на другой же день (третьего дня) приехал Митрофан Сергеевич¹ и привез от тебя письмо. Мы сами думали, что у вас все хорошо, но письма все-таки очень ждали. Боюсь, что мои поручения тебя привели в ужас — но что же делать! Невозможно обойтись без оклейки флигеля. Я с своей стороны продолжаю по мере сил и возможности устраивать Шахматово: воспользовавшись небывалым количеством воды, наняла гудинских мужиков запрудить пруд. Плотина почти готова, мы все каждый день по несколько раз бегали на пруд, и воды в нем столько, что папа и Митрофан Сергеевич не на шутку поговаривают о лодке... М<итрофан> Серг<еевич> удивительно добродушен и мил. Вчера я с ним по его просьбе ездила в Боблово, и так как это взяло много времени, М<итрофан> Серг<еевич> отправил сегодня ямщика, которому велел за собой приехать, и остался у нас до завтра. Сегодня Аля, он и я ходили в Тараканово, и Аля не очень устала. Неутомимее всех Саша, и он гуляет все больше вдвоем с дедасей,² не признавая других. При этом, так как везде еще болото, оба возвращаются мокрые, да еще и грязные: дедася таскает Сашурку на руках и пачкается об его ножонки. Аля и Маня обе имеют вид получше, но до здоровья им как и кулику до Петрова дня. Все вообще благополучно. Погода очень теплая; шиповник распускается, сирени целое море, все густо и зелено. Соловьев масса. Все мы одичали. Еще сестры заводят разговоры о Тамберлике³ и о литературе; а я совсем Робинзон на необитаемом острове, и так чужд и далек мне кажется всякий мир за пределами Шахматова. Знаю только, что есть на житейском море свои островки в виде бабасы⁴ и Кублицких — вот и все.

Скверно здесь все, что зависело от людей; я не могу надеяться тому, как можно было до того недосмотреть всего в Шахматове, как это сделано нынешнюю зиму. Скотный двор в плачевном виде; везде пылята — у нас ни единого, и не будет. Когда-то еще удастся устроить здесь все! Но я умру, да устрою.

Дела пропасть. За переводы еще не принималась — все некогда.

Прислуга вся исправна; я довольна. Только скотница все просится домой, да и я рада бы ее отпустить — она ровно ничего не умеет — да некого взять.

Больше писать решительно нечего. Поцелуй за меня Софу и ее крошку, поклонись Адасю. Ты не пишешь очень важных вещей: довольна ли Софа няней и когда приблизительно позволят ей приехать сюда?

Все мы тебя целуем. Пиши.

Твоя Катя.

На письме помета (карандашом и другой рукой): «1884».

¹ Неустановленное лицо.

² Дедася — А. Н. Бекетов.

³ Энрико Тамберлик (1820—1888) — знаменитый итальянский певец (тенор). Пел на лучших сценах Европы. В Петербург в последний раз приезжал в 1884 г. Вероятно, об этих гастролях и говорили сестры Бекетовы.

⁴ Имеется в виду Е. Г. Бекетова.

3

Е. А. Бекетова — родным

7 мая 1887 г. Шахматово

Суббота, 7-го мая. Шахматово.

Милые мои, сейчас получила письмо от Мани с известием о том, что папу выбрали.¹ Значит, я спокойна на этот счет. Ни-кому отдельно писать не буду, а всякому, кто мне напишет, особенно благодарна.

Сегодня ровно неделя, как я уехала. Дай бог и впредь так же хорошо и мирно прожить, как до сих пор; даже насморка «не достала в нос». Погода переменилась; барометр все падает, с утра дождь принимался идти много раз, но все понемногу; ветер сильный, но совершенно теплый, и было весь день +18°. Все сильно позеленело; черемуха начала распускаться, расцвело множество маргариток и фиалок, а также несколько примул из тех, что я привезла с собой. Смородина осыпана цветом; но садовая земляника приводит меня в отчаяние: бóльшая часть ее пропала!

Завтра будем сеять овес; в понедельник посылаю в Рогачев, а со вторника два печника будут класть печку, а 4 плотника примутся за стройку. Они уже прислали с нашими подводами, привезшими вещи, весь свой инструмент. Во вторник же придет ко мне жить Татьяна.² Будет населено и кипучая <?> деятельность. Печка уже сломана, хороший кирпич сложен кучами, а негодный возвышается грудой около флигеля. Флигель представляет странный вид, с ободранными стенами и без печки; он мне кажется большим зданием. Печка обойдется около 20 р., ибо кроме 15 р. печнику нужно купить отдушников, дверок,

проводами, вьюшку и пр., и все это обойдется около 5 р. Как ни стараюсь, но кончится тем, что будет стоить вся история именно около 150 р., положенных Адамом. Меньше не могу устроить. Если в течение следующих трех-четырех дней будет все так же тепло, Софа может, по-моему, смело выезжать и водворяться здесь с детьми: а ведь здесь, что ни говорите, рай. Бояться она не будет со мной в доме, когда усадьба полна рабочих. <...> Чтобы не писать два раза одного и того же, очень прошу, чтобы это письмо было препровождено сейчас же Софе и Адаму, и прилагаю план флигеля, приблизительный, с объяснениями. Уверяют меня все рабочие, что проработают самое большее 2 недели, а может быть, и в 10 дней все копчат. Тогда это значило бы, что между 20 и 25 мая все было бы кончено. Тогда надо будет еще картон и обои — ну да это очень недолго. Кончится тем, что у Софы будет такой флигель, что захочется туда и мебель поставить, — ну а мебели-то нет... Хотя я и боюсь, что вы все скажете, но все-таки чувствую некоторую гордость по тому случаю, что обошлось без Дмитрия Ивановича³ и вообще собственными средствами, с помощью остроты ума. Выучилась говорить разные слова вроде кряжей, лажетника⁴ и пр. Вам где ж понять! Хочется мне очень получить газету; ужасно я привыкла ее читать и находить скучной.

Можете вы себе представить, что мышей совсем нигде нет. Я спокойно оставляю хлеб и крошки где хочу, и никто их не трогает, ни люди, ни зверь. И не слышу совсем ни одного мышонка.

Случаев у меня никаких, событий тоже. Ложусь в 11 часов, встаю в 8. Много вожусь, гуляю, очень мало пишу, много ем, много пью, впрочем, не вина. Чувствую себя прекрасно и довольна необыкновенно. Совсем не скучаю и не тоскую. Весь низ убрала, верх еще не трогала. Там чисто, точно вчера жили, и никто не входил.

Ветер же усиливается. Тучи разогнало немножко, в эту минуту видно, как солнце заходит: сосны в окно я вижу, верхушки их залиты светом, а в другое окно я вижу пуховые березки и ярко освещенную тепляковскую гору. Половина 9-го, а градусов 15, сейчас посмотрела.

Всех целую и прошу писать.

Деток за меня целуйте.

Ваша Катя.

Газету!

На маленькой бумажке мелкие поручения. Такие бумажки буду присылать отдельно, маме.^a

На письме помета (другой рукой): «1887».

К письму приложен план флигеля на отдельном листе с подробными объяснениями всех перестроек и переделок.

^a Деток за меня целуйте. ∞ буду присылать отдельно, маме. — приписки на первом листе письма, сверху и снизу.

¹ Скорее всего речь идет об избрании А. Н. Бекетова почетным членом С.-Петербургского общества естествоиспытателей по отделению ботаники (с 1881 г. А. Н. Бекетов состоял президентом общества) (см.: Обзор деятельности С.-Петербургского общества естествоиспытателей за первое двадцатипятилетие его существования. 1868—1893. СПб., 1893, Прил., с. XV).

² Неустановленное лицо.

³ Вероятно, имеется в виду Д. И. Менделеев, который в качестве одного из ближайших соседей Бекетовых по имени мог оказывать им какую-либо помощь.

⁴ Лажетник — строительный материал (вероятно, от «лага» — балка) (см.: Словарь русских народных говоров. Л., 1980, вып. 16, с. 223).

4

А. Н. Бекетов — С. А. Кублицкой-Пиоттук

1, 2 ноября 1892 г. Петербург

1 ноября 92.

Милый дружок Софа. Давно собираюсь я к тебе написать, но настроение мое так тоскливо, что, кроме тоски, из-под моего пера, я это чувствовал, ничего бы не вышло. И теперь хочу писать главное для того, чтобы ты получила лишнее письмо, зная, что это тебя развлекает. Кроме того, ты, пожалуй, подумаешь, что я забыл свою Софу.

Вчера был у Али. Там заболел Сашурочка: у него жаба, которая сегодня уж проходит. <...>

Сегодня был у нас Адам. <...>

Мама очень заметно похудела и постоянно страдает, иногда очень сильно. К тому же она продолжает действовать фантастично и при этом очень настойчиво. Знает, например, что для нее лучше всего спокойствие и даже уединение, а между тем уговорить ее вовремя лечь спать или уйти к себе для того, чтобы не уставать от продолжительных разговоров, почти невозможно. <...>

Маня из всех сил старается хозяйничать как можно лучше, и, вообще говоря, идет у нас хозяйство удовлетворительно, но ведь маме и теперь нелегко угодить при этой строгой диете, которой она продолжает держаться.

2 ноября. Так-то вот мы и живем, милый дружок. Все это, впрочем, ты ведь, я думаю, знаешь. Сегодня приехали к чаю Али с Францем. Это было для нас необыкновенно приятною неожиданностью. Для мамы, пришитой к своему месту, это было особенно к стати. <...>

Я теперь мечтаю, моя миленькая, побывать у тебя. Если будет возможность, сделаю это в конце ноября или в начале декабря. <...>

Приезд Али с Францем показывает, что Сашура оправился, хотя в гимназию его еще не пустят в продолжение 2—3 дней.

О себе скажу тебе, дружок, что мое здоровье совершенно удовлетворительно. Стараюсь как можно больше заниматься и дома, и в Университете, но от шумных публичных заседаний стараюсь уклоняться. Уставать, утомляться стал я гораздо сильнее прежнего, но я решительно здоровее всех вас, и это, по правде сказать, приводит меня подчас в негодование. Мне совестно, что я жив и здоров — иначе не могу выразить то, что я часто чувствую. Бываю на кладбище, сколько могу.¹ Привык уже к этой обширной роще с ее густым населением. Стоя или сидя у маленького холмика, покрытого зелеными еловыми ветвями, стараюсь убедиться, что она не там вверху, а, напротив, свободно витает где-то в беспредельности. Единственная надежда ее опять встретить и с нею опять жить — все-таки в смерти. К моему сожалению, я не способен к бесхитростной настоящей вере, во мне слишком глубоко засел скептицизм. . . Невольно возникает во мне роковое сомнение. Ну а если и в самом деле ничего нет, кроме того, что было и исчезло. На что же тогда надежда? Разве только в том, что человечество в будущем будет все менее и менее страдать. Но ведь ты понимаешь, милая, что это соломинка, за которую хватается утопающий. Не всегда, однако же, этот невольный скептицизм берет верх. Чаще возникает надежда и даже уверенность в будущем свидании с нею. Вот и теперь, когда я это тебе пишу, надежда эта во мне возрождается, и ты, верно, не посетуешь на меня за печальные строки, так как высказаться близкому человеку доставляет облегчение. У нас до сих пор довольно тепло, и трава на кладбище повсюду зеленеет, одно растение там даже еще цветет, именно белая крапивка. Я все там высматриваю. На углу той дорожки, где наши кресты, есть старая колонка розового мрамора. На ней маленькая мраморная фигура, изображающая Веру. Идя от церкви, в которой мы были 4 мая, я вижу вскоре эту колонку и знаю, что вскоре поворот. Спереди написано, что под этим камнем похоронена девица Грибовская, скончавшаяся в 1825 году, 14 лет от рождения, а сбоку: «Упокой душу дочери моей». Скончалась эта девочка в год моего рождения, а я все жив да жив. В ближайшую среду будем служить полугодовую панихиду в университетской церкви.

Обнимаю и целую тебя, милый дружок. Письмо Фероли к нам читал и восхищался. Обижен тем, что Андриюля² не написал ко мне. Тем не менее целую и его и Феролю, сколько они позволяют. Сердечный привет Фелиции Феликсовне³ с ее детьми. Будь здорова, милая, бесценная, бог даст, скоро увидимся.

Отец твой, нежно тебя любящий.

¹ Имеется в виду петербургское Смоленское кладбище, где была похоронена Е. А. Бекетова. Письмо написано перед полугодовой датой со дня ее смерти и пропикнуто болью утраты, тяжело отразившейся на А. Н. и Е. Г. Бекетовых. Памяти дочери А. Н. Бекетов посвятил свою последнюю книгу: География растений: Очерк учения о распространении и распределении растительности на земной поверхности. СПб., 1896.

² Фероля и Андрюля — Феликс и Андрей Адамовичи Кублицкие-Пиоттух, дети С. А. Кублицкой-Пиоттух, двоюродные братья Блока.

³ Фелиция Феликсовна Лозинская (урожд. Кублицкая-Пиоттух, по второму мужу Бразжникова) — сестра Ф. Ф. и А. Ф. Кублицких-Пиоттух.

5

А. Н. Бекетов — С. А. Кублицкой-Пиоттух

13 августа 1894 г. Шахматово

13 августа. Шахматово.

Милый мой дружок Софа. План предполагаемого нового флигеля очень прост, а именно: 2 десятиаршинные избы, наложенные друг на друга, а сбоку — 4-аршинный двойной сруб для лестницы. В каждом этаже можно сделать 2 или три комнаты, по желанию, посредством перегородок. В обоих этажах должны быть печи, которые опять можно поставить где желательнее. Под крышей можно сделать 2 светелки. Я очень жалею, что не стоворился с Адамом окончательно. Дело в том, что стройку можно бы было начать со второй половины августа и окончить при мне, так как я предполагаю остаться здесь до 1/2 сентября. По крайней мере главное было бы готово осенью, а весной до вашего приезда могло бы быть окончено и остальное. Обнимаю тебя и благодарю, бесценная моя, за письмо и за готовность провести с нами будущее лето *во всяком случае*. Еще прошлым летом я гораздо менее ходил, чем прежде, стал сильнее уставать, а ныне совершенно оплошал — устаю и сильно утомляюсь даже от сравнительно краткого перехода. Да и гулять мне почти не с кем. Сашуреночек у нас ездит верхом, притом же мне совестно таскать его с собою, так как я хожу теперь очень медленно; сестры, бедненькие, обе слабы. Аля, занятая хозяйством, и похудела, и ослабела, Шахматово ей не идет впрок. Хожу сегодня с Липой Галаниной,¹ которая очень ко мне добра и предупредительна. Несмотря на все, мы все-таки достаточно бодры. Если бы не болезнь мамы, то мы были бы и совершенно довольны. Теперь маме, вот уже около недели, значительно лучше, но все-таки день на день не приходится.

Мы все особенно рады были узнать о том, что наш маленький дружок Андрюля поправился, дай-то бог, чтобы это было окончательно. Обнимаю вас всех, дорогие, бесценные. Будьте здоровы. Теперь, верно, и Адам с вами. Еще раз целую и обнимаю, милый ты мой дружок.

Твой А. Б.

На письме помета (карандашом и другой рукой): «1894». В конце письма нарисован план флигеля с пояснениями.

¹ Лица Галанина — Олимпиада Николаевна Гуцина (урожд Галанина), учительница, подруга М. А. Бекетовой, жена Б. П. Гуцина, библиотекаря, заведовавшего русским отделением Библиотеки АН СССР. О. Н. и Б. П. Гуцины упоминаются в письмах Блока, известно также его письмо О. Н. Гуциной (см.: Александр Блок: Переписка: Аннотированный каталог / Под ред. В. Н. Орлова. М., 1975, вып. 1. с. 167, 302; М., 1979, вып. 2, с. 99, 357). О Гуциных см.: Лит. наследство, т. 92, кн. 3, с. 58—59.

МЕМУАРНЫЕ ПИСЬМА М. А. БЕКЕТОВОЙ И АНДРЕЯ БЕЛОГО

Публикация С. С. Гречешкина и А. В. Лаврова

Если обратиться к подробной «Автобиографии» Блока, написанной им в 1915 г., в пору жизненной и творческой зрелости, когда представления поэта о мире и о собственной судьбе приобрели законченные очертания, то прежде всего невольно приходится отметить то значительное место, которое уделено в ней рассказу о семье. О себе Блок начинает говорить, уже дав достаточно рельефные и обстоятельные портреты своих родственников, начиная с деда, да и в непосредственно автобиографических признаниях сильный акцент делается на детских годах, на «долитературном» периоде. В «Автобиографии» он не столько рассказывает историю своей жизни, сколько создает представление о ее предыстории, и такое настойчивое внимание к этой теме позволяет заключить, как велика и как глубоко осознана самим Блоком была роль семьи, рода, наследственного начала в формировании его духовного и творческого облика.

Внимание это не ограничивалось одной лишь данью любви и благодарности близким с детства людям, и подкреплялось оно не только той значительной ролью, которую сыграли многие из родственников Блока в истории русской культуры. Осознавая себя представителем рода, Блок получал особую возможность осязать ход истории через историю семьи, видеть в реальных судьбах, претворявшихся у него на глазах, знамения времени. История семьи стала отправной точкой для обобщающих выводов и масштабных наблюдений в поэме «Возмездие».

История большой семьи Блока и ее широко разветвленного окружения непосредственно ощущалась им как часть истории страны, истории русской интеллигенции. И это чувство было глубоко оправданно: почти каждый из старших родственников Блока внес более или менее заметный вклад в науку, искусство или дело просвещения. Судьбы Блока и Андрея Белого, выраставшего в сходных условиях, демонстрировали уже отпадение от либерально-позитивистских принципов жизненной философии «отцов», несли на себе печать трагизма и катастрофичности нового времени. Однако сила семейной культурной преемственности, прочные «кастовые» устои либерального, университетско-профессорского мира, из которого они вышли,¹ оставили неизгладимый след в их жизни и были глубоко и разносторонне осмыслены в их творчестве.

Роль семейного начала в жизни и творчестве Блока хорошо понимала первый биограф поэта, его тетка Мария Андреевна Бекетова (1862—1938). Активно занимавшаяся литературным трудом и при его жизни (переводы произведений западноевропейских писателей XIX в. с различных языков, популярные биографии и книги для народного чтения), М. А. Бекетова после смерти Блока отдала все свои силы делу увековечения его памяти. Уже в 1922 г. в издательстве «Алконост» вышла в свет ее книга «Александр Блок: Биографический очерк» (вторым изданием опубликована в 1930 г.), основанная на семейных сведениях и личных воспоминаниях,

¹ См.: Кантор В. Русское искусство и «профессорская культура»: (Литературно-эстетические взгляды К. Д. Кавелина). — Вопр. лит., 1978, № 3, с. 159—160, 183—186.

а также на неизданных письмах и других документах, и впервые сообщившая объемный свод данных о жизненном пути поэта. Строго биографическому подходу М. А. Бекетова осталась верна и во второй своей книге о Блоке — «Александр Блок и его мать: Воспоминания и заметки» (Л.; М., 1925), в которой были введены в оборот новые материалы, относящиеся в основном к детству и юности поэта, охарактеризованы его отношения с матерью, а также рассказано многое из семейной предистории. Ею же подготовлено и прокомментировано двухтомное издание «Письма Александра Блока к родным» (1927—1932). Книги Бекетовой — незаменимый источник сведений о жизни Блока и его семьи, многое из сообщаемого ею уникально, ибо не дублируется никакими из сохранившихся документальных материалов. Последнее особенно относится к третьей «блоковской» книге Бекетовой «Шахматово: Семейная хроника» (1930):² она посвящена блоковскому семейному окружению, быту и стилю шахматовской усадебной жизни, характеристике близких и дальних родственников и даже предков.³ В духе этой книги выдержано и подробное письмо М. А. Бекетовой к Андрею Белому биографического характера.

Задачи, которыми руководствовался Белый при написании первого тома своего мемуарного цикла — книги «На рубеже двух столетий» (1930) — были в принципе сходны с теми, которые ставила перед собой М. А. Бекетова в работе «Шахматово: Семейная хроника». Размышления о рубеже эпох, смене поколений и стилей жизни Белый подкреплял красочно запечатленной широкой панорамой «профессорской» Москвы времени своего детства, оставшейся по ту сторону совершившегося перелома; Белый предпослал собственному жизнеописанию детальное изображение бытового фона, на котором проходило его детство, в зависимости от которого и в борьбе с которым осуществлялось становление его личности. Выступал Белый отчасти и как биограф Блока, но несколько с иной стороны, чем Бекетова. Хорошо зная семьи Соловьевых и Коваленских — родственников Блока, — он уделил им много внимания в своих мемуарах. Соловьевы сыграли значительную роль в жизни Блока: Михаил Сергеевич и Ольга Михайловна Соловьевы были первыми ценителями его юношеской лирики, первыми находившимися за пределами домашнего окружения людьми, которые угадали в Блоке крупное поэтическое дарование; их сын, троюродный брат Блока Сергей Соловьев, был его другом с детских лет и восторженным поклонником и пропагандистом его поэзии. Дополнения и коррективы М. А. Бекетовой относились именно к портретам Соловьевых и Коваленских, воссозданным в воспоминаниях Белого.

Как видно из ответного письма, Белый в целом согласился с замечаниями Бекетовой. Отразить, однако, сообщенные ею сведения в достаточно определенной форме у него уже не было подходящего случая: последующие части мемуарного цикла были посвящены годам его писательского становления, воспоминаниям о писателях и перипетиях литературной жизни 1900—1910-х гг. Между тем мемуарное письмо Бекетовой к Белому и его ответ представляют значительный интерес и дают дополнительное освещение фактов и обстоятельств, немаловажных для умножения наших знаний о начальном периоде биографии Блока и его семейном окружении. Даже в работе «Шахматово: Семейная хроника» Бекетова опускает иные из деталей, которые доверительно сообщает Белому, и оценка лиц и событий там не всегда столь определена, как в этом письме.

Письма публикуются по автографам, хранящимся в архиве Андрея Белого: ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 152. 110.

² См.: *Бекетова М. А. Шахматово: Семейная хроника.* — В кн.: Лит. наследство. М., 1982, т. 92, кн. 3, с. 635—787.

³ Сведения о семье Бекетовых и о родословной Блока по материнской линии содержатся также в работах: *Енишерлов В.* 1) Александр Блок: Штрихи судьбы. М., 1980, с. 9—50; 2) «Семья моей матери...». — В кн.: Прометей М., 1983, лн. 13, с. 254—278.

М. А. Бекетова — Андрею Белому

24 января 1931 г. Ленинград

Ул. Декабристов, 57. кв. 24.

Многоуважаемый Борис Николаевич,

Не удивляйтесь, что я — Мар(к)ия Андр(еев)на Бекетова — Вам пишу. Во-первых, давно уже хочется высказать Вам или вы-
явить — мое отношение к Вашим писаниям, особенно последнего
времени. Я с упоением прочла «Московского чудака»,¹ более сла-
бый «Ветер с Кавказа»² и с громадным интересом — «На ру-
беже двух столетий». Ваша ритмическая проза — совершенна, Вы
достигли того, чего не сумел достичь Флобер, хоть он писал и не
ритмической прозой, он хотел быть музыкально ритмичным,
особенно в «Salammbô».³ Перечтя ее недавно, я убедилась в том,
что во многих местах слоги вытарчивают из фразы, особенно
там, где он перечисляет названия финикийских растений и пр.
в этом же роде. Флобер, по-моему (я не боюсь смелости суждений
и слов в 69 лет, и самолюбие у меня — исчезло), немзыкален,
тогда как Вы — в высшей степени музыкальны. Я сама с детства
одержима музыкой и, не будучи талантливой, очень музыкальна
(это всегда находили мои учителя). Еще в «Симфониях» Вы выка-
зали интереснейшие попытки музыкального свойства, Вы описали
вариации на одну тему и «разрабатывали тему» (выражение тех-
ническое в музыке). В «Рубеже» меня пленили Ваши блестящие
живописания лиц — профессоров и других. Поливанов⁴ вышел ве-
ликолепно, не сомневайтесь, Соловьевы тоже, в высш(ей) ст(е-
пени) интересно Демьяново,⁵ Танеев,⁶ Ваш дядя⁷ и пр. и пр. Не-
достатков в написании я почти не вижу (так — кое-какие сло-
вечки я бы изменила; простите старой мемуарной тетушке), не-
достатки — п(е)д(е)йные, т. е. скорее моральные: Вы слишком много
полемизируете, сводите личные счеты. Я понимаю Ваши мотивы,
но все же. . . Ну, извините, не буду об этом. Кроме моего подл(и)н-
ного восхищения перед Вашим гениальным талантом, обилием
мыслей, счастливыми словами мне хочется сообщить Вам кое-что
об Соловьевых, Коваленских и Бекетовых, чего Вы не знаете
и что, м(о)жет б(ы)ть, Вам интересно знать, а мне попросту хо-
чется объяснить и оправдать перед Вами моих родных. Я ведь
последний из могикан и чувствую на себе даже ответственность.
Да, конечно, Тимирязев, которого я не раз видала в детстве, ан(г-
лийского, а не фран(цузского) происхождения,⁸ это я знаю от отца.
Так вот о родственниках. Во-первых, удивляюсь, как Вы не по-
няли такой простой вещи, как то, что Ал(екс)ан(др)а Гр(игор)ьевна
Коваленская, Соф(ья) Гр(игор)ьевна (тетя Соня) и моя мать были
родные сестры,⁹ следов(ательно), О. М. Соловьева — моя двоюрод-
ная сестра.¹⁰ Гр(игор)ий Силыч Карелин был не путешествен-
ник — этнограф, а натуралист, оставивший богатейшие коллекции

по всем отраслям естествознания, человек гениальных способностей и вообще интереснейший.¹¹ Антагонизм между Коваленскими и Бекетовыми был, т. е. собственно был между А<лександрой> Григорьевной и моей матерью,¹² молодые были в хороших отношениях, не без критики, конечно, которая могла исходить у нас — со стороны главн<ым> образ<ом> Екатерины Андреевны (старшей сестры),¹³ а у Коваленских — со стороны Нат<альи> Михайловны.¹⁴ Дело в том, что Александра Григорьевна была далеко не та, чем она хотела казаться, а когда Вы с ней познакомились, была бабушкой, обожающей внучат и очень смягчившейся. Я помню ее с детства изящнейшей и еще очень красивой женщиной (видали ее портрет в профиль с газовым шарфом на голове? ведь красота!), но далеко не ангелом, как она себя желала выказывать. В нашей семье сохранилась очень печальная память о годе, проведенном в Дедове. Родители мои были тогда очень бедны. Отец уехал в научн<ую> командировку, за границу, и так тосковал по жене, что она наконец к нему поехала (не знаю, на какие средства). Мне было тогда года четыре, а сестрам 6, 8 и 10. Мы остались у «тети Саши», там же были наша бабушка, т. е. мать сестер Карелиных (интересная очень фигура)¹⁵ и — тетя Соня. Был еще маленький наш братец Коля, который умер в то время, когда родители были за границей.¹⁶ С нами, детьми, были очень суровы. «Бекетовские дети» считались чем-то вроде собачонки, любили только Соню (Софью Андреевну),¹⁷ ко мне относились безразлично, очень обижали и дразнили Катю и не любили Асю¹⁸ — за капризы и истеричность. Всех лучше была с нами Нат<алья> Михайловна, но равнодушно. Оля Коваленская тогда была еще девочка — десяти-одиннадцатилетняя. Она с нами совсем не водилась, и так было до самого ее замужества. Она была загадочная. Тогда уже выказала она зачатки неистового темперамента, с необычайной страстью влюбившись в некоего Рене Трушена <?> — сына арендатора, бельгийца. Кажется, этот ее темперамент, огненный, унаследованный от семьи ее деда Коваленского, был причиной и ее привлекательности, и даровитости, и несчастий.¹⁹ У ее братьев²⁰ — он был в форме просто громадной чувственности, а у нее — одухотворенный интеллект в высшей степени. Но она, так же как и сестра ее Маркет (тоже интересная, умная, но без образования и менее сложная, в молодости прекрасно пела, был звонкий и страстный сопрано),²¹ была лишена материнского инстинкта. Ей совсем не нужно было детей, как и той, она безумно любила мужа, с целомудренной и глубокой страстью, но ее чувство к сыну было бесконечно слабее, доказательство то, что она могла покинуть его шестнадцатилетним и прекрасным мальчиком.²² Об загадочном периоде ее жизни я знаю только то, что до замужества она перешла через ряд бурных увлечений, которые кончились благополучно только благодаря необычайному такту ее матери, умевшей обходить опасные рифы. Она была дипломатка. Нат<алья> Михайловна, любимица Сережи, которую он, по

собственному» признанию, в детстве любил больше матери, была единственная из сестер, которая страстно хотела быть матерью, она очень поздно вышла замуж, обожала своего почтенного, но туповатого мужа, а Сережу страстно любила.²³ Он проводил около нее многие часы и испытал чисто материнскую ласку и внимание. Михайл Сергеевич был настоящим отцом,²⁴ и под его влиянием мать давала Сереже то, что давала. Я не говорю, что она его не любила, но... Да и как можно было не любить *такого* сына? Наталья Михайловна — самая неинтересная из сестер Коваленских (умная, с большим характером, но грубая, без благородства и цинична), была любимцей матери, она ее обожала — к Оле она была гораздо холоднее, и Оля платила ей тем же. Александра Михайловна обожала мать, но та ее не любила и была с ней сурова. Причина их отношений кроется в различии натур. Александра Михайловна — сама простота, отсутствие тщеславия, сама правдивость. Простота ее вкусов и привычек, полное отсутствие светскости и изящества — все это претило матери, которая была очень тщеславна, с большими светскими наклонностями и т. д. Прибавьте к этому, что свекор Александры Григорьевны был женат на рязанской бабе.²⁵ Это обстоятельство очень замалчивалось Александрой Григорьевной, которая любила говорить о каком-то, кажется, проблематичном родстве Коваленских с князем Потемкиным. Она вышла замуж 15-ти лет за Михайла Ильича Коваленского,²⁶ человека некрасивого, неумного, но бесконечно добродушного и безмерно чувственного, — Вы узнаете в этом портрет его сына Виктора²⁷ — минус высокая образованность Михайла Ильича. Английский воспитатель, просвещенный отец, языки, философия и пр. Но — мать Марфа Григорьевна, рязанская баба. Ни воспитатель Мельвиль,²⁸ ни отец — не помогло. Вышел вульгарный, очень неказистый, но добрый человек — не талантливый, без тени лоска, не умевший сделать карьеру. А его блестящей красавице жене и нужна была карьера, балы, блеск и трень. В бытность их на Кавказе она блистала на балах, но после Кавказа начался декаданс.²⁹ Ни карьеры, ни богатства, ничего. Я видела Михайла Ильича в качестве захудалого мужа своей интересной жены — всегда в халате, грязноватого, последняя спица в колеснице. С ним были холодны и презрительны (жена). Ходили слухи об его изменах (à la тот же Витя), а жена была высокодобротельна. Умер Михайл Ильич рано, оставив жену в настоящей бедности. Она подняла семью Дедовым³⁰ и своими писаниями, но жили они очень и очень скромно, и пи о каких блесках не могло быть и речи. Судите же, каковы могли быть чувства Александры Григорьевны к своей сестре Лизе, муж которой не только оказался выдающимся ученым, но во время ректорства бывал во дворце на балах, был тайный советник, кавалер орденов, словом, как говорил он сам, «важное рыло». Жили в казенных квартирах одна другой лучше, — задавали вечера и журфиксы со множеством гостей (уверяю Вас,

было у нас превесело и вообще хорошо) и т. д. Достанься это все Александре Григорьевне — уж она бы поехала во дворец и была представлена кому следует и вообще сумела бы показать товар лицом, а мать моя и не думала о придворных балах, одевалась скромно и вообще блистала только умом (спросите Сережу).³¹ В результате — отчаянная ревность со стороны Александры Григорьевны к этой некрасивой и несветской Лизе (да еще с жорж-зандовскими идеями) и к ее дочерям, которые, конечно, не стоят ее дочерей. Кое-что тут можно и извинить, но не все, однако. Когда ее дочь Наташа поселилась в Петербурге и мы были с ней хороши, Александра Григорьевна это оценила. Мать моя была добрее и не чувствовала к ней такой неприязни, как та. Сестру Асю, или Алю, оценили впоследствии Соловьевы, особенно Оля, как Вы знаете,³² другие ее совершенно не понимали. Прибавьте к этому еще и то, что дочери и сыновья Александры Григорьевны очень любили мою мать, «тетю Лизу», которая со всеми была ласкова и добра, что было, конечно, причиной ревности и неудовольствия к матери. Отца моего все одинаково одобряли, Александра Григорьевна, наверно, думала, что ей следовало бы выйти за него, а сестре ее Лизе — за Михаила Ильича, тем более что они были очень дружны. Все это — с некоторыми умолчаниями — пишу я в своей большой книге, куда попадете и Вы, Борис Николаевич.³³ Прибавлю две вещи: я никогда не думала, что «бьяка Андрей Белый» учит истерике «паиньку Блока».³⁴ В недописанной моей статье «Роман Блока в стихах» я говорю, что Блок — сам по себе, а Вы и прочие — сами по себе, и не признаю даже влияния Вл. Соловьева. Относительно Ольги Михайловны — как Вы не заметили, что она красивая? И еще: она чуть не умерла во время рождения Сережи, доктора сказали, что ей больше нельзя иметь детей. А при ригоризме Михаила Сергеевича и безусловном ее повиновении мужу это значило, что они остаток жизни прожили, как брат и сестра. Отсюда ее жесточайшие мигрени и пр., т. е. глубокое и скрытое несчастье (она была крайне целомудренна), которое прорвалось чуть-чуть в ее очерке «Веддер» (американский художник). «Мое знакомство с Веддером» (точное название). Вы его читали? Очень замечательно. Ни слова о любви, темпераменте и пр., но указание на исключительность натуры с трагической, проклятой окраской.³⁵ Вы, может быть, со мною не согласитесь, что все в темпераменте. Но это мое глубокое убеждение. Простите за длинное письмо. «Не могу молчать».³⁶ Если напишете мне несколько слов, буду бесконечно благодарна. Слышала с радостью, что Вы написали уже второй том.³⁷ Мне все интересно. Поверьте, и «ножницы», «и быт»,³⁸ и т. д. Всего лучшего.

Преданная Вам М. Бекетова.

¹ «Московский чудак» — первая часть романа Андрея Белого «Москва», вышедшая в московском издательстве «Круг» в 1926 г. и в московском издательстве «Никитинские субботники» в 1927 г.; вторая часть ро-

мана была выпущена теми же издательствами в те же годы под заглавием «Москва под ударом».

² Имеется в виду книга: *Белый А.* Ветер с Кавказа: Впечатления. М., 1928.

³ «Саламбо» — роман Г. Флобера (1862).

⁴ Лев Иванович Поливанов (1838—1899) — основатель и директор известной частной московской гимназии, историк литературы, пушкинист, переводчик. В книге «На рубеже двух столетий» Белый воссоздал прочувствованный портрет знаменитого педагога, оказавшего на него огромное влияние (см.: *Белый А.* На рубеже двух столетий. М.; Л., 1930, с. 260—292).

⁵ Курортный поселок в трех верстах от Клина, где родители Белого снимали из года в год дачу в 1880-х гг. Белый приезжал в Демьяново и впоследствии (см. главы «Демьяново» и «Прощание с Демьяновым» в воспоминаниях «На рубеже двух столетий», с. 148—155, 255—259). В Демьянове отдыхали видные представители московской научной интеллигенции.

⁶ Неясно, кто имеется в виду: адвокат, либерал Владимир Иванович Танеев (1840—1921; см. о нем в воспоминаниях «На рубеже двух столетий», с. 136—148) или многократно упоминаемый в книге Белого Сергей Иванович Танеев (1856—1915), его брат, известный композитор, теоретик музыки, профессор Московской консерватории, имевший дачу в Демьянове.

⁷ У Андрея Белого было два дяди по отцовской линии: Владимир Васильевич и Георгий Васильевич Бугаевы — петербургский банковский служащий и московский адвокат, философ-самоучка. Оба они упоминаются в книге Белого (глава «Критики среды», с. 126—136). Здесь, видимо, имеется в виду Г. В. Бугаев, с которым писатель устно полемизировал по философским вопросам в 1900-е гг.

⁸ Белый, в 1899 г. поступивший на естественное отделение физико-математического факультета Московского университета, в начале 1900-х гг. слушал лекции по анатомии и физиологии растений у знаменитого естествоиспытателя-дарвиниста, ботаника-физиолога Климента Аркадьевича Тимирязева (1843—1920) (который, кстати, был учеником А. Н. Бекетова, деда Блока и отца М. А. Бекетовой). Белый неоднократно встречался с Тимирязевым и в более поздние годы. В воспоминаниях «На рубеже двух столетий» он рассказывает об их встрече в 1907 г., когда мемуарист удивился тимирязевским «изысканным жстам француза (в нем было французское что-то)» (с. 463). В данном случае права М. А. Бекетова: мать К. А. Тимирязева — Аделаида Клементьевна — была по происхождению англичанкой (см.: *Комаров В. Л., Максимов Н. А., Кузнецов В. Г.* Климент Аркадьевич Тимирязев. М., 1945, с. 5).

⁹ У Григория Силыча и Александры Николаевны Карелиных было четыре дочери: Софья Григорьевна Карелина («тетя Соня») (1826—1915); Надежда Григорьевна, в замужестве Эверсман; Александра Григорьевна, в замужестве Коваленская (1829—1914) — детская писательница, бабушка С. М. Соловьева; Елизавета Григорьевна, в замужестве Бекетова (1836—1902) — переводчица, бабушка Блока. О ее литературной деятельности Блок рассказывает в «Автобиографии» 1915 г. (7, 9—11). От брака с Андреем Николаевичем Бекетовым (1825—1902) — выдающимся ученым-ботаником, профессором и ректором Петербургского университета — у нее было четыре дочери — Екатерина, Софья, Александра (мать Блока) и Мария Андреевна Бекетовы.

¹⁰ Ольга Михайловна Соловьева (урожд. Коваленская; 1855—1903) — дочь Александры Григорьевны и Михаила Ильича Коваленских, жена М. С. Соловьева и мать Сергея Соловьева — поэта-символиста, троюродного брата Блока; художница, переводчица.

¹¹ Григорий Силыч Карелин (1801—1872) — прадед Блока, естествоиспытатель и путешественник (см. о нем: Русский биографический словарь, т. «Ибак—Ключарев». СПб., 1897, с. 521—522; *Дипский В. И.* Григорий Силыч Карелин (1801—1872): Его жизнь и путешествия. СПб., 1905). Ср.: «Григорий Силыч Карелин был, несомненно, самым замечательным и ярким из предков Александра Блока. Его характер и даровитость наиболее передались его дочери Елизавете Григорьевне (бабушке Блока), которая

имела в семье преобладающее влияние. Ее склонности вняли верх над началом бекетовским, т. е. над тяготением к общественности и к науке» (*Бекетова М. А. Шахматово: Семейная хроника*, с. 716).

¹² Об антагонизме между Коваленскими и Бекетовыми» Белый писал в воспоминаниях «На рубеже двух столетий»: «... многолюдное семейство А. Г. Коваленской, переплетенное узами родства с семейством Бекетовых: характера родства я всю жизнь не мог уловить; только знал: бекетовская линия была в кровном, но замаскированном церемоннейшими приличиями антагонизме с Коваленскими; и этот антагонизм я всегда чувствовал, когда говорил с покойной матерью Александра Блока; максимум субъективной несправедливости вскрывался в ней, такой доброй и умной: и едкие стрелы слетали по адресу Коваленских. <...> Должен сказать: старенькая А. Г. Коваленская по адресу „бекетовской“ линии посылала такие же стрелы; и в этом деянии мне была неприятна» (с. 384—385). Ср.: «Был довольно долгий период, когда мы вообще разошлись с семьей Коваленских и мало с ними выдались. Это случилось после одного года, проведенного нами в Дедове, когда их семья жила там и зиму и лето. <...> Моя мать и Александра Григорьевна» остались до конца жизни в натянутых отношениях. Впоследствии это сгладилось, но близости между ними не было» (*Бекетова М. А. Шахматово: Семейная хроника*, с. 721).

¹³ Екатерина Андреевна Краснова (урожд. Бекетова; 1855—1892) — писательница и переводчица, тетка Блока, старшая из сестер Бекетовых. См. о ней в «Автобиографии» 1915 г. (7, 11).

¹⁴ Наталья Михайловна Дементьева (урожд. Коваленская; 1852—1900) — дочь А. Г. и М. И. Коваленских; автор нескольких популярных исторических книг. «... Наталья Михайловна много занималась литературой. Она оставила прекрасную монографию об Иоанне Дарк и много популярных книжек по русской истории», — сообщает С. М. Соловьев в очерке «Ольга Михайловна Соловьева» (ЦГАЛИ, ф. 475, оп. 1, ед. хр. 16, л. 3 об.). «Александр Григорьевне была ближе всех ее вторая дочь Наталья Михайловна, — пишет М. А. Бекетова. — У них было много общего во вкусах и склонностях. <...> Наталья Михайловна была умна, как и другие ее сестры, но у нее был очень трезвый и положительный ум, совсем другого склада, чем у них, а натура довольно грубая, даже с оттенком цинизма. Она была веселого и живого характера и вообще очень мила» (*Бекетова М. А. Шахматово: Семейная хроника*, с. 719). «Блок не раз бывал у нее мальчиком в гимназические годы, а потом и студентом первых курсов. Она умерла, когда ему было лет 20, была с ним всегда приветлива и дружелюбна, но не более» (там же, с. 720). Умерла Н. М. Дементьева 7 февраля 1900 г. в Петербурге, а погребена в Москве в Новодевичьем монастыре. Во время панихиды и проводов гроба на вокзал Блок единственный раз в жизни видел Вл. Соловьева, о чем он рассказал в статье «Рыцарь-монах» (5, 446—447) и в письме к Г. И. Чулкову от 23 июня 1905 г. (8, 128).

¹⁵ Александра Николаевна Карелина (урожд. Семенова; 1808—1888) — жена Г. С. Карелина. О ней и о Г. С. Карелине М. А. Бекетова подробно рассказывает в книге «Шахматово: Семейная хроника» (с. 705—716). С. М. Соловьев пишет о ней в очерке «Ольга Михайловна Соловьева»: «... Александра Николаевна <...> выросла в литературной среде. Она была ученицей Плетнева и сохранила всю жизнь близкие отношения с Дельвигом и Баратынским. Была очень образованна, целые дни читала, сидя в вольтеровском кресле; каждую весну перечитывала Шиллера, каждую осень — Гете» (ЦГАЛИ, ф. 475, оп. 1, ед. хр. 16, л. 2 об.).

¹⁶ Имеется в виду Николай Андреевич Бекетов.

¹⁷ Софья Андреевна Кублицкая-Пиоттух (урожд. Бекетова; 1857—1919) — тетка Блока, старшая сестра М. А. Бекетовой и матери поэта.

¹⁸ Ася (Аля) — Александра Андреевна Кублицкая-Пиоттух (урожд. Бекетова, в первом браке Блок; 1860—1923) — мать Блока, сестра М. А. Бекетовой; переводчица и детская писательница.

¹⁹ С. М. Соловьев, сын Ольги Михайловны Соловьевой, также подмечает в мемуарном очерке о матери ее сходство с Михаилом Ивановичем

Ковалинским (Коваленским; 1745—1807) — деятелем екатерининской эпохи, мистиком-«сведенборгианцем», другом и биографом Г. Сковороды: «Моя мать была более Коваленская, чем Карелина, кровь прадеда Михаила Ивановича рано заговорила в ней, начались мистические и религиозные психания, которые выбросили ее из родной семьи» (ЦГАЛИ, ф. 475, оп. 1, ед. хр. 16, л. 3 об.).

²⁰ Три брата Коваленских (сыновья Александры Григорьевны и Михаила Ильича Коваленских): Михаил Михайлович, умерший в юности («...по оставшимся письмам видно, что это была душа музыкальная и романтическая, он напоминал героев гофмановских рассказов» — *Соловьев С. М.* Ольга Михайловна Соловьева. — ЦГАЛИ, ф. 475, оп. 1, ед. хр. 16, л. 3); Николай Михайлович — художник-дилетант, юрист, председатель Виленской судебной палаты («Он всю жизнь рисовал пейзажи или этюды масляными красками или карандашом, но, разумеется, его работы носят характер дилетантизма, хотя, быть может, он был и талантливее сестры» (т. е. О. М. Соловьевой) — *Бекетова М. А.* Шахматово: Семейная хроника, с. 723); Виктор Михайлович (ум. в 1924 г.) — математик, приват-доцент по кафедре механики Московского университета («Он любил свой предмет и был довольно хорошим лектором, а также давал уроки математики в нескольких учебных заведениях. <...> По характеру он был похож на отца: то же бесконечное добродушие и неуклюжесть, та же чувственность и смирение» — там же).

²¹ Александра Михайловна Марконет (урожд. Коваленская) — старшая дочь А. Г. и М. И. Коваленских, жена присяжного поверенного, специализировавшегося по гражданским делам, Александра Федоровича Марконета (1847—1896). В доме Марконетов Блок с женой жили во время приезда в Москву в январе 1904 г. 13 января они посетили А. М. Марконет в больнице (8, 83). М. А. Бекетова так пишет об А. М. Марконет: «У нее был своеобразный, чисто женский ум и очень привязчивое сердце. Она любила природу и музыку и живо чувствовала поэзию того и другого. Не будучи красивой, она была привлекательна и женственна. <...> Полное отсутствие светскости и неумение ни щегольнуть, ни пустить пыль в глаза дополняло ее милый и своеобразный облик» (*Бекетова М. А.* Шахматово: Семейная хроника, с. 718—719).

²² Намек на самоубийство О. М. Соловьевой 16 января 1903 г., следовавшее сразу же после кончины ее мужа М. С. Соловьева; их сыну С. М. Соловьеву тогда было 17 лет.

²³ Ср. о Н. М. Деметьевой в книге Бекетовой: «Обладая очень сильным темпераментом, она пережила два неудачных романа и вышла замуж уже за 30 лет за доктора Евстафия Михайловича Деметьева, человека вполне почтенного, но невыдающегося. Она обожала мужа и была с ним очень счастлива, но рано умерла от рака. Детей у нее не было, хотя и она, и муж страстно желали иметь их. Кстати замечу, что она одна из сестер Коваленских имела материнские наклонности. За неимением своих детей она страстно привязалась к своему племяннику Сереже Соловьеву, проводила с ним очень много времени и сумела сильно привязать к себе мальчика» (ИРЛИ, ф. 462, ед. хр. 4, л. 100 об.; ср.: *Бекетова М. А.* Шахматово: Семейная хроника, с. 719). Е. М. Деметьеву принадлежит книга «Фабрика, что она дает населению и что она у него берет» (М., 1893; 2-е изд. — М., 1897).

²⁴ Михаил Сергеевич Соловьев (1862—1903) — педагог, переводчик; брат Вл. Соловьева и издатель его сочинений; женился на О. М. Коваленской 3 июня 1883 г. «Это был самый счастливый брак, какой мне случилось видеть на своем веку. Более подходящих друг к другу супругов и лучших отношений я не встречала», — утверждает М. А. Бекетова и добавляет о М. С. Соловьеве: «Он имел громадное влияние на жену и на сына. Последним он занимался больше, чем мать, которая была прежде всего супруга, от мадонны в ней не было ничего, но любя и сына, она любила мужа безумно и исключительно» (*Бекетова М. А.* Шахматово: Семейная хроника, с. 720, 724).

²⁵ Илья Михайлович Коваленский (1790—1855). Его жена Марфа Григорьевна была крестьянкой Рязанской губернии.

²⁶ О Михаиле Ильиче Коваленском (1817—1871) С. М. Соловьев говорит в мемуарном очерке, посвященном своей матери: «Единственный сын Илья Михайловича, Михаил получил блестящее и многостороннее образование. Служил он инженером, написал сочинение по политической экономии, знал не только европейские, но и восточные языки (арабский и персидский) и, служа на Кавказе, составил грамматику одного кавказского диалекта. Убеждений он был консервативных и строго церковных, уважал Каткова, но радостно приветствовал реформы шестидесятых годов и энергично работал в Звенигородском уезде как мировой посредник. Уже имея около 30-ти лет, он женился на Сашеньке Карелиной, которой едва исполнилось 16 лет» (ЦГАЛИ, ф. 475, оп. 1, ед. хр. 16, л. 2 об.). М. А. Бекетова пишет о М. И. Коваленском: «Сопоставляя все, что я слышала о нем и об его семье, я думаю, что это был человек очень чувствительный, а по характеру слабый, — черты, которые он передал полностью мужской половине своей семьи. Вообще это был человек незначительный. Облик Михаила Ильича был, что называется, неказистый. В годы моего детства он поражал своим несоответствием с внешностью жены, которая была женщина не только красивая, но на редкость изящная. <...> С мужем, сколько я помню, она обращалась холодно и пренебрежительно» (Бекетова М. А. Шахматово: Семейная хроника, с. 717).

²⁷ О нем см. примеч. 20.

²⁸ Ср. свидетельство С. М. Соловьева: «Мальчика воспитывал английский миссионер Мельвиль, и мой дед Михаил Ильич навсегда остался англоманом и передал эту англоманию моей матери» (Соловьев С. М. Ольга Михайловна Соловьева. — ЦГАЛИ, ф. 475, оп. 1, ед. хр. 16, л. 2).

²⁹ Ср. об этом у Бекетовой: «Муж ее (А. Г. Коваленской. — С. Г., А. Л.) несколько лет сряду занимал выдающийся пост председателя Казенной палаты в Тифлисе и Ставрополе. Живя в Тифлисе, Ал(ександра Григ(орьевна) блистала на балах наместника Кавказа князя Воронцова и вообще играла заметную роль в тамошнем обществе. Это и было, вероятно, лучшее время ее жизни» (Бекетова М. А. Шахматово: Семейная хроника, с. 717).

³⁰ Подмосковное имение Дедово было приобретено И. М. Коваленским, который жил в нем с семьей круглый год. Дедово, как сообщает М. А. Бекетова в книге «Шахматово: Семейная хроника», «представляло собою имение десятин в триста с большим домом и двумя флигелями, стоявшими по обеим сторонам двора, с лесом и с хорошими покосами. Ближайшая деревня была сейчас за прудом, станция Крюково в 8-ми верстах» (ИРЛИ, ф. 462, ед. хр. 4, л. 99).

³¹ Имеется в виду С. М. Соловьев.

³² В очерке «Ольга Михайловна Соловьева» С. М. Соловьев пишет об отношениях между своей матерью и матерью Блока: «Бекетовы одно время жили в Дедове, и двоюродные сестры выросли вместе. Однако, насколько мне известно, особой близости между моей матерью и двоюродной сестрой Асей, или Алей, Бекетовой в юности не было. Сошлись они позднее, когда сын „Али“ А. Блок уже был юношей. В течение ряда лет моя мать раскрывала Але свою душу в письмах. Однако не следует преувеличивать сходство кузин в их настроениях и отношении к жизни. Надо помнить, что они редко видались, а общение через письма сглаживало многие расхождения, которые не замедлили бы обнаружиться при встречах лицом к лицу» (ЦГАЛИ, ф. 475, оп. 1, ед. хр. 16, л. 8). Сохранилось 47 писем О. М. Соловьевой к А. А. Кублицкой-Пиотух за 1896—1902 гг. (ЦГАЛИ, ф. 55, оп. 1, ед. хр. 551); частично опубликованы в кн.: Лит. наследство, т. 92, кн. 3, с. 168—194.

³³ Имеется в виду, видимо, книга «Шахматово: Семейная хроника».

³⁴ Речь идет о резко критическом пассаже Белого в воспоминаниях «На рубеже двух столетий», вероятно связанном с работами о Блоке М. А. Бекетовой: «...уже всякие *тегушки*, отстоящие за миллион верст от генезиса символических языков и игр, нагромодили всякие вавилоп-

ские башни — доказывать: „паинька“ Блок заразился мистикой от „бяк“ *Бори и Серези*» (с. 378).

³⁵ Элиу Веддер (Elihu Vedder; 1836—1923) — американский художник, с 1867 г. живший в Риме. О встрече О. М. Соловьевой с Веддером Бекетова рассказывает: «В ней были темные и загадочные глубины. В течение жизни она написала несколько небольших статей с очень оригинальным содержанием. Одна из них — „Мое посещение Веддера“ — дает некоторое объяснение этой загадочности. Американский художник Веддер, талантливый представитель символизма в живописи, поселился в Риме. Ольга Мих(айловна), путешествуя по Италии вместе с мужем, пожелала видеть картины Веддера и при помощи своих американских знакомых добилась чести осмотреть его мастерскую. Впечатление от его картин, написанных на сюжет книги какого-то восточного поэта, было потрясающее. Веддер сказал, что он пишет эти картины по какому-то мучительному и непреодолимому влечению и считает, что это его проклятие. Картины эти немногими были поняты. Когда же Ольга Мих(айловна), на лице которой очевидно обнаружилось то, что она чувствовала, спросила Веддера, почему же она понимает его картины, он ей ответил: „А может быть, и вы тоже прокляты“. Это и был, очевидно, тот „проклятый мир“, в котором томилась душа Ольги Мих(айловны)» (ИРЛИ, ф. 462, ед. хр. 4, л. 103 об.; ср.: *Бекетова М. А. Шахматово: Семейная хроника*, с. 722). В статье «Элиу Веддер» (Новый журнал иностранной литературы, искусства и науки, 1899, т. 3, № 8, с. 136—137) О. М. Соловьева, характеризуя произведения художника, заключает: «Видимые вещи имеют для Веддера цену и смысл только как прототипы вещей невидимых. Вся природа для него огромная загадка, под всяким ее явлением для него открывается бездна. В мире Веддера человек — крошечная точка, затерянная среди необъятной, непроницаемой тайны. Отношение его к этому миру — спокойный ужас, сосредоточенный, безмолвный и застывший. <...> В картинах Веддера все неизвестно, все страшно, все велико, беспредельно. <...> Они будят то роковое недоумение, которое спит где-то очень глубоко в каждой душе; открывают перед нами те глухие бездны, которые окружают нас со всех сторон, и влекут к себе ужасом тьмы, пустоты, беспредельной и роковой тайны».

³⁶ «Не могу молчать» — заглавие знаменитой статьи Л. Н. Толстого (1908).

³⁷ Работу над вторым томом воспоминаний («Начало века») Белый вел во второй половине 1930 г.; окончательная доработка текста была проведена в первой половине 1932 г. Книга вышла в свет в конце 1933 г.

³⁸ В заключительной главе мемуарной книги «На рубеже двух столетий» («Университет») Белый пишет о «проблеме ножиц» «меж миром искусства и миром науки в попытке идеологического построения символизма», которая остро встала перед ним на рубеже веков (с. 398 и след.), и о «разъеде быта», как называл Белый кризис «профессорской» культуры, интеллигентской среды, который он отчетливо ощутил в 1901 г., считая его «началом бурного ухода от „профессорской действительности“, приведшим к «декадентскому» бунту против заветов «отцов» (с. 483).

2

Андрей Белый — М. А. Бекетовой

6 февраля 1931 г. Кучино

Глубокоуважаемая Марья Андреевна,

Я был очень тронут, получив Ваше письмо, и взволнован тем вниманием, которое оказываете мне Вы; спасибо за ряд глубоко интересных и ценных для меня сведений о семьях Бекетовых,

Соловьевых и Коваленских. Многое из того, что Вы пишете, мне отчасти ведомо, отчасти угадано; но у меня не было ряда биографических подробностей, объясняющих мне то, с чем я сталкивался при общении с Соловьевыми и Коваленскими.

Вы напрасно думаете, что я не видел в А. Г. Коваленской ничего, кроме «доброй бабушки»; живя ряд лет летами в Дедове с ней бок о бок в эпоху моей максимальной близости с Сережей,¹ я, разумеется, скорей в «бабушке» видел — стиль (Андерсен на устах, Вольтер в глазах); сколько бесед было с Сережей о том, что в *тихом омуте черги водятся*; все так: не раз я в «бабушке» напарывался на... черта; и даже раз, все порвав с Коваленскими, уехал из Дедова; и мы жили с Сережей следующее лето в деревне Петровское, неподалеку от Дедова;² и в Дедове я намеренно не бывал; все — так: но ведь в каждом человеке — свой черт, которого надо, прибрав к рукам, переработать в человека; у скольких «человека»-то в человеке нет, а есть ангелические порывы, протекающие в одном направлении, и бестиальные изживания, протекающие в другом направлении; и они даже не осознали «черта» в себе. «Черт» в Ал<ександре> Григорьевне был силен; и — да: она не до конца переработала его в себе; но я, ужасаясь им, любовался, как твердо она его забрала в руки, оковав в цепи надежной морали, благородства и человеческого достоинства; если ее мораль была и не из сердца, то все же из ума, большого, прекрасного, и из *сознания* — того сознания, которое при случае берет в руки и темперамент; последний — многое, но — не «все» (как Вы полагаете).

Если я в «*На рубеже*» и не касаюсь в Ал<ександре> Григорьевне властолюбивой вольтерIANки (некогда красавицы), так это потому, что этот аспект ее выступил из нее для меня позднее (его коснусь, может быть, лишь в 3-ем томе воспоминаний, если он будет написан);³ мой метод — отражать мой мир сознания таким, каким он был в описываемую эпоху, а не накладывать штампы позднейшего осознания, ибо я не сужу, а показываю подлинно пережитое.

О каких-то трениях между Ал<ександрой> Григорьевной и кем-то из Бекетовых я подозревал; но я не слышал ни одного слова порицания или осуждения по адресу кого бы то ни было из Вашей семьи; об А. Н. Бекетове она отзывалась с восторгом; она лишь молчала о Вашей матушке. Если она в иные моменты относилась сдержанно к семейству Блоков, — так это же так понятно; видя волнения мои и любимого внука, в связи с нашими иными из недоразумений с Ал<ександром> Ал<ександровичем> и Люб<овью> Дм<итриевной> Блоками,⁴ — она волновалась за нас; эта сдержанность — выявление симпатии мне и любви к внуку.

Узнания о какой-то *черной кошке* меж Ал<ександрой> Андреевной и Ал<ександрой> Григорьевной сложились во мне лишь из слов Ал<ександры> Андреевны,⁵ а не Ал<ександры> Григорьевны; помните, — я уехал из Шахматова после того, как Ал<ександра> Андреевна сказала, что Сережа — «*Коваленский*», ибо, во-первых, не видел ничего обидного в том, что он

«Коваленский», а во-вторых, это было совсем не так; то, что обидело Ал<ександру> Андр<еевну> (уход в Боблово), был жест ребенка, чисто и вдохновенно имитирующего жест Вл. Соловьева.⁶

Суть не в этом, конечно. Теперь я понимаю источник «*записок*» (воспоминания детства) в Ал<ександре> Андр<еевне>. Верю, что Бекетовым было трудно в Дедове; что касается меня, то я встречал в Дедове в ряде лет совершенно исключительную любовь, внимание, деликатность и нежность, тем более мне ценную, что идеологически был на ножах с покойным Ник<олаем> Мих<айловичем> Коваленским; и резко во многом расходился с «*бабушкой*». Тем не менее «*бабушка*» была безупречна: и как хозяйка дома, и как внимательный друг.

Я не знал многого об Окльге<е> Мих<айловне> в бытность ее барышней. Спасибо за сведения: такую она и представлялась мне. Опять-таки темы ее темперамента я касаюсь не в «На рубеже», а в «*Начале века*», ибо в «*На рубеже*» я еще не столкнулся с ней своим темпераментом (мы ведь очень царапались перед ее кончиной).

Я очень рад, что Вы отводите влияние Вл. Сол<овьева> от Ал. Ал. Блока; я в этом же смысле пишу в «*Начале века*»: именно: мы с Сережей, в ту пору *изучатели* произведений В. С. Соловьева, впали в ошибку, сперва зачислив Ал<ександра> Ал<ександровича> в лагерь соловьевцев, ему очень чуждый, а потом разочаровавшись в его путях потому только, что они — «*антисоловьевские*».⁷

Действительно: мы с Ал<ександром> Ал<ександровичем> — сами по себе; осознав это и размежевавшись в интересах, мы обрели спокойное доверие друг к другу; а пытаюсь идейно связаться, напарывались на сюрпризы. Кроме того: тема подхода к Ал<ександру> Ал<ександровичу> у Сережи — одна; моя — другая; но мы с Сережей не осознали еще этого летом 1905-го года; и оттого нам обоим было тяжело в Шахматове и вдвоем, и втроем, и вчетвером, и впятером.⁸

Спасибо, Марья Андреевна, за лестные Ваши слова о моих писаниях; мне они очень дороги, — тем более что, живя отшельником, имеешь потребность в отзыве живого читателя.

Шесть почти лет живу в деревне,⁹ мало кого вижу, редко бываю в Москве; но много читаю и много пишу (далеко не все появилось в печати). Сейчас уходил себя 16-месячной работой без отдыха, написав роман «*Маски*» (2-й том «*Москвы*»),¹⁰ который считаю лучшим своим произведением, и написав 2-ой том воспоминаний,¹¹ обнимающий всего 4 года (до лета 1905 года).

Но, кажется, кучинская жизнь рушится; и я, ввиду расстроенного здоровья, подумываю о том, чтобы переселиться на юг (в Тифлис, например).¹²

Еще раз спасибо за добрые слова и за память. Остаюсь глубоко уважающий Вас

Борис Бугаев.

¹ В 1900-е гг. Белый почти ежегодно приезжал к Сергею Соловьеву в Дедово, где зачастую проводил большую часть лета.

² Имеется в виду лето 1907 г.; «ссора с Коваленскими (из-за политических причин)» (*Белый А. Материал к биографии (интимный), предназначенный для изучения только после смерти автора.* — ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 2, ед. хр. 3, л. 53 об.) произошла в августе 1906 г.: причиной ее послужило отношение к революции, которую Белый всецело приветствовал (см.: *Белый А. Воспоминания о Блоке.* — Эпопея, № 3. М.; Берлин, 1922, с. 186).

³ Характеристика А. Г. Коваленской в третьем томе воспоминаний Белого выдержана в том же духе, что и в настоящем письме: «Не верилось в „чепчики“, в „личико“ («личиком» — вылитый Андерсен); из „личика“ лез Вольтер, перекиваясь даже в гримасу зловещего горбуна, какой фигурирует во всякой романтической сказке» (*Белый А. Между двух революций.* Л., 1934), с. 15—16).

⁴ Речь идет о сложных отношениях между Андреем Белым и Блоками в 1906—1907 гг.; личная драма усугублялась и литературным размежеванием: Белый и Сергей Соловьев не принимали новых тенденций в творчестве Блока и резко с ними полемизировали.

⁵ С матерью Блока А. А. Кублицкой-Пиотгух Андрей Белый в середине 1900-х гг. был духовно близок; к этому времени относится их обширная переписка.

⁶ Подразумевается инцидент, происшедший в Шахматове в июне 1905 г., когда там гостили Андрей Белый и Сергей Соловьев. М. А. Бекедова рассказывает об этом в дневниковой записи от 27 июня 1905 г.: «Сережа всех потешал, но многое в нем не понравилось не одной только Але. Она совершенно его осудила. Если бы не его благодушие, дело бы кончилось ссорой. Но Боря за него рассердился и обидел Алю. Сережа внезапно исчез с вечера на целую ночь. Думали, что он заблудился в лесу, искали его, кричали, утром гоняли всех лошадей. Боря узнал в Тараканове, что он в Боблове. Он приехал в 3 часа и за чаем рассказал свое паломничество. Мистическая необходимость вела его от церкви до церкви в Боблово. <...> Все это он рассказывал с шутками, как всегда, но делал из этого нечто похожее на странствие в пустыне Вл. Соловьева, только еще важнее. Закончил тем, что иначе поступить было нельзя, даже если бы все мы умерли от беспокойства. Алю, и без того измученную, это взорвало, и она крикнула, что он дьявол и соблазн, и ушла. <...> Аля говорила, что все это игра, что Сережа совершенно здоров и уравновешен. Боря сказал, что, если бы она была мужчиной, он бы вызвал ее за это на дуэль. На другой день уехал скорее, чем было положено...» (Лит. наследство, т. 92, кн. 3, с. 609—610). «Уход» С. Соловьева описывает и Белый в «Воспоминаниях о Блоке», характеризуя его как «некий жест символический» (Эпопея, № 2. М.; Берлин, 1922, с. 259).

⁷ Сходную трактовку этой проблемы см.: *Белый А. Начало века.* М.; Л., 1933, с. 260, 302—303, 344.

⁸ Встреча Белого и С. Соловьева с Блоком в июне 1905 г. внесла ноты непонимания и напряженности в их взаимоотношения, до этого духовно братские; после нее наступила пора отчуждения и даже разрыва отношений (между Соловьевым и Блоком), продолжавшаяся до конца 1900-х гг.

⁹ В Кучине под Москвой Белый жил постоянно с марта 1925 г. по апрель 1931 г.

¹⁰ Роман «Маски» (М., 1932) Белый закончил к июню 1930 г., переработал и сдал в издательство (ГИХЛ) в ноябре 1930 г.

¹¹ «Начало века».

¹² Это намерение осуществлено не было.

ВОСПОМИНАНИЯ Н. Ф. ЛЕЖЕН О БЛОКЕ

Публикация Ю. Е. Галанцной

В 1980 г. по просьбе сотрудников Музея-квартиры А. А. Блока (филиал Государственного музея истории Ленинграда) Н. Ф. Лежен, актриса Большого драматического театра, работавшая в этом театре в годы сотрудничества в нем Блока, записала свои воспоминания о встречах с поэтом.

Нина Флориановна Лежен (1901—1984), дочь преподавателя Петербургской консерватории Флориана Васильевича Лежена, свой сценический путь начала в 1918 г. в «Школе русской драмы».¹ После окончания первого курса, летом 1919 г., она была принята в труппу Большого драматического театра. Уже в первый сезон своей работы в этом театре молодая актриса исполнила значительные роли в двух новых спектаклях, поставленных по пьесам современных авторов, — Франчески в «Рваном плаще» Сема Бенелли и Ефросиньи в «Царевиче Алексее» Д. Мережковского. В следующем сезоне, в последний год работы Блока в театре, Н. Ф. Лежен были поручены характерные роли в пьесах классического репертуара — Марии в «Двенадцатой ночи» Шекспира, Смеральдины в «Слуге двух господ» К. Гольдони, горничной в «Венецианском купце» Шекспира, а также небольшая роль Матери в сказке М. Метерлинка «Синяя птица».

После ухода Блока из театра и его кончины Н. Ф. Лежен сыграла в этом театре еще целый ряд интересных ролей, таких как Вырубова в «Заговоре императрицы» А. Н. Толстого и П. Е. Щеголева, Дупька в «Любови Яровой» К. Тренева, колхозница Ольга в «Росте» А. Глебова и др. В 1933 г. актриса покинула Большой драматический театр и несколько лет выступала в провинциальных театрах. В 1940 г. Н. Ф. Лежен вернулась в Ленинград и стала актрисой Государственного академического театра драмы им. А. С. Пушкина, где выступала до 1957 г. Среди ролей, сыгранных ею в этом театре, — Дульсинья в «Дон-Кихоте» М. Булгакова, Анна Андреевна в «Ревизоре» Гоголя, княгиня Тугоуховская в «Горе от ума» Грибоедова, Гурмыжская в «Лесе» Островского и др. Помимо сценической деятельности Н. Ф. Лежен занималась педагогической работой, преподавала в любительских театральных коллективах.

Публикуемые воспоминания дополняют серию свидетельств современников Блока о его работе в Большом драматическом театре.² В своих воспоминаниях Н. Ф. Лежен создает живой образ поэта, отдававшего в сложный послереволюционный период все свои силы делу создания нового театра, созвучного времени. Чрезвычайно интересен рассказанный Н. Ф. Лежен эпизод о неудавшейся попытке осуществить на сцене этого театра постановку драмы Блока «Роза и Крест», который в некоторой мере помогает представить себе, насколько сложным было восприятие драматургии Блока в первые послереволюционные годы.

¹ «Школа русской драмы» — театральная студия, организованная осенью 1918 г. при Александринском театре и существовавшая до 1926 г. В «Школе», рассчитанной на четырехлетний курс обучения, не только преподавались театральные дисциплины (среди педагогов были В. Н. Давыдов, Ю. М. Юрьев, В. А. Мичурица-Самойлова, Е. П. Карпов), но и велась широкая общекультурная подготовка, для чего были приглашены П. П. Гнедич, В. Я. Курбатов, Л. В. Щерба, Д. К. Петров, И. И. Лапшин и другие. В «Школе русской драмы» учились М. И. Царев, В. И. Честнов, Е. П. Карякина, Е. М. Вольф-Израэль, Г. В. Богданова-Чеснокова и многие выдающиеся актеры нашего времени (см.: *Вербина Н. В.* В «Школе русской драмы». М., 1978; Ежегодельник петроградских государственных академических театров, 1922, № 8, с. 30—34).

² См.: *Комаровская Н. И.* Виденное и пережитое: Из воспоминаний актрисы. Л.; М., 1965, а также: *Собронов В.* Два начала. — Нева, 1957, № 3, с. 186—188, 192—193; *Монахов Н. Ф.* Повесть о жизни. Л.; М., 1964; *Мичурина Г. М.* Горячие дни актерской жизни. Л., 1972; *Гришин А.* В Большом драматическом. — Театр, 1980, № 11, с. 51.

Как известно, Блок с самого начала не был уверен в правильности своего решения сотрудничать в Большом драматическом театре (8, 520—521), а начиная с весны 1920 г. все более тяготился осложнявшейся обстановкой внутри театра (ЗК, 491, 507; 7, 389, 415). К этому времени он разуверился в попытках единственного режиссера, которому был «способен верить» (8, 415), К. С. Станиславского, поставить драму на сцене Московского Художественного театра и отказался от заманчивых предложений других театров,³ готовых приняться за ее постановку. В связи с этим знаменательно его согласие дать пьесу нескольким молодым, неопытным актерам для постановки на сцене Большого драматического театра. Очень важным для поэта было то обстоятельство, что молодежь, увлеченная актерской игрой школы Станиславского,⁴ была в отличие от маститых актеров далека от сложных внутритеатральных отношений.

Осуществлению этой постановки помешало, по-видимому, отрицательное отношение к драме Блока со стороны комиссара отдела театров и зрелищ Союза коммун Северной области и одного из руководителей Большого драматического театра М. Ф. Андреевой. Еще в 1913 г., резко возражая против постановки этой пьесы в Свободном театре, где она в то время играла, М. Ф. Андреева писала в одном из писем: «Они хотят ставить пьесу (мистическую пьесу!) Блока — „Роза и Крест“ — это просто плохая пьеса, написанная плохим стихом, плохим языком, искусственная и фальшивая, а я должна буду играть в ней графиню Изору...».⁵

Некоторые неточности не умаляют ценности публикуемых воспоминаний, позволяющих проследить путь, которым Большой драматический театр пришел в конце концов к осуществлению постановки драмы Блока «Роза и Крест» на своей малой сцене 27 ноября 1980 г.

Н. Ф. Лежен

ВСТРЕЧИ, ЗАБЫТЬ КОТОРЫЕ НЕВОЗМОЖНО (БЛОК В БОЛЬШОМ ДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ В 1919—1921 гг.)

В жизни почти любого человека, в особенности же человека, имеющего отношение к искусству, бывают более или менее длительные периоды творческих удач и интереснейших встреч, которые чередуются с такими же длинными периодами невезения и сплошной серости. Самыми счастливыми годами своей жизни в театре я всегда считала и продолжаю считать свои первые шаги в петроградском Большом драматическом театре, в который я попала по счастливой случайности с первого курса «Школы русской драмы» в августе 1919 г.

Первому советскому театру (ныне прославленному Ленинградскому академическому Большому драматическому театру им. А. М. Горького) в эти дни только что исполнилось шесть

³ В 1915—1919 гг. такие предложения исходили от Московского Камерного театра (см.: Александр Блок: Переписка: Аннотированный каталог / Под ред. В. Н. Орлова. М., 1979, вып. 2, с. 450), Одесского драматического театра А. И. Сибирякова (см.: Лит. наследство М., 1981, т. 92, кн. 2, с. 350—351) и Малого драматического театра в Петрограде (см.: ИРЛИ, ф. 654, оп. 1, ед. хр. 365, л. 62).

⁴ См.: Мичурин Г. М. Горячие дни актерской жизни, с. 64—70.

⁵ Мария Федоровна Андреева: Переписка; Воспоминания; Статьи; Документы; Воспоминания о М. Ф. Андреевой. М., 1968, с. 267. Блок в 1920—1921 гг. неоднократно упоминает об осложнившихся отношениях с М. Ф. Андреевой (см., например: 7, 385, 400).

месяцев,¹ я же была почти на целых 18 лет старше. Впрочем, тогда в этом не было ничего удивительного: бок о бок вместе со мною в труппе театра состояли 15-летние Юрий Лавров² и Вера Будрейко,³ в последующие годы появились 18-летние Михаил Царев,⁴ Владимир Азанчеев⁵ и еще многие другие, столь же молодые. Причем почти всем этим юным артистам тут же стали поручать ответственные, а иногда даже ведущие роли в произведениях Шекспира, Мольера, Гольдони,⁶ ибо наш театр и был создан именно для того, чтобы знакомить нового советского зрителя с лучшими образцами мировой драматургии. Не намного старше был и середняк труппы, составлявший основной состав исполнителей текущего репертуара, самым старшим среди них не было еще и тридцати лет. Эти тяжелые, грозные, но вместе с тем неповторимо прекрасные годы подарили нам всем, как середняку, так и молодежи Большого драматического театра, бесконечно радостную возможность встречаться и работать рядом с такими блестящими представителями прогрессивной творческой интеллигенции, как Алексей Максимович Горький,⁷ Мария Федоровна Андреева, Федор Иванович Шаляпин,⁸ Александр Бенуа,⁹ Владимир Щуко,¹⁰ Мстислав Добужинский,¹¹ Борис Асафьев-Глебов¹² и, наконец, с уже давно знаменитым поэтом Александром Блоком. Александр Александрович принимал участие в создании Большого драматического театра еще в стадии московских переговоров,¹³ а с конца апреля 1919 г. он уже официально возглавил литературно-репертуарную часть и управление театра.¹⁴ В момент моего прихода в Большой драматический театр Блок, совместно с Ричардом Болеславским, режиссером гастролировавшей в это время в Петрограде «Первой студии» Московского Художественного театра,¹⁵ работал над пьесой «Рванный плащ» современного итальянского драматурга Сема Бенелли, которым Блок был в ту пору очень увлечен.

Стихотворный перевод пьесы, сделанный известным писателем и переводчиком А. В. Амфитеатовым, не совсем удовлетворял Александра Александровича, и он, приходя на репетиции, каждый раз вносил в текст свои поправки, или, как он шутливо говорил, «причесывал» довольно корявые строчки, а иногда исправлял и целые монологи. Разумеется, после такой «прически» стихи сразу же становились легкими, изящными, живыми, точными по мысли, одним словом, блоковскими (кстати сказать, в книжке воспоминаний заслуженной артистки Н. И. Комаровской «Виденное и пережитое» имеются образцы этих переделок).¹⁶ В этом спектакле я играла свою первую роль в Большом драматическом театре, роль разбитной девчонки, трактирщицы Франчески, и благодаря этому счастливому обстоятельству получила возможность встречаться с Блоком на всех репетициях вплоть до выпуска премьеры 10 сентября 1919 г.

Шесть с лишним десятков лет минуло с этого времени, а я и сейчас отчетливо вижу перед собой навсегда запечатлевшийся облик этого особенного человека. Этого Человека с большой

буквы, которого даже весьма и весьма скупой на лестные определения Николай Федорович Монахов¹⁷ очень удачно прозвал «совестью» нашего театра. Выше среднего роста, худощавый, увенчанный целой шапкой вьющихся русых волос, с удивительно ласковым и вместе с тем твердым взглядом синих глаз и профилем античной статуи. Сходство с греко-римским барельефом его лицу придавала линия лба, непосредственно переходящая в линию носа, без обычной, как у большинства, выемки, т. е. переносицы. Нельзя не обратить внимание также и на странное свойство цвета его волос и глаз, которые до сих пор вызывают споры у людей, видевших его изредка. Мы же, работники Большого драматического театра, встречавшиеся с ним почти ежедневно в течение двух с лишним лет, не могли не заметить, что его синие глаза в минуты усталости, плохого самочувствия делались то светло-голубыми, то серыми, а иногда даже белели. Цвет волос Блока зависел главным образом от освещения — при свете солнца в светлых фойе Большого зала Консерватории, в которых проходили наши собрания или репетиции, завитки его кудрей золотились, точно спелая рожь, при вечернем же или искусственном освещении превращались в каштановые. Под пиджаком обычно темного цвета он почти неизменно носил белоснежный свитер, белизна которого, в связи с катастрофическим отсутствием мыла, давала нам повод шутить, что, мол, к нашему Блоку не только нравственная, но и физическая, бытовая грязь пристать не в состоянии. В это время Александру Александровичу было всего-навсего 39 лет, но нам, принимая во внимание наши юные года, он казался человеком более чем зрелого возраста, хотя и не таким уже «пожилым», как 45-летний Монахов, или уже совсем «стареньким», как Александр Бенуа, которому, кстати, не было еще и пятидесяти.

Уже ко времени выпуска шиллеровских «Разбойников» и «Рваного плаща» Александр Александрович Блок сумел завоевать в коллективе всеобщую любовь, доверие и безграничное уважение. К каждому высказанному им мнению или пожеланию безоговорочно прислушивались такие ведущие (как мы их прозвали) «киты» нашего театра, как заслуженный артист бывших императорских театров Ю. М. Юрьев,¹⁸ опереточный «король» Н. Ф. Монахов, «король» кино Владимир Васильевич Максимов,¹⁹ а также главный режиссер театра А. Н. Лаврентьев,²⁰ артистка Малого московского театра Н. И. Комаровская,²¹ Василий Яковлевич Софронов²² и другие. Что уж говорить о восхищавшихся Блоком и влюбленных в него остальных членах труппы Большого драматического театра. Всегда ровный, деликатный, внимательный буквально ко всем, начиная от прославленного премьера до начинающего артиста вспомогательного состава и рабочего сцены, он с каждым днем внушал к себе все более и более глубокое чувство любви и преданности, которое мы свято сохраняли к нему до самого конца его — увы! — такой короткой жизни.

Те вечера, когда Блок выступал перед началом спектакля на просцениуме, обращаясь к зрителям с предварительными словами, объясняющими цель постановки того или иного сценического произведения, были для нас сущими праздниками, и мы все, занятые в пьесе или свободные, толпились за кулисами, слушая глуховатый, взволнованный голос нашего кумира.

Такую же радость доставлял он нам на наших общих собраниях, когда говорил о главных задачах создаваемого нами первого революционного, советского театра. Он не устал повторять нам о нашей насущной обязанности обслуживать и просвещать нового нашего советского зрителя, того самого зрителя, за трудовой счет которого мы получили в свое время и воспитание, и образование. «Мы все, — говорил Блок, — являемся неоплатными должниками нашего народа, и теперь мы обязаны с лихвой отдавать ему свои долги, невзирая ни на какие трудности». А трудностей в тяжелые дни морозной зимы 1919—1920 гг. было и на самом деле очень много. Было и холодно, и голодно, днем и ночью даже в центре Петрограда была слышна непрерывная перестрелка и ухали тяжелые снаряды. Почти до самой весны над Петроградом висел Юденич, а на наших спектаклях мы ежедневно встречались с теми самыми воинами, которые защищали наш город от его вторжения, теми самыми воинами, которые на наших глазах приходили к нам в театр прямо с поля сражения или же со спектакля уходили сразу на фронт.

Но все эти испытания ничуть не влияли на бодрое рабочее настроение, в котором находился весь наш коллектив от мала до велика. Жалобы на различные лишения и невзгоды были у нас не в моде, наши старшие товарищи во главе с Александром Александровичем участвовали наравне с нами в самые трудные дни зимы в различных погрузочно-разгрузочных работах на Неве, необходимых для отопления нашего насквозь промерзшего здания и особенно громадной сцены, температура на которой редко превышала 5 градусов тепла. Мало того, наш любимец Блок умудрялся подавать нам пример гражданского мужества и, стараясь превзойти молодежь, всегда норовил ухватить и взвалить на себя самое тяжелое обледеневшее бревно, причем ужасно сердился, когда мы пытались отнять у него это бревно и заменить его на более легкое! Такой же энергичный отпор и даже гнев вызывали у него попытки наших рабочих сцены, распределявших продуктовые пайки, всучить ему хотя бы небольшую прибавку сверх того, что получалось всем. Вот таким он был, наш Александр Блок!

В конце осени 1919 г. на одном из общих собраний труппы Блок сообщил нам о приглашении в Большой драматический театр в качестве режиссера и художника-постановщика академика Александра Николаевича Бенуа, бывшего в эту пору директором вновь создающегося в Зимнем дворце музея «Эрмитаж», а также о том, что руководство театра намерено поручить Александру Бенуа постановку и оформление трагедии Мереж-

ковского «Царевич Алексей».²³ Через несколько дней я была вызвана в кабинет главного режиссера Лаврентьева на собеседование с Бенуа и Блоком. Можете себе вообразить мое волнение и радость, когда на этой встрече я узнала о том, что меня было решено попробовать на центральную женскую роль пьесы, а именно Ефросиньи, любовницы царевича Алексея. Вот каким образом была продолжена моя линия счастливых встреч и в 1920 г., так как Блок, найдя общий язык с Бенуа, стал принимать непосредственное участие в репетициях этой постановки. На ближайшей же беседе с участниками «Царевича» Блок изложил свою единую с Бенуа точку зрения на произведение Мережковского. Главную цель спектакля они видели не в авторской жалости к Алексею, являющемуся олицетворенным отживающей, отсталой, патриархальной Руси, а в сочувствии закономерной, прогрессивной борьбе Петра Первого за новую, могущественную, передовую Россию. Ключом к этой цели, таким образом, становились слова Петра Первого в тот момент, когда он узнает об измене и предательстве сына, замыслившего погубить главное дело своего отца: «Сына заклати — погубить себя, сына спасти — погубить Россию!». Этими словами оправдывалось историческое решение Петра — казнь царевича Алексея. И Бенуа, и Блоку удалось провести последовательно эту главную линию, и сам Александр Александрович в своих театральных дневниках с большим удовлетворением и похвалой пишет об этом спектакле как о самой лучшей и удачной работе Большого драматического театра в 1920 г.²⁴

В один из первых весенних дней, вскоре после премьеры «Царевича», артист Большого драматического театра Геннадий Михайлович Мичурин, один из самых увлеченных почитателей Блока, выступивший, кстати, уже не раз на концертах с чтением знаменитой поэмы «Двенадцать», отозвал в сторону меня и нашу актрису Евгению Михайловну Вольф-Израэль²⁵ и сообщил нам по секрету радостную весть о том, что наш директор Гришин, заручившись предварительно согласием и даже одобрением самого Блока, предполагает включить в репертуар его пьесу «Роза и Крест».²⁶ Сам Мичурин, конечно, уже поговорил на эту тему с Александром Александровичем, и в ближайшие же дни мы будем вызваны на предварительные разговоры, так как в случае нашего «согласия» Блок намечает Вольф-Израэль на роль Изоры, а меня на роль ее придворной дамы — Алисы.²⁷ Можно ли было ставить вопрос о нашем «согласии», когда один только намек на возможность работать над пьесой Блока с самим автором привел нас в самое радужное настроение. Поэтому мы явились все в тот же кабинет нашего главрежа (тогда это было самое теплое место в здании театра) на назначенную нам читку не только с собственными экземплярами сборника «Театр» издания 1916 г., которые мы умудрились всеми правдами и неправдами достать к этому дню, но и с выученными уже наизусть текстами наших ролей. Вот так началась было моя третья и по-

следняя, самая короткая полоса счастливых встреч с Александром Александровичем в Большом драматическом театре.

Разумеется, в настоящее время я в состоянии только очень смутно припомнить состоявшиеся тогда три встречи, посвященные работе над пьесой «Роза и Крест».²⁸ На первой Блок рассказал нам о репетициях «Розы» в Московском Художественном театре в 1916—1917 гг., о том, что он сам присутствовал на некоторых репетициях весной 1916 г., и о том, что они были прекращены в связи с разразившимися тогда политическими событиями в России. После этого Александр Александрович прочитал нам всю пьесу и выслушал наше мнение об образах героев «Розы и Креста».

Вторая встреча была назначена на Пряжке в квартире Блока, потому что кабинет главрежа стал слишком мал для десяти исполнителей, а другие помещения театра в начале весны казались нам особенно промерзшими. На этой беседе мы уже сами читали первое действие по ролям, и нас всех очень развеселила Женечка Вольф-Израэль, заявившая Блоку о том, что она только теперь поняла, почему Александр Александрович с такой охотой берется за самые тяжелые физические нагрузки. «Ведь Вы сами, Александр Александрович, по примеру Вашего главного героя, рыцаря Бертрана, ощущаете в Ваших страданиях великую радость». Блок смеялся до слез и обещал ей, что постарается сделать своего «Рыцаря-Несчастье» более привлекательным внешне, дабы Изора в финале пьесы вознаградила бы Бертрана ответным чувством хотя бы перед его смертью.

Ну, а что касается третьей встречи, то мне и вспоминать-то про нее не хочется, такой печальной оказалась она для всех нас. Блок сразу же объявил на ней всем собравшимся артистам, что прекращает дальнейшую работу над «Розой» в связи с поступившими из Москвы сообщениями о том, что, благодаря прочно установившейся за Блоком легенде о «символическом, мистическом и даже декадентском» характере его творчества, руководящие театральные круги рекомендуют нашему театру временно воздержаться от постановки «Розы и Креста». Совершенно убитые, расходились мы после этой встречи и еще долго не могли прийти в себя от такого огорчения.²⁹

Сразу же после окончания сезона 1919—1920 гг. началось великое переселение нашего театра из Большого зала Консерватории на Театральной площади на набережную Фонтанки в помещение бывшего Малого, так называемого Суворовского театра, где он и ныне пролетает. Что касается Александра Александровича, то сразу же во много раз увеличившееся расстояние между его домом и новым помещением Большого драматического театра не могло не сказаться на частоте и длительности его пребывания в здании на Фонтанке (если к тому же принять во внимание очень скверное состояние нашего общественного транспорта). И все же он по-прежнему так же энергично работал, возглавляя управление Большого драматического театра,

постоянно присутствовал и активно выступал на всех наших собраниях, совещаниях, монтировочных и генеральных репетициях, на очередных премьерах, и мы очень часто видели его на своем любимом месте в ложе дирекции на самых обычных рядовых спектаклях, когда шли его любимые пьесы, такие как «Рванный плащ», «Алексей», «Дон Карлос», которые он любил смотреть по многу раз. И все же мы все, хорошо его знавшие и любившие, не могли не замечать его изменившегося за прошедший год облика. Завитки его светло-русых волос потемнели и потускнели, синие глаза все чаще становились светлоголубыми, он очень худел. Наш Блок был серьезно болен еще тогда. Но наши театральные по-настоящему прекрасные врачи во главе с превосходным терапевтом М. С. Сакович никак не могли определить причины его заболевания. В это же время ему пришлось помимо театра отдавать много сил и времени бесчисленным литературно-общественным обязанностям, и он все чаще уезжал от нас в Москву. Особенно скверно выглядел он 25 апреля 1921 г. на своем вечере, состоявшемся в нашем театре. Вечер этот прошел с громадным успехом, и Александр Александрович по-настоящему великолепно читал свои стихи, вызывая бурные овации переполненного зала. После этого вечера и последовавшей за ним поездки в Москву я его больше не видела, так как в мае он сильно заболел и его родные разрешили посещать его только самым близким друзьям. Нам же всем, прожившим рядом с ним два с лишним года, привелось увидеть его только 10 августа, в день его похорон.

Почему же так получилось? Почему не сумели мы вовремя остановить развивающуюся болезнь, своевременно отправить в санаторий, продлить его угасающую жизнь, — спросите Вы и будете правы. А дело в том, что развитие его болезни совпало с чрезвычайно тяжелым периодом жизни нашего театра. Еще весной уехал лечиться в Италию Алексей Максимович Горький,³⁰ вслед за ним уехала Мария Федоровна Андреева, получив назначение торгпредом в Германию; уехала в Берлин,³¹ и мы остались без своих главных создателей и заступников, с глазу на глаз с тогдашней заведующей Наркомпросом и нашей непосредственной начальницей Златой Ионовной Лилиной, благоволившей к академическому бывшему Александринскому театру и никак не признававшей его беспокойного соседа.³²

В конце мая весь наш коллектив был распущен на 2 месяца, получив отпускные за один, и большинство артистов труппы отправилось искать временные заработки в различные «города и веси».

В июне же разразилась подлинная катастрофа, так как наш директор Гришин и главный режиссер вместе со своими женами втихомолку сбежали в вагоне латвийского консула за границу, бросив театр на произвол судьбы. Совершенно случайно оказавшись в Петрограде режиссер театра Николай Васильевич Петров³³ и главный художник Владимир Алексеевич Щуко

с помощью энергичного администратора театра Бережного догадались немедленно вызвать находившегося на лечении Николая Федоровича Монахова, немедленно же выехали в Москву, где им при помощи Анатолия Васильевича Луначарского удалось отстоять Большой драматический театр от уже намеченной ликвидации театра и передачи труппы и всего имущества в ведение академического бывшего Александринского театра. Только в июле, когда определилось дальнейшее существование Большого драматического театра,³⁴ администрация бросилась спасать великого русского поэта, но было уже слишком поздно.

7 августа не стало Человека с большой буквы, которому Большой драматический театр был обязан своими лучшими творческими победами в первые годы своего существования. А нам всем осталось только воздать ему наши последние почести да сохранить нашу благодарнейшую любовь к нему до тех пор, пока мы сами еще живы.

¹ Большой драматический театр открылся 15 февраля 1919 г. постановкой драмы Шиллера «Дон Карлос».

² Юрий Сергеевич Лавров (1905—1980) — драматический актер; сценическую деятельность начал в 1919 г. во вспомогательном составе Большого драматического театра, в котором работал до 1922 г. Один из организаторов «Молодого театра» (1922—1925), режиссером которого была Л. Д. Блок. Впоследствии работал в Театре им. Мейерхольда, ленинградском Красном театре, ленинградском Государственном академическом театре драмы и в киевском Русском драматическом театре им. Леси Украинки.

³ Вера Антоновна Будрейко (1905—1979) — драматическая актриса. С 1919 по 1922 г. играла в Большом драматическом театре, позднее — в московском театре «Комедия» и ленинградском «Новом театре».

⁴ Михаил Иванович Царев (род. 1903) — драматический актер, учился в «Школе русской драмы» (класс Ю. М. Юрьева) в 1919—1921 гг. В 1920 г. вступил в труппу Большого драматического театра, где работал до 1923 г.

⁵ Владимир Михайлович Азанчев (1903—1932) — драматический актер. В Большом драматическом театре играл до 1932 г.

⁶ На сцене театра в 1919—1921 гг. было поставлено 17 пьес, среди них произведения Шекспира («Макбет», «Много шума из ничего», «Отелло», «Король Лир», «Венецианский купец», «Двенадцатая ночь»), Шиллера («Дон Карлос», «Разбойники»), Мольера («Смехотворные престестницы» («Смешные жеманницы». — Ю. Г.) и «Лекарь поневоле»), Гольдони («Слуга двух господ»).

⁷ М. Горький всячески поддерживал идею организации театра еще в 1914 г. В 1918 г., будучи председателем Большого Художественного совета при Отделе театров и зрелищ Союза коммун Северной области, он принимал непосредственное участие в создании Большого драматического театра. О задачах Большого драматического театра Горький писал в статье «Трудный вопрос»: «... в наше время необходим театр героический, театр, который поставил бы целью свою идеализацию личности, возрождает бы романтизм, поэтически раскрашивает бы человека...» (Дела и дни Большого театра. Пб., [1919], [сб. 1], с. 7).

⁸ Ф. И. Шаляпин в 1919 г. намеревался сыграть в Большом драматическом театре короля Филиппа в «Дон Карлосе» Шиллера и ряд других ролей. Об этом см.: *Юрьев Ю. М.* Записки. М.; Л., 1963, т. 2, с. 283—284.

⁹ Александр Николаевич Бенуа (1870—1960) — художник, историк искусств, критик, режиссер. В Большом драматическом театре был постановщиком и художником-оформителем спектаклей «Царевич Алексей» Меррежковского (1920), «Венецианский купец» Шекспира (1920), «Слуга двух

господ» Гольдони (1921), «Смехотворные прелестницы», «Лекарь поневоле» Мольера (1921) и др.

¹⁰ Владимир Алексеевич Шуко (1878—1939) — архитектор и театральный художник. С 1919 по 1928 г. оформил в Большом драматическом театре десять спектаклей, в том числе «Дон Карлос» Шиллера (1919), «Разрушитель Иерусалима» А. Иернефельда (1919), «Отелло» (1920) и «Двенадцатая ночь» (1921) Шекспира и др.

¹¹ Мстислав Валерианович Добужинский (1875—1958) — живописец, график и театральный художник. Оформил четыре спектакля Большого драматического театра: «Макбет» Шекспира (1919), «Дантон» М. Левберг (1919), «Разбойники» Шиллера (1919), «Король Лир» Шекспира (1920).

¹² Борис Владимирович Асафьев (псевд. «Игорь Глебов», 1884—1949) — музыковед и композитор. Автор музыки к постановкам Большого драматического театра «Дон Карлос», «Разрушитель Иерусалима», «Отелло», «Венецианский купец», «Слуга двух господ» и др.

¹³ Блок, с конца марта 1918 г. работавший в Театральном отделе Наркомпроса в Петрограде, имел непосредственное отношение к организации Большого драматического театра (см., например: ЗК, 419, 422, 427, 429, записи от 8 и 23 августа, 17 и 26 сентября 1918 г.). С апреля 1917 и до мая 1920 г. Блок в Москву не выезжал.

¹⁴ 24 апреля 1919 г. Блок записал: «Свидание с М. Ф. Андреевой, которая определила меня на должность председателя директории Большого драматического театра» (ЗК, 457).

¹⁵ Ричард Валентинович Болеславский (1887—1937) — актер и режиссер Московского Художественного театра (1908—1918), один из организаторов и участников его «Первой студии». В Большом драматическом театре осуществил постановку пьесы Сема Бенелли «Рваный плащ» (1919).

¹⁶ См.: Орлов В. Н. Александр Блок и пьеса Сема Бенелли «Рваный плащ». — В кн.: Орлов В. Н. «Здравствуйте, Александр Блок!» Л., 1984, с. 86—101; Комаровская Н. И. Виденное и пережитое: Из воспоминаний актрисы, с. 145—146.

¹⁷ Николай Федорович Монахов (1875—1936) — драматический актер. Выступать начал с 1896 г. как опереточный артист (баритон), был одним из новаторов жанра оперетты, утвердившим в нем реалистические принципы. Один из организаторов и ведущих артистов Большого драматического театра, на сцене которого выступал в пьесах Шекспира (Яго, Шейлок, Юлий Цезарь), Шиллера (Франц Моор), Мольера (Маскариль, Станарель) и Гольдони (Труффальдино). К. И. Чуковский отмечал особую любовь Блока к Монахову, в котором поэт чувствовал «брата по искусству» (Дела и дни Большого драматического театра. Л., 1926, сб. 2, с. 62).

¹⁸ Юрий Михайлович Юрьев (1872—1948) — драматический актер. Вся его артистическая жизнь, за исключением нескольких лет перерыва, прошла в труппе Александринского театра (с 1893 г.). В 1918 г. на сцене цирка Чинизелли создал «Театр трагедии», по своим задачам близкий Большому драматическому театру. В Большом драматическом театре с его основания и до декабря 1920 г. играл ведущие роли (Отелло, король Лир, Маркиз Поза и др.).

¹⁹ Владимир Васильевич Максимов (наст. фам. Самусь) (1880 — 1937) — драматический актер и киноактер. Играл в Московском Художественном театре (1904), московском Малом театре (1906—1909, 1911—1918) и в Большом драматическом театре (1919—1924), где исполнял ведущие роли романтического репертуара (Дон Карлос в одноименной драме, Карл Моор в «Разбойниках» Шиллера, Клавдио в «Много шума из ничего» и Антоний в «Юлии Цезаре» Шекспира). В. В. Максимов был одним из популярных актеров дореволюционного кино (снимался с 1911 г., последние роли в кино — в 1924 г.), где прославился в ролях утонченных, разочарованных аристократов, героев-любовников в салонных мелодрамах. Среди ролей, сыгранных в кино, — Федор Протасов в «Живом труп» (1918), Барон в «Жизни барона» (по пьесе Горького «На дне», 1917—1918), Федор Костомаров в «Анфисе» (по пьесе Л. Андреева, 1918).

²⁰ Андрей Николаевич Лаврентьев (1882—1935) — драматический актер и режиссер. Учился в школе Московского Художественного театра, был актером этого театра, позднее работал в Александринском театре. Член режиссерского управления, актер и режиссер Большого драматического театра, поставил в нем спектакли «Дон Карлос», «Король Лир» и др.

²¹ Надежда Иваповна Комаровская (1885—1965) — драматическая актриса. Училась в школе Московского Художественного театра, играла в театрах Корша, Малом, Камерном, с 1919 г. до начала 1930-х гг. — в Большом драматическом театре.

²² Василий Яковлевич Софронов (1884—1960) — драматический актер. В 1919 г. стал одним из организаторов Большого драматического театра, в котором проработал всю свою жизнь.

²³ Первое представление «Царевича Алексея» состоялось 25 марта 1920 г. Блок писал об этой драме: «Талант и мастерство автора проявились в пьесе во всей силе; тенденция, искажающая иногда произведения автора, напрасно борется здесь с музыкальной мыслью: художник победил публициста; в этой пьесе Мережковский — прежде всего художник» (6, 350). См. также: 6, 393—395.

²⁴ Оценку постановки Блоком см.: 6, 399.

²⁵ Евгения Михайловна Вольф-Израэль (1897—1975) — драматическая актриса. В 1919—1922 гг. работала в Большом драматическом театре, где сыграла роли Марии в «Двенадцатой ночи», Дедамоны в «Отелло», Тиль-тиль в «Синей птице».

²⁶ Г. М. Мичурин в своих воспоминаниях описывает, как зародилась идея поставить драму «Роза и Крест» в Большом драматическом театре: «Как-то Музалевский (актер Большого драматического театра. — Ю. Г.) дал мне почитать „Розу и Крест“ А. Блока. <...> Когда мы заговорили с Блоком о возможности постановки его пьесы у нас в театре, он нам рассказал о Станиславском, заинтересовавшемся пьесой и уже пометившем исполнителей: Качалов — Гаэтан и Леонидов — Бертрам. Как всегда, когда дело касалось его интересов, он как-то застенялся и даже удивился нашему стремлению добиться постановки его пьесы в нашем театре. Но дня через два он, поймав меня в коридоре, вручил аккуратно завернутый в бумагу экземпляр своего „Театра“, изданного „Мусagetом“ в 1916 году, с его надписью на первой странице, где в „Розе и Кресте“ его рукой было сделано несколько карандашных правок. Гришин нас обнадежил, что „Роза и Крест“ обязательно будет включена в репертуар, но что-то показало в его поведении приторным и неискренним» (Мичурин Г. М. Горячие дни актерской жизни, с. 87). На основании воспоминаний Г. Мичурина и записей самого Блока можно более точно датировать начало переговоров о постановке «Розы и Креста» в Большом драматическом театре. 4 июня 1919 г. Блок отметил в записной книжке: «Мичурину — Театр» (ИРЛИ, ф. 654, оп. 1, ед. хр. 365, л. 40 об.). По-видимому, речь идет о книге, упоминаемой в воспоминаниях Мичурина. 18 июля датирована следующая запись Блока: «Объяснять Гришину „Розу и Крест“» (ЗК, 467). Приведенные записи показывают, что идея постановки драмы возникла в Большом драматическом театре не весной 1920 г., как пишет Н. Ф. Лежен, а летом 1919 г., до прихода этой актрисы в театр.

²⁷ 16 апреля 1919 г. в письме к автору вступительной статьи и комментариев к данной публикации Н. Ф. Лежен сообщила, что роль Гаэтана предлагалось поручить Г. М. Мичурину, Бертрана — Г. В. Музалевскому; кроме того, в пьесе должен был принять участие О. Коханский.

²⁸ В том же письме Н. Ф. Лежен упоминает о четырех репетициях «Розы и Креста».

²⁹ В феврале 1921 г. на капустнике, посвященном двухлетней годовщине театра, снова возник разговор о постановке «Розы и Креста». Г. М. Мичурин сообщает об этом следующее: «Заговорили о нашей общей мечте — когда можно добиться включения в репертуар „Розы и Креста“? Я стал уверять, что мы дождем Гришина: тот, в самом деле, обещал нам с Музалевским на лето утвердить распределение ролей. Блок ничего не ответил, как будто оторвался, думал о другом, а потом, как-то по-повому,

очень просто и даже деловито спросил: „Как вы думаете, Геннадий Михайлович, красное дерево хорошо горит?“ — „Не знаю, а почему вы спрашиваете?“ — „Мы не знаем, что нам теперь ломать — шкаф или буфет?“» (Мичурин Г. М. Горячие дни актерской жизни, с. 118). Еще об одной попытке свидетелствует запись 10 апреля 1921 г. в дневнике Блока: «Я пробовал павести Лаврентьева и Гришина на „Розу и Крест“. Лаврентьев отомчался, Гришин, подумав, сказал: „Может быть, после Кальдерона“» (7, 415).

³⁰ По настоянию В. И. Ленина М. Горький уехал за границу 16 октября 1921 г.

³¹ В апреле 1921 г. М. Ф. Андреева, которая была назначена комиссаром Экспертной комиссии при Петроградском отделении Народного комиссариата внешней торговли, была командирована за границу для реализации отобранных на экспорт художественных изделий.

³² О разногласиях М. Ф. Андреевой с З. И. Лилиной см.: Мария Федоровна Андреева: Переписка; Воспоминания; Статьи; Документы; Воспоминания о М. Ф. Андреевой, с. 331, 333.

³³ Николай Васильевич Петров (1890—1964) — режиссер. Учился в режиссерском классе у В. И. Немировича-Данченко, работал в Александринском и Малом драматическом театрах, в 1921—1922 гг. — режиссер Большого драматического театра.

³⁴ Положение об автономии Большого драматического театра было утверждено Коллегией Театрального отдела Наркомпроса РСФСР в июне 1921 г. (см.: Большой драматический театр. Л., 1935, с. 322).

ОБ УЧАСТИИ А. М. ГОРЬКОГО В СУДЬБЕ БЛОКА В ПОСЛЕДНИЕ ДНИ ЖИЗНИ ПОЭТА

Публикация А. М. Крюковой

Историю литературных и творческих отношений Горького и Блока, давно привлекающую к себе внимание исследователей,¹ по-своему дополняют публикуемые материалы, рассказывающие об участии Горького в личной судьбе поэта в последние дни его жизни. Они проливают дополнительный свет на некоторые обстоятельства, связанные именно с этим периодом биографии Блока.

Как известно, ни в письме к А. Н. Тихонову (октябрь 1924 г.)² в связи с воспоминаниями Е. Замятина, автор которых, говоря о преждевременной кончине поэта, не удержался от упрека по адресу Горького, хотя и не прямо выраженного,³ ни в письме к Р. Роллану (1923 г.)⁴ по поводу «Письма русских литераторов», в котором содержалось сходное обвинение, Горький ни словом не упомянул о своем участии в судьбе Блока, о своей роли в получении Блоком разрешения на выезд за границу.

Какова же была эта роль?

Спустя две недели после того, как стало известно о тяжелом заболевании Блока (он заболел 16 мая 1921 г. — 7, 541), 29 мая 1921 г., Горький обратился к А. В. Луначарскому с письмом, в котором просил его в спешном порядке выхлопотать для Блока разрешение на выезд в Финляндию, где он мог бы помочь ему устроиться «в одной из лучших санаторий» для отдыха и лечения.⁵ 21 июня 1921 г. было написано первое из публи-

¹ О литературе вопроса см. в статье: Крюкова А. М. К истории отношений Горького и Блока. — *Вопр. лит.*, 1980, № 10, с. 197—227.

² См.: Горьковские чтения. 1953—1957. М., 1959, с. 48—50.

³ См.: Рус. совр., 1924, кн. 3, с. 193—194. Евгений Иванович Замятин (1884—1937) — русский писатель, драматург, критик, с 1932 г. — эмигрант.

⁴ См.: Горький М. Собр. соч.: В 30-ти т. М., 1955, т. 30, с. 83; *Лит. наследство*. М., 1963, т. 70, с. 19—21.

⁵ *Лит. наследство*. М., 1971, т. 80, с. 292—293.

куемых ниже писем — письмо Л. Д. Блок к А. М. Горькому. Оно дает возможность судить о тех первых практических шагах, которые предпринимались, очевидно по совету Горького, для того, чтобы организовать поездку Блока за границу. Разрешение Советского правительства на выезд Блок получил 23 июля 1921 г.⁶ Горький, видимо, не сразу узнал об этом, так как 29 июля того же года вновь обратился к Луначарскому с телеграммой, в которой подчеркнул, что больному Блоку, положение которого «крайне опасно», «необходим провожатый», и просил помочь в хлопотах о «разрешении выезда жены Блока».⁷ Второе письмо Л. Д. Блок Горькому от 1 августа 1921 г. связано с просьбой ускорить получение визы на выезд для нее самой. Очевидно, Горький сразу же связался — лично или по телефону — с Луначарским, потому что в тот же день Луначарский телеграфировал ему, что вопрос об отъезде Л. Д. Блок можно считать решенным.⁸ Началось оформление документов на Л. Д. Блок. Об этом и шла речь в письме Е. П. Струковой (сотрудницы издательства «Всемирная литература») Горькому от 6 августа 1921 г. Однако быстро развивавшаяся болезнь не позволила воспользоваться разрешением на выезд: 7 августа 1921 г. А. А. Блок скончался.

Письма публикуются по автографам: Архив А. М. Горького, КГ—раз 1—57—1, 1—57—2; КГ—рл 26—39—1.

1

Л. Д. Блок — А. М. Горькому

21 июня 1921 г. Петроград

Глубокоуважаемый Алексей Максимович!

Посылаю Вам медицинское свидетельство, составленное консилиумом врачей, и лично к Вам обращенное письмо проф. Троицкого,¹ в котором он указывает то, что не нашел возможным упомянуть в свидетельстве — необходимость заграничной поездки, за неимением благоустроенных санаторий в России. Проф. Троицкий просит это его письмо использовать как документ, если встретится надобность.

Что же касается прошения о выдаче паспорта с опросным листом, который я должна была Вам доставить заполненным Ал<ександром> Ал<ександровичем>, — его мне не удалось приготовить к сегодняшнему дню. Я натолкнулась на болезненное, происходящее от той глубокой и мучительной полосы неврастения, которая сейчас подавляет Ал<ександра> Ал<ександровича>, нежелание ничего предпринимать для своего спасения и неверие в осуществимость его. Тем не менее доктору и мне он обещает, в случае, если другие откроют ему возможность выздоровления, ими воспользоваться. Т. е., если Вы достанете согласие в Москве на его выезд, он сделает все необходимое и выполнит все формальности.

Я знаю о Вашем собственном желании помочь Ал<ександру> Ал<ександровичу>, знаю, что я не должна просить Вас, но я не

⁶ Там же, с. 294.

⁷ Там же.

⁸ Архив Горького. М., 1976, т. 14, с. 100.

могу не сделать этого — на Вас вся моя надежда, и я умоляю Вас спасти его, так как отъезд — его единственное спасение.

Не обращаюсь к Вам лично, так как не отлучаюсь совершенно из дому.

Глубоко уважающая Вас

Л. Блок.

¹ Петр Васильевич Троицкий (1873—1922) — доктор медицины, профессор, специалист по внутренним болезням. В последние годы жизни заведовал кафедрой госпитальной терапии Военно-медицинской академии.

2

Л. Д. Блок — А. М. Горькому

1 августа 1921 г. Петроград

Многоуважаемый Алексей Максимович!

Еще раз прошу Вас о помощи. Благодаря Вам Ал<ександр> Ал<ександрович> получил пропуск за границу; положение его теперь очень тяжелое и воспользоваться поездкой нужно бы как можно скорее, если наступят дни некоторого улучшения. Поэтому мой пропуск решает все дело; если он опоздает — пропуск Ал<ександра> Ал<ександровича> может оказаться уже бесполезным. Спасайте его, Алексей Максимович, требуйте мой пропуск сейчас же, в течение нескольких дней.

Глубоко уважающая Вас

Л. Блок.

3

Е. П. Струкова — А. М. Горькому

6 августа 1921 г. Петроград

Многоуважаемый Алексей Максимович!

Посылаю анкеты А. А. Блока. И. Н. Мечников говорил с проф. Игельстромом: виза, санатория, выезд — все обеспечено. Необходимо только срочно получить паспорта для Ал<ександра> Ал<ександровича> и для его жены. Паспорта будут визироваться здесь Сальбергом.¹ Если формальности по заполнению и регистрации паспортов отнимут много времени, может быть, по мнению И. Н. Мечникова, легче взять простые удостоверения на выезд, с тем что паспорта будут высланы дополнительно вслед уехавшим.

Завтра выезжает в Москву близкий друг семьи А. А. Блока, Евгения Федоровна Книпович.² Может <быть>, она смогла бы избавить Вас от каких-нибудь лишних хождений по комиссариа-

там по этому делу, т. е. снести куда-нибудь по Вашему указанию нужные бумаги, взять их обратно и принести Вам и проч. С ней же можно было бы и паспорта переслать сюда, если Вы лично задержитесь в Москве. Если уедете, не получив их на руки, то, *может быть*, по Вашей записке их выдадут ей. Она будет иметь на то доверенность и от Блока, но ведь это, кажется, недействительно теперь.

С И. Н. Мечниковым мы стоворились, что паспорта будут переданы ему лично, как только они получатся; он проделает все формальности с визами.

Уважающая Вас

Е. Струкова.

¹ И. Н. Мечников, Игельстром, Сальберг — лица неустановленные.

² Евгения Федоровна Книпович (р. 1898) — советский критик, литературовед, переводчик. В последние годы жизни Блока входила в круг близких его друзей.

ХРОНИКА

Н. Т. АШИМБАЕВА, Ю. Е. ГАЛАНИНА

МУЗЕЙ-КВАРТИРА А. А. БЛОКА

(ФИЛИАЛ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ ИСТОРИИ ЛЕНИНГРАДА)

25 ноября 1980 г., в дни празднования столетия со дня рождения Блока, в Ленинграде, в доме № 57 по улице Декабристов, где поэт жил с 1912 по 1921 г. и где он скончался, был открыт Музей-квартира А. А. Блока. Идея создания мемориального музея Блока возникла сразу же после его кончины. В 1921 г. в журнале «Вестник литературы» было опубликовано сообщение, в котором говорилось: «Комитет по увековечению памяти Блока обращается с призывом ко всем лицам, у которых находятся рукописи и письма Александра Александровича», а также все материалы, относящиеся к его жизни и творчеству (воспоминания, заметки, письма к нему или о нем, снимки и т. п.), предоставить эти материалы в подлинниках или точных копиях в распоряжение Комитета. <...> Все поступающие материалы положат основание Дому-музею имени Блока».¹

После смерти Л. Д. Блок, последовавшей осенью 1939 г., на расширенном заседании Правления Ленинградского отделения Союза советских писателей 12 октября 1939 г. было принято решение об открытии музея Блока в последней квартире поэта. Начавшаяся Великая Отечественная война помешала осуществлению этих планов.

В 1946 г. на доме № 57 по улице Декабристов была установлена мемориальная доска со следующим текстом: «В этом доме жил с 6 августа 1912 г. и умер 7 августа 1921 г. Александр Блок».²

30 августа 1960 г. постановлением Совета Министров РСФСР (№ 1327) дом, где жил Блок, был взят под государственную охрану. В 1970-х гг. в печати появились многочисленные статьи, в которых ставился вопрос о необходимости создания музея Блока.³ Идея организации музея была поддержана Союзом писателей СССР. Ее горячим сторонником выступил секретарь Союза К. М. Симонов.

31 июля 1978 г. в соответствии с предложением Министерства культуры РСФСР от 13 апреля 1977 г. Исполком Ленинградского городского

¹ Вестн. лит., 1921, № 9, с. 13.

² См.: Калинин Б. Н., Юревич П. П. Памятники и мемориальные доски Ленинграда. Л., 1979, с. 391.

³ См., например: Сов. культура, 1970, 10 февр., 9 июня; Лит. газ., 1970, 14 янв. и др.

Совета народных депутатов принял решение (№ 551) о создании мемориального музея-квартиры А. А. Блока в качестве филиала Государственного музея истории Ленинграда.

Летом 1977 г. Музей истории Ленинграда приобрел большое блоковское собрание московского коллекционера Н. П. Ильина (1909—1977). В состав коллекции, складывавшейся на протяжении почти тридцати лет, входили самые разнообразные материалы о жизни и творчестве Блока: рукописи поэта — автографы стихотворений, письма, дарственные надписи на книгах (80 единиц хранения); рукописи родных, близких знакомых Блока, литераторов из его окружения — семьи Бекетовых, Е. П. Иванова и членов его семьи, Вяч. Иванова, Ф. Сологуба, А. Н. Толстого, М. А. Кузмина, С. М. Городецкого, Ю. Н. Верховского (всего более 600 единиц); личные вещи, принадлежавшие Блоку и его семье (около 100 единиц); иконографические материалы — подлинные фотографии Блока и его портреты работы разных художников, иллюстрации к его произведениям, а также портреты лиц из его семейного и литературного окружения, виды Петербурга и других мест, связанных с жизнью и творчеством поэта (600 единиц); книжное собрание, включавшее книги из библиотеки Блока и почти все прижизненные издания его произведений, литературу о жизни и творчестве поэта (более 1000 единиц) и многие другие материалы.

В 1979 г. в музей поступил архив Н. П. Ильина, содержащий сведения об источниках формирования коллекции, а также рукописи его работ о творчестве Блока.⁴

Работа по подготовке экспозиции музея началась сразу же после принятия решения Исполкома Ленинградского городского Совета народных депутатов. В 1979 г. Институт русской литературы (Пушкинский Дом) по решению Президиума АН СССР передал в Музей истории Ленинграда для будущей экспозиции большое собрание вещей, принадлежавших Блоку и его семье. Сюда входили послужившие основой для создания мемориального интерьера письменный стол поэта, рабочее кресло, диван, книжные шкафы из кабинета Блока, его личные вещи, предметы обстановки и убранства других комнат.

Музей разместился на двух этажах дома № 57 по улице Декабристов (четвертом и втором) — соответственно двум квартирам (№ 21 и № 23), в которых жил Блок в 1912—1920 и в 1920—1921 гг.

Важнейшей мемориальной частью музея стала квартира № 21 (четвертый этаж), которая связана с наиболее значительным в творческом отношении периодом жизни Блока. На втором этаже (квартира № 23) и частично на четвертом разместилась литературная экспозиция, рассказывающая о жизненном и творческом пути поэта. На втором этаже находится и памятная комната, в которой скончался Блок.

Мемориальная часть экспозиции должна была как можно более достоверно воспроизвести обстановку квартиры, в которой жил Блок. Принципу строгой документальности старались по возможности максимально следовать при восстановлении квартиры, размещении мебели и предметов убранства. По старым образцам были реставрированы обои почти всех мемориальных помещений.

Благодаря тому что в распоряжении работников музея имелось большое количество мемориальных предметов, удалось в значительной сте-

⁴ Материалы коллекции Н. П. Ильина неоднократно появлялись в печати (см.: Нева, 1966, № 11, с. 216—217; Лит. газ., 1970, 24 июня; Простор, 1970, № 3, с. 93—100; Альманах библиофила. М., 1980, вып. 8, с. 59—78). Книги с дарственными надписями Блока, хранившиеся в коллекции, описаны в работе: *Ильин Н. П., Парнис А. Е.* Дарственные надписи Блока на книгах и photographиях. — В кн.: Лит. наследство. М., 1982, т. 92, кн. 3, с. 5—152. Описание писем Блока и к Блоку из собрания Ильина дано в изд.: Александр Блок: Переписка: Аннотированный каталог / Под ред. В. Н. Орлова. М., 1979, вып. 2, с. 508—514.

пенц избежать введения в экспозицию типологических, безличных вещей, заменяющих утраченные подлинные вещи и не имеющих отношения к Блоку.

Сохранявшиеся предметы убранства и личные вещи поэта подтверждают представление о строгости и простоте квартиры, сложившееся у современников Блока. Так, Н. А. Нолле-Коган писала: «Высокая, просторная, теплая комната, полумрак, на письменном столе горит лампа, ваза, в ней благоухают цветы. <...> От всего впечатление строгое, но уютное, теплое. Когда я в эту комнату попала днем, она оказалась еще лучше. Ее очень красивый вид из окон. Окна были словно непрерывно меняющиеся в раме картины...»⁵

В обстановке квартиры Блока практически отсутствовали «стильные» вещи эпохи. О своей неприязни к ним Блок писал жене летом 1911 г.: «Пойми, наконец, простейшую вещь: что все современное производство вещей есть пошлость и не стоит ломаного гроша, а потому покупать можно только книги и предметы первой необходимости».⁶ При нелюбви к высшему комфорту Блок дорожил «живым бытом»,⁷ присутствием вещей, связанных с семейной памятью, согретых воспоминаниями о прошлом. Так, письменный стол Блока принадлежал его бабушке, Е. Г. Бекетовой, известной переводчице.

При работе над мемориальной экспозицией необходимо было добиться не только внешней достоверности, но и внутренней подлинности, передать ту атмосферу творческой жизни поэта, в которой создавались его лучшие произведения. Важно было создать определенный фон восприятия за счет строгого подбора таких элементов убранства, как шторы на окнах, осветительные приборы и т. п. Большую роль при этом играет и вид из окон квартиры, его «включенность» в созданную экспозицию.

Письменный стол, несомненно, является экспозиционным центром кабинета. Мемуаристы отмечали, что порядок на нем всегда был безукоризненный:⁸ никаких лишних бумаг и книг не было. Строгости и порядка, о которых вспоминают современники, не нарушают вещи, размещенные на столе: чернильница, ручка с пером, печатка, карандаши, пепельница и порсигар.

Важны в интерьере квартиры и подлинные книжные шкафы, в которых представлены книги тех же изданий, что были у Блока (его библиотека, книги которой содержат многочисленные пометы, хранится в Институте русской литературы АН СССР).⁹

* * *

Основопологающим структурным принципом литературной экспозиции стала идея творческого и духовного пути Блока, который им самим был определен как «переход от личного к общему» (ЗК, 304). При этом были выделены три основных периода, соответствующих собственному представлению Блока об этапах его творческого развития («трилогия вочеловечения» — 8, 344), — не случайно поэт настаивал на трехтомном делении собрания его лирических произведений.

В экспозиции акцентированы события, имевшие значительное воздействие на духовное формирование Блока. Здесь важны были не только

⁵ Александр Блок в воспоминаниях современников. М., 1980, т. 2, с. 363.

⁶ Лит. наследство. М., 1978, т. 89, с. 264.

⁷ Там же, с. 244.

⁸ См., например, воспоминания М. В. Габенчикова в кн.: Александр Блок в воспоминаниях современников, т. 2, с. 159.

⁹ См.: Миллер О. В., Колобова Н. А., Вовина С. Я. Библиотека А. Блока: Описание. Л., 1984—1986, кн. 1—3.

факты личной биографии, но прежде всего события русской истории: революция 1905—1907 гг., первая мировая война, Великая Октябрьская революция. Авторы экспозиции в своей работе опирались не только на блоковские самооценки, но и на тот большой опыт, который накоплен советским блоковедением в изучении творческой эволюции Блока, связей его творчества с жизнью России (работы В. Н. Орлова, Л. И. Тимофеева, П. П. Громова, Б. И. Соловьева, З. Г. Минц, Л. К. Долгополова и прежде всего исследование Д. Е. Максимова «Идея пути в поэтическом мире Ал. Блока», в котором эта идея рассматривается как «одна из центральных и важнейших у Блока»¹⁰).

Соответственно блоковскому осознанию своего творчества как «трилогии вчеловечения», экспозиция, рассказывающая о жизни и творчестве поэта, разместилась в трех залах. Особо был выделен зал, посвященный деятельности Блока в послереволюционные годы, — его центральным композиционным звеном является тема «Поэма Блока „Двенадцать“».

Экспозиция насыщена богатыми и разнообразными материалами о жизни и творчестве Блока и его эпохе. Здесь широко использованы художественно выполненные копии рукописей поэта, дающих представление о его творческой лаборатории. Рукописи эти являются выразительными экспозиционным материалом благодаря четкости и артистичности почерка Блока, позволяющего легко читать его автографы. В большом количестве введены в экспозицию подлинные фотографии мест, связанных с жизнью Блока; дан также большой иллюстративный материал, по времени создания максимально приближенный к представленным в экспозиции периодам жизни поэта. Некоторые из экспонатов имеют большую художественную ценность. Такова рукописная книга художника Н. Н. Куприянова «Роза и Крест», созданная в 1915 г. и предназначавшаяся в подарок Блоку. Интересны наброски Ю. Анненкова к поэме «Двенадцать». Об одном из них, изображающем Катюку, Блок высказал свои замечания в письме к художнику от 12 августа 1918 г. (копия письма помещена в экспозиции). В памятной комнате можно видеть рисунок Л. А. Бруни «Блок на смертном одре», сделанный, по свидетельству жены художника Н. К. Бруни-Бальмонт, блоковским синим карандашом на обложке от блокнота, принадлежавшего поэту.¹¹

Завершает экспозицию зал, посвященный теме «Блок и современность». Здесь посетители знакомятся с разнообразными изданиями произведений Блока, вышедшими в Советском Союзе и за рубежом, с книгами о его жизни и творчестве, с иллюстрациями к его произведениям, выполненными художниками начиная с 1920-х гг. и до наших дней.

Необходимо отметить, что на протяжении всего периода работы по созданию музейной экспозиции постоянную помощь сотрудникам музея оказывали ленинградские ученые-блоковеды Д. Е. Максимов и В. Н. Орлов, сотрудники Института русской литературы АН СССР (особенно ценной была помощь главного хранителя музея Института русской литературы АН СССР Е. А. Ковалевской) и руководство ленинградской писательской организации.

Сотрудники музея помимо обзорных разработали тематические экскурсии: «Петербург Блока», «Блок и театр», «Блок и революция» — и постоянно выступают с лекциями в школах, научно-исследовательских учреждениях и других организациях. В конференц-зале музея, открывшемся весной 1984 г., проводятся вечера, концерты, лекции.

Пополнились за это время и фонды музея, поддерживающего постоянную связь с ленинградскими коллекционерами и потомками современников Блока. В 1982 г. были приобретены материалы из архива В. А. Зоргенфрея, куда входят автографы Блока и его родных, а также копия утраченного письма Блока к А. В. Луначарскому от 6 сентября 1918 г.,

¹⁰ Максимов Д. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1981, с. 36.

¹¹ См.: Лит. наследство, т. 92, кн. 3, с. 817 (примеч. 41).

снятая рукой жены В. А. Зоргенфрея. В 1983 г. музей стал обладателем коллекции книг с автографами русских писателей и общественных деятелей начала XX в. (А. Б. Луначарского, Ф. Сологуба, А. М. Ремизова и др.). Кроме того, в музей поступили личные вещи Блока (детская фаянсовая кружечка, перочистка). Фонд пополнился также работами художников, изображавших места, связанные с жизнью и творчеством Блока.

В 1983 г. известный исследователь творчества Блока В. Н. Орлов (1908—1985) решил безвозмездно передать музею свою большую блоковскую коллекцию (около 12 000 книг), которая формировалась в течение пятидесяти лет.¹² Особенно ценным в ней является полное собрание прижизненных изданий сочинений Блока. Коллекция содержит уникальную по своей полноте «блокиану», в которой собраны книги о Блоке не только на русском, но и на языках народов СССР и на иностранных языках. Неоспоримое значение имеют также собрание периодических изданий XIX—начала XX в. и собрание книг по истории русского искусства и общественной жизни рубежа веков. В коллекции В. Н. Орлова представлены, кроме того, газетные и журнальные вырезки о жизни и творчестве Блока (около 1000 единиц) с 1900-х гг. до начала 1980-х гг. Очень интересны входящие в коллекцию оригинальные работы русских художников блоковского времени (Б. Кустодиева, К. Петрова-Водкина, К. Сомова, С. Судейкина, А. Головина, Л. Бакста, А. Бенуа).

Для собрания В. Н. Орлова на четвертом этаже дома № 57 по ул. Декабристов было отведено отдельное помещение рядом с мемориальной квартирой Блока. Там будет открыт читальный зал, где исследователи творчества Блока смогут работать с материалами коллекции.

* * *

С самого начала деятельность Музея-квартиры А. А. Блока имела двойное направление: культурно-просветительские задачи сочетались с серьезной научной работой, которая носила многоаспектный характер. Прежде всего это плановые научные работы сотрудников музея, имеющие своей целью как разработку малоизученных тем, связанных с творчеством и биографией Блока, так и исследование проблем чисто музейно-экспозиционного значения (сотрудниками подготовлено двадцать пять научных работ).

С момента открытия музея постоянно проводились семинарские занятия, на которых сотрудники выступали с сообщениями, читали рефераты о связях Блока с русской литературой и общественным движением конца XIX—начала XX в., а также о достижениях современного блоковедения. Сообщения были посвящены как темам спорным, малоизученным, так и темам, достаточно разработанным в научной литературе: «Полемика вокруг вопроса о царде и интеллигенции в 1905—1907 гг.», «Блок и философские искания его времени», «Блок и русская классическая литература», «Блок после Великой Октябрьской революции», «Новое в советском и зарубежном блоковедении».¹³

В музее регулярно выступали с докладами и сообщениями исследователи, занимающиеся изучением русской литературы конца XIX—начала XX в.: Д. Е. Максимов, В. Н. Орлов, З. Г. Минц, Ю. К. Герасимов, А. В. Лавров, С. С. Гречишкин и другие.

¹² См.: Ленингр. правда, 1983, 9 апр.; Лит. газ., 1983, 27 апр.

¹³ В 1981—1982 гг. семинарские занятия в музее проводились совместно с руководимым Б. В. Аверинным блоковским семинаром кафедры русской литературы филологического факультета Ленинградского гос. университета им. А. А. Жданова.

Систематически проводились заседания, связанные с годовщинами рождения и смерти Блока, а также посвященные его современникам.

27 ноября 1984 г. в музее состоялась первая научно-практическая конференция, посвященная изучению творчества Блока. В конференции приняли участие ученые-блоковеды Ленинграда и других городов.

З. Г. Минц подвела итоги развития советского блоковедения за последние тридцать лет. Это было особенно важно в связи с тем, что в блоковский юбилейный год появилось большое количество серьезных исследований общего характера и различных публикаций материалов о жизни и творчестве поэта. В своем докладе З. Г. Минц наметила также круг тем, нуждающихся в дальнейшей разработке.

Доклад Б. Ф. Егорова был посвящен теме борьбы со злом у русских писателей XIX в. и у Блока. Тема эта была развернута на материале произведений Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Достоевского в соотнесении с тем, какое выражение нашла она в творчестве Блока. М. Ф. Пьяных в своем выступлении на тему «Блок и революция» говорил о процессе преобразования мира и человека под воздействием революционных событий в свете романтического идеала Блока, нашедшего максимальное выражение в поэме «Двенадцать». В этом выступлении была подчеркнута особая важность романтической традиции Блока в наши дни. Доклад Ю. К. Герасимова на тему «Драмы Блока и принципы драматургии начала XX века» был построен на обширном материале символистской драматургии, которая до сих пор изучена недостаточно. В докладе были отмечены как сходные черты, так и существенные отличия драматургических принципов Блока и русских символистов. В сообщении Ю. Е. Галаниной говорилось о предполагавшейся постановке драмы Блока «Роза и Крест» в Большом драматическом театре в период работы в нем Блока (1919—1921 гг.). История этой постановки была освещена на материале неопубликованных воспоминаний актрисы театра Н. Ф. Лежен, написанных по просьбе сотрудников музея Блока (см. с. 264—271 наст. сборника). В докладе «Блок и Е. П. Иванов» на основе неопубликованных материалов из рукописных собраний Института русской литературы АН СССР, Музея истории Ленинграда и коллекции М. С. Лесмана Л. А. Ильюнина проследила историю отношений поэта с одним из самых близких его друзей.

Тема личных и творческих связей Блока с его современниками рассматривалась в выступлениях А. В. Лаврова («Блок и Философов»), М. В. Рождественской («Блоковские материалы в архиве Вс. Рождественского») и А. А. Саакянц («А. Блок в поэтическом сознании М. Цветаевой»).

В заключительном выступлении заместитель директора Музея истории Ленинграда по научной работе О. А. Чеканова подвела итог работе конференции, отметила ее высокий научный уровень и творческий характер. Идея проведения подобных конференций в Музее-квартире А. А. Блока была встречена горячим сочувствием всех ее участников. З. Г. Минц в выступлениях на конференции подчеркнула, что музей не может не жить внутренней научно-культурной жизнью, иначе он не может квалифицированно обслуживать своих посетителей. О такой роли музея, напомнила исследовательница, говорил еще В. Д. Бонч-Бруевич, основатель Государственного Литературного музея и организатор авторитетного научного издания «Летописи Литературного музея».

В музее состоялись также научное заседание, посвященное 105-й годовщине со дня рождения Блока (28 ноября 1985 г.), и вторая научно-практическая конференция (27—28 марта 1986 г.). В 1985 г. научные сотрудники музея приняли участие в блоковских конференциях, которые состоялись в Тарту и Шахматове.

Серьезной составной частью научной работы музея является участие его сотрудников в подготовке издания «Летопись жизни и творчества А. А. Блока», которое осуществляется в Центральном государственном архиве литературы и искусства. Для этого издания ведется просмотр периодики и рукописных материалов из фонда Музея истории Ленинграда. Завершение работы планируется на 1987 г.

Одновременно с той многосторонней научной деятельностью, которая была охарактеризована выше, продолжается усовершенствование музейной экспозиции, изучается опыт работы мемориальных музеев Советского Союза. Возможность планировать будущую реэкспозицию на основе накопленного опыта открывается как благодаря намечающемуся расширению музейных площадей; так и благодаря большому количеству новых поступлений материалов, относящихся к жизни и творчеству Блока и к его времени.

Многообразная деятельность музея направлена на популяризацию знаний о творчестве Блока. Музей вызывает большой интерес у ленинградцев и гостей города.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Абашидзе И. В.** 168
Аверин Б. В. 2, 3, 89, 282
Аверинцев С. С. 84
Адамов А. И. 200
Азадовский К. М. 118
Азапцев В. М. 265, 271
Алексеев В. М. 233—235
Альтман М. С. 32
Альфонсов В. Н. 150
Амфитеатров А. В. 89, 265
Андерсен Х.-К. 24, 260, 262
Анджелико (наст. имя — Фра Джованни да Фьезоле; прозв. Фра Беато Анджелико) 150
Андреев Л. Н. 272
Андреева М. Ф. 237, 264, 265, 270, 272, 274
Андреева-Дельмас Л. А. 235
Андреевский С. А. 119, 120, 129
Аничков Е. В. 60
Анненков Ю. П. 226, 281
Анненский И. Ф. 22, 32, 122
Антокольский П. Г. 175, 180—182
Аристоктель 29, 35, 36
Асафьев Б. В. (псевд. — Игорь Глебов) 265, 272
Аузинь И. О. 170
Афанасьев А. Н. 62—64, 66
Ахматова А. А. 171, 174—176, 181, 195, 235
Ашимбаева Н. Т. 240, 278

Бабенчиков М. В. 280
Бабович М. (Бабовић) 220—222, 229
Бадалич Й. (Бадалић) 206, 208—213, 216, 218, 225—230
Байрон Д.-Г. 104, 107
Бакст Л. (псевд.; наст. имя — Л. С. Розенберг) 282
Балтрушайтис Ю. К. 44, 129
Бальмонт К. Д. 22, 24, 28, 29, 32—34, 36, 42, 44, 59, 62, 76, 77, 129, 130, 136, 138, 166
Баратынский Е. А. 256

Бахтин М. М. 84
Безубов В. И. 126
Безродный М. В. 165
Бекетов А. Н. 240—244, 246—248, 251, 252, 254, 255, 260
Бекетов Н. А. 252, 256
Бекетова Е. А. (по мужу Краснова) 240—243, 248, 252 («Катя»), 256
Бекетова Е. Г. (урожд. Карелина) 240, 241, 243, 246, 248, 252, 253 («Лиза») — 255, 256, 280
Бекетова М. А. 47, 240—244 («Мая»), 246, 249—262
Бекетовы 240, 244, 246, 249, 251, 252, 256, 258—261, 279
Бёклин А. 128
Белинский В. Г. 7, 9, 37
Белый Андрей (псевд.; наст. имя — Б. Н. Бугаев) 20, 22, 24, 26—28, 32, 72, 73, 74, 76, 90, 100, 101, 105, 114, 118, 122—127, 130, 131, 134, 136—139, 155, 159, 249—262
Бенелли С. 263, 265, 266, 272
Бенуа А. Н. 265—268, 271, 282
Берггольд О. Ф. 182
Бережной Т. И. 271
Берестов В. Д. 168—169
Бессонов П. А. 209
Бестужев Вл. см. Гишпиус В. В.
Бизе Ж. 235
Билибин И. Я. 128
Благоволина Ю. П. 125
Блинчевская М. Я. 8
Блок А. Л. 128
Блок Л. Д. 57, 96, 124, 241, 260, 271, 275, 276, 278
Богданова-Честнокова Г. В. 263
Богданович А. И. 128
Бодлер Ш. 120
Болеславский Р. В. 265, 272
Бонч-Бруевич В. Д. 283
Бородулин Р. И. 169, 170
Ботнер В. С. 21
Боттичелли С. 148

- Бодяновский В. Ф. 132, 133, 136
 Бройтман С. Н. 79
 Бруни Л. А. 281
 Бруни-Бальмонт Н. К. 281
 Брюсов В. Я. 22, 24, 28, 29, 33—36, 38—45, 47, 49, 50, 59, 71, 72, 78, 89, 118, 119, 123—126, 129—131, 133, 135, 136, 138, 139, 157, 215, 234
 Брюсова И. М. 46
 Бугаев Б. Н. см. Белый Андрей
 Бугаев В. В. 255
 Бугаев Г. В. 255
 Будрейн В. А. 265, 271
 Булатович Б. (Булатович) 216, 217, 222, 226, 227, 232
 Булгаков М. А. 263
 Булгаков С. Н. 91
 Бунин И. А. 44, 129
 Буренин В. П. 117, 127, 128
 Быстров В. Н. 140

 Вагнер Р. 83, 89, 95, 109, 116
 Василевский И. М. (псевд. — Не-Буква) 129
 Василевский Л. М. 132, 133
 Васильев Б. А. 235
 Вашкевич Н. 33
 Введенский А. И. 90, 91
 Веддер Э. 254, 259
 Вейнберг П. И. 122
 Венгеров С. А. 32, 119, 240
 Вербинина Н. В. 263
 Верховский Ю. Н. 44, 279
 Веселовский А. Н. 87, 122
 Вийон Ф. 205
 Викулов С. В. 185
 Винавер С. 205—209, 212, 214, 215, 221, 226—228, 230—231
 Винокуров Е. М. 169, 185
 Вишпер Р. Ю. 121, 122
 Витязь Г. 218, 226, 228, 232
 Вовина С. Я. 280
 Вознесенский А. А. 188, 195
 Войнович И. 218
 Волохова Н. Н. 67
 Волошин М. А. 34, 35
 Вольтер 194, 260, 262
 Вольф-Израэль Е. М. 263, 268, 269, 273
 Воровский В. В. 121
 Воронцов М. С. 258
 Врубель М. А. 102, 137, 159—161, 180
 Вулетич В. (Вулетић) 229
 Вундт В. 73
 Вытженс Г. 118
 Выходцев П. С. 59, 167

 Галанина Липа см. Гущина О. Н.
 Галанина Ю. Е. 263, 278, 283
 Галахов А. Д. 64, 65
 Гал-Бароти М. 165
 Гамзатов Р. Г. 168
 Гауптман Г. 24
 Гачев Г. Д. 196
 Гейне Г. 5, 45, 83
 Герасимов Ю. К. 2, 3, 21, 166, 236, 282, 283
 Герцен А. Н. 8, 15
 Гершензон М. О. 237
 Гете И.-В. 83, 86, 89, 91, 94, 100, 104, 105, 108, 256
 Гинзбург Л. Я. 152, 156, 225
 Гишпиус А. В. 126
 Гишпиус В. В. (псевд. — Вл. Бестужев; Вл. Нелединский) 238
 Гишпиус З. Н. (псевд. — Антон Крайний) 22, 24—28, 59, 70, 71, 73, 123, 125—127, 131, 134—136, 139
 Гишпиус Т. Н. 60
 Глебов И. см. Асафьев Б. В.
 Глебов А. Г. (псевд.; наст. имя — А. Г. Котельников) 263
 Глюк К.-В. 112, 113
 Гнедич П. П. 263
 Гнедич Т. Г. 171, 172
 Гоголь Н. В. 6, 89, 159, 160, 263, 283
 Голенищев-Кутузов И. Н. 229
 Голоб Э. 216
 Головин А. Я. 282
 Гольбах П.-А. 99
 Гольдони К. 263, 265, 271, 272
 Гомберг Э. П. 139
 Гомер 31
 Гончаров И. А. 23
 Гопштейн Н. Г. 184
 Гораций 17
 Горбовский Г. Я. 172, 173, 195, 196
 Горелов А. Е. 58, 225
 Горнфельд А. Г. 240
 Городецкий С. М. 22, 127, 133, 279
 Горький А. М. 44, 47, 52, 90, 208, 235, 237, 265, 270—272, 274—276
 Гофман В. 132, 257
 Гофштеттер И. А. 119, 120
 Гречишкин С. С. 249, 282
 Грибоедов А. С. 263
 Григорьев 209
 Григорьян К. Н. 2, 3, 37, 43, 57
 Гринченко Б. Д. 62
 Гринякин Н. 127
 Гришин А. И. 263, 268, 270, 273, 274
 Громов А. А. 132
 Громов П. П. 79, 156, 157, 281
 Грякалова Н. Ю. 3, 58, 233
 Гуковский А. И. 133
 Гурмон Р. де 76
 Гушин Б. П. 249
 Гущина О. Н. (урожд. Галанина) 248 («Липа»), 249

- Давтян В. 168
 Давыдов В. Н. 263
 Даль В. И. 38, 65
 Д'Аннунцио Г. 77
 Данте А. 59, 78, 104, 152, 158, 166
 Д'Арк Ж. 256 («Иоанна Дарк»)
 Дельвиг А. А. 256
 Дементьев Е. М. 257
 Дементьева Н. М. (урожд. Ковален-
 ская) 252—254, 256, 257
 Державин Г. Р. 17, 18
 Дефо Д. 243 («Робинзон»)
 Джотто ди Бондоне 154
 Добровольский В. Н. 61, 63
 Добролюбов А. М. 73
 Добролюбов Н. А. 51
 Добужинский М. В. 265
 Дождикова Н. А. 3, 89
 Долгополов Л. К. 175, 176, 197, 221,
 222, 281
 Дольчи К. 163
 Достоевский Ф. М. 6, 7, 23, 89, 135
 («Ставрогин»), 160, 283
 Драч И. Ф. 169
 Друнина Ю. В. 185—187
 Дуганов Р. В. 198
 Дудин М. А. 185
 Дучич Й. (Дучић) 203, 204, 219, 220

 Евгенийев-Максимов В. Е. 118, 132
 Евреинов Н. Н. 29
 Евтушенко Е. А. 169, 170, 173, 174,
 194, 195, 203, 231
 Егоров Б. Ф. 283
 Енишерлов В. П. 186, 240, 250
 Есенин С. А. 167, 172, 185—188, 198,
 208, 214, 215, 223, 230, 231
 Ефименко П. С. 64

 Жаков А. Г. 181
 Жигулин А. В. 188, 200, 201
 Жирмунский В. М. 58, 59, 163, 175,
 176

 Забылин М. 65
 Зайцев Б. К. 148, 161, 162
 Зайцев В. А. 184
 Замятин Е. И. 274
 Заровная В. П. 21
 Захаров Л. 214, 215, 230
 Зеленин Д. К. 60, 63
 Зелинский Ф. Ф. 238
 Зелькович Б. (Зельковић) 214, 215
 Зиновьева-Аннибал Л. Д. 26, 29
 Зогович Р. 230
 Зоргенфрей В. А. 281, 282

 Ибсен Г. 26, 70, 77, 83, 164
 Иванов Вяч. И. 6, 22, 28—32, 34—
 36, 42, 44, 48, 50, 59, 67, 89, 130,
 133—136, 224, 236—238, 279

 Иванов Е. П. 134, 139, 159, 279, 283
 Иванов Ю. П. 3, 167
 Иватов-Разумник Р. В. 74, 238
 Ивнев Р. А. 175, 177
 Игельстром 276, 277
 Иезуитова Л. А. 90, 126, 127, 133,
 134
 Иернефельд А. 272
 Измайлов А. А. 57, 129, 130
 Ильин Н. П. 279
 Ильямина Л. А. 283
 Исаакян А. 37, 42, 44—57
 Исаев Е. А. 175, 196
 Исаков С. Г. 126

 Иванович М. 204, 229
 Йокич В. (Јокић) 224

 Кавелин К. Д. 249
 Казакова Р. Ф. 172
 Калинин Б. Н. 278
 Кальдерон де ла Барка П. 23, 274
 Каменев А. А. 64
 Каменева О. Д. 237
 Каноат М. 168, 170
 Кант И. 72, 73, 80
 Кантор В. К. 249
 Карелин Г. С. 251, 252, 255, 256
 Карелина А. Н. (урожд. Семенова)
 252, 255, 256
 Карелина С. Г. 124, 251, 252, 255
 Карлейль Т. 3, 89—116
 Карпов Е. П. 263
 Карякина Е. П. 263
 Катков М. Н. 258
 Качалов В. И. 273
 Кедров К. А. 165, 166
 Керженцев П. М. 237
 Клопчич М. 204
 Книпович Е. Ф. 238, 276, 277
 Ковалев Д. М. 185, 186
 Ковалевская Е. А. 281
 Коваленская А. Г. (урожд. Каре-
 лина) 251—258, 260
 Коваленская Н. М. см. Дементьева
 Н. М.
 Коваленская М. Г. 253, 258
 Коваленские 250—253, 256, 257, 260,
 262
 Коваленский В. М. 253, 257
 Коваленский И. М. 253, 258
 Коваленский Мих. Ив. 252, 253, 257
 Коваленский Мих. Ильич 253—258
 Коваленский М. М. 257
 Коваленский Н. М. 257, 261
 Коган П. С. 237
 Колобова Н. А. 280
 Кольцов А. В. 7, 8
 Коляда Е. Г. 128
 Комаров В. Л. 255

- Комаровская Н. И. 263, 265, 266, 272, 273
 Кондакова Н. В. 193
 Кондратьев А. А. 126, 127, 131, 133
 Корецкая И. В. 118
 Корш Ф. А. 273
 Котляревский Н. А. 237, 238
 Котрелсв Н. В. 6, 67, 123, 236
 Коханский О. 273
 Крайний Антон см. Гишпиус З. Н.
 Краньчевич С. 218
 Краснова Е. А. см. Бекетова Е. А.
 Краснова Л. В. 155
 Крижаншч Ю. 209, 210
 Крклец Г. 212, 231
 Крлежа М. 218
 Кропоткин П. А. 93
 Крук И. Т. 192
 Крюкова А. М. 274
 Кублицкая-Пиоттух А. А. (урожд. Бекетова, в первом браке Блок) 64, 77, 78, 124, 154, 242—243 («Аля»), 246—248 («Аля»), 252 («Ася»), 254 («Аля»), 256, 258, 260—262
 Кублицкая-Пиоттух С. А. (урожд. Бекетова) 240—241, 244—246 («Софа»), 248, 252, 256
 Кублицкая-Пиоттух Ф. Ф. см. Лозипская Ф. Ф.
 Кублицкий-Пиоттух А. А. 247 («Андрюля»), 248
 Кублицкий-Пиоттух А. Ф. 241, 242, 244—246, 248
 Кублицкий-Пиоттух Ф. А. («Фероля») 247, 248
 Кублицкий-Пиоттух Ф. Ф. 114, 242, 246, 247
 Кублицкие 243
 Кузмин М. А. 239, 279
 Кузнецов Б. Г. 255
 Кузнецов Ю. П. 193
 Кузнецова О. А. 69, 166
 Кузьмин Н. В. 128, 129
 Кунина-Александр И. (Кунына-Александр) 212, 213, 225, 226, 228—230
 Куняев Р. Ю. 190, 191, 195
 Курприянов Н. Н. 281
 Курбатов В. Я. 263
 Кустодиев Б. М. 282
 Кучак Н. 44
 Кушнер А. С. 169, 182

 Лавлинский Л. И. 169, 189
 Лаврентьев А. Н. 266, 267, 273, 274
 Лавров А. В. 118, 122, 123, 249, 282, 283
 Лавров Ю. С. 265, 271
 Ламетри Ж.-О. 99
 Лансере Е. Е. 128
 Лаппин И. И. 263

 Ларош А. Г. 238, 240
 Ларош Г. А. 240
 Ларра М.-Х. 8
 Лебедев А. 85, 86
 Левберг М. Е. 272
 Левый И. 222
 Лежен Н. Ф. 263, 264, 273, 283
 Лежен Ф. В. 263
 Лейбниц Г.-В. 91
 Ленин В. И. 274
 Лепчик Л. Е. 21
 Леонардо да Винчи 135, 154, 155, 159, 194
 Леонидов Л. М. 273
 Лермонтов М. Ю. 11, 45, 54, 123, 124, 136, 202, 223, 283
 Лесман М. С. 283
 Лилина З. И. 270, 274
 Липский В. И. 255
 Лозинская Ф. Ф. (урожд. Кублицкая-Пиоттух, во втором браке Бражникова) 247, 248
 Лозинский М. Л. 39—41
 Локк Д. 91
 Ломоносов М. В. 17, 194, 202
 Лосев А. Ф. 95, 150, 155
 Луговской В. А. 175, 177, 179, 180
 Луначарский А. В. 236, 237, 271, 274, 275, 281, 282
 Любарева Е. П. 178, 180
 Лютик 130
 Ляо Чжай 234

 Майков А. Н. 23
 Майков Л. Н. 61
 Макинцян (Макинциан) Погос (Павел Никитич) 43, 44, 48
 Маковский С. К. 129, 147, 156
 Маковский Ф. 121
 Максимов В. В. 266, 272
 Максимов Д. Е. 75, 81, 82, 89, 116, 118, 139, 149, 281, 282
 Максимов Н. А. 255
 Максимов С. В. 62
 Мамардашвили М. К. 84, 85
 Манни Дж. 159
 Маркович С. 204
 Марконет А. М. (урожд. Коваленская) 252, 253, 257
 Марконет А. Ф. 257
 Маркс К. 7
 Мароевич Р. (Маројевић) 205, 207, 212, 213, 217—224, 226—229, 232
 Маршак С. Я. 39
 Махлин В. С. 60
 Маяковский В. В. 167, 173, 174, 208, 216, 230, 231
 Межиров А. П. 183, 199, 200
 Мейербер Дж. 242
 Мейерхольд В. Э. 25, 26, 239
 Мельвиль 253, 258
 Менделеев Д. И. 245, 246

- Мерсжковский Д. С. 6, 7, 23—26, 28, 29, 71, 73, 123, 125, 126, 131, 134, 135, 263, 267, 268, 271
 Метерлинк М. 26, 27, 76, 120, 263, 273
 Метнер Э. К. 124
 Мечников И. Н. 276
 Милинкович М. (Милинкович) 223, 224, 226, 228, 232
 Милачевич Н. (Милачевич) 214
 Мпллер О. В. 280
 Миллер-Будницкая Р. З. 155
 Милль Дж.-С. 107
 Милькович Б. (Милькович) 203, 204, 230
 Минакова А. М. 21
 Минский Н. М. 24—25, 28, 79—82, 85
 Мицц З. Г. 71, 79, 86, 125, 127, 134, 281—283
 Митропан П. 215
 Михайловский Н. К. 91, 117, 118, 121, 128
 Миццич Л. 205
 Мичурин Г. М. 263, 268, 273, 274
 Мичурина-Самойлова В. А. 263
 Молдавский Д. М. 186
 Молдованова Е. Г. 236
 Мольер Ж.-Б. 265, 271, 272
 Монахов Н. Ф. 263, 266, 271, 272
 Морозов А. А. 130
 Музалевский Г. В. 273
 Муратов П. П. 148, 149
 Мюллер М. 91

Наджми Н. 168
 Надсон С. Я. 202
 Наполеон Бонапарт 113
 Нарвачатов С. А. 169, 185
 Не-Буква см. Василевский И. М.
 Неделькович Д. (Неделькович) 229
 Некрасов Н. А. 5—20, 70, 136, 160, 184, 185, 189, 202
 Нелединский Вл. см. Гиппиус В. В.
 Немирович-Данченко В. И. 274
 Никольич М. (Никольич) 229, 230
 Никольский Б. В. 126
 Ницше Ф. 24, 72, 89, 116, 165
 Нолле-Коган Н. А. 280
 Нордау М. 117, 118

Ованисян О. 57
Овидий 31
 Одавич Р. (Одавич) 202, 203
 Озеров Л. А. 177
 Ольденбург С. Ф. 234
 Ольден-Уард М. 91
 Орлов В. Н. 7, 137, 236, 249, 264, 272, 279, 281, 282
 Орлов С. С. 185, 192
 Оствальд В.-Ф. 73
 Островский А. Н. 24, 263

Павлович М. (Павлович) 204, 205
 Павлович Н. А. 174, 175—177
 Павлычко Д. В. 169
 Панич-Суреп М. (Павич-Суреп) 207
 Паперный Э. С. 176
 Парнис А. Е. 139, 279
 Пастернак Б. Л. 86, 174, 175, 176
 Передрев А. К. 189
 Перцов П. П. 22, 125, 126, 128
 Пестовский Б. А. 234
 Петр I 268
 Петров Д. К. 263
 Петров Н. В. 270, 274
 Петров-Водкин К. С. 282
 Петрова М. Г. 118
 Петровский А. С. 73, 123, 124, 137
 Петухова Е. Н. 128
 Пешич М. М. (Пеших) 206—208, 212—215, 221, 226—231
 Пфитт В., младший 93
 Платон 72, 97
 Плетнев П. А. 256
 Плеханов Г. В. 121
 Плотин 86
 По Э. 181
 Поливанов Л. И. 251, 255
 Полонский Я. П. 11
 Поляков В. Л. 126, 131
 Померанцева Э. В. 58
 Потебня А. А. 38, 61, 64
 Потемкин Г. А. 253
 Прийма Ф. Я. 2, 3, 5
 Примеров Б. Г. 191
 Прокопович Н. Я. 7
 Прокофьев А. А. 185, 186
 Пропц В. Я. 60
 Протопопов М. А. 119, 120, 128
 Пу Сун-лин 234
 Пушкин А. С. 6, 11, 12, 17—19, 44, 47, 48, 69, 89, 134—136, 152, 159, 169, 172, 183—185, 194, 195, 197, 202, 203, 208, 211, 231, 283
 Пшибышевский С. 77, 165
 Пьяных М. Ф. 176, 180, 198, 199, 283
 Пяст В. А. (псевд.; наст. имя — В. А. Пестовский) 89

 Радлов С. Э. 238, 239
 Рапчкович С. 203, 204
 Рахманинов С. В. 51
 Рачинский Г. А. 124
 Рашковский Е. Б. 84
 Реверди П. 224
 Ремизов А. М. 239, 282
 Ренан Э. 23, 229
 Рескин Дж. 91, 162
 Ровинский Д. А. 62
 Родина Т. М. 21
 Рождественская М. В. 283
 Рождественский В. А. 283
 Рождественск А. С. 133

- Розанов В. В. 153
 Роллан Р. 237, 274
 Рублев Андрей 106, 194
 Рубцов Н. М. 188, 189
 Руднев П. А. 130
 Рыбников П. Н. 62
 Рыльский М. Ф. 44
 Рязановский Ф. А. 62
- Саакянц А. А. 283
 Сабляк Т. (Сабляк) 214, 215
 Савельев В. С. 172, 173
 Савельев И. К. 194
 Саводник В. 133
 Саймонс Дж. 99, 100, 107
 Сакович М. С. 270
 Салтыков-Щедрин М. Е. 7
 Сальберг 276, 277
 Самойлов Д. С. 170, 171, 173, 183
 Сапогов В. А. 147
 Свиясов Е. В. 2
 Святковский М. 206
 Секулич И. (Секулић) 204, 227
 Селивановский А. П. 178
 Семенов Л. Д. 26, 126, 127, 131
 Сервантес де Сааведра М. 209 («Дон-Кихот»)
 Серебряков Г. В. 191
 Сибинович М. (Сибиновіч) 223, 226, 232
 Сибиряков А. И. 264
 Сидоров В. М. 193
 Симонов К. М. 278
 Скабичевский А. М. 121, 128
 Скворцова Н. В. 3, 90, 117, 126, 127, 133, 134, 137
 Скобелев Э. М. 194
 Скворода Г. С. 257
 Скриб Э. 242
 Сламниг И. 207, 215—216, 218, 225, 226, 228, 231, 232
 Сластиков С. 212
 Смирнов А. А. 126, 127, 134
 Смородин А. С. 167
 Соболевский А. И. 61
 Соколов В. Н. 175, 200
 Соловьев Б. И. 118, 281
 Соловьев В. С. 5, 26, 35, 59, 72, 74, 76, 81—86, 89, 96, 98, 99, 103, 116, 117, 123, 125, 126, 133—138, 254, 256, 257, 261, 262
 Соловьев М. С. 123, 124, 250, 253—255, 257
 Соловьев С. М. 71, 76, 77, 123, 124, 126, 127, 250, 252—262
 Соловьев Э. Ю. 84, 85
 Соловьева О. М. (урожд. Коваленская) 123, 124, 250—259, 261
 Соловьевы 123, 250, 251, 254, 260
 Сологуб Ф. (псевд.; наст. имя — Ф. К. Тетерников) 22—24, 33, 44, 59, 148, 279, 282
- Сомов К. А. 282
 Сорокин В. В. 194
 Софронов В. Я. 263, 266, 273
 Станиславский К. С. 264, 273
 Станишич Й. Я. 3, 202
 Старшинов Н. К. 185, 192, 193
 Стечкин Н. Я. 119
 Стойнич М. (Стојнић) 229
 Струкова Е. П. 275—277
 Судейкин С. Ю. 282
 Сыкун-Ту 234
- Тамберлик Э. 244
 Тан В. Г. (псевд.; наст. имя — В. Г. Богораз) 138
 Танеев В. И. 251 (?), 255
 Танеев С. И. 251 (?), 255
 Тарановский К. Ф. 229
 Тарба И. К. 168
 Тарковский А. А. 169, 170
 Твардовский А. Т. 183—185
 Терентьев-Катанский А. П. 235
 Терьян В. 43, 44
 Тименчик Р. Р. 127
 Тимирязев К. А. 251, 255
 Тимирязева А. К. 255
 Тимофеев Л. И. 281
 Тихонов А. Н. 274
 Тихонов Н. С. 175, 177—179
 Толстой А. Н. 98, 163, 279
 Толстой Л. Н. 6, 7, 17, 91, 117, 160, 194, 208, 218, 259
 Топоров В. Н. 62
 Тренев К. А. 263
 Троицкий П. В. 275, 276
 Трушен Р. 252
 Туманян О. 44
 Тургенев И. С. 208
 Тынянов Ю. Н. 70
 Тэн И. 91
 Тютчев Ф. И. 6, 11, 99, 107, 111, 136, 154, 165, 188, 202
- Уальд О. 77
 Успенский Г. И. 11
- Файзуллин Р. А. 168
 Файнберг М. А. 146
 Фатющенко В. И. 184
 Фатеевская И. А. 235
 Федоров А. В. 222
 Федоров В. Д. 185
 Фет А. А. 136, 188, 235
 Философов Д. В. 128, 131, 283
 Фихте Й.-Г. 86
 Флобер Г. 251, 255
 Флоренский П. А. 84
 Фра Беато см. Анджелино

- Фра Беато Анджелико см. Анджелико
 Фридрих Д. Н. 126
- Хлебников В. В. 198
 Хлодовский Р. И. 152, 158
 Ходасевич В. Ф. 44
 Холодковский Н. А. 108
 Хомяков А. С. 11
- Царев М. И. 263, 265, 271
 Цатурян Ал. 44
 Цветаева М. И. 283
 Цесарич Д. 204
- Чайковский П. И. 194
 Чеканова О. А. 283
 Чемберс В. Я. 128
 Честноков В. И. 263
 Чехов А. П. 11, 135, 180, 208, 238
 Чуковский К. И. 5, 135, 272
 Чулков Г. И. 135, 256
- Шагинян М. С. 51—53
 Шаламов В. Т. 174, 175
 Шаляпин Ф. И. 265, 271
 Швейцер А. Д. 222
 Швырев В. С. 84, 85
 Шевченко Т. Г. 45
 Шейн П. В. 65
 Шекспир У. 29, 89, 263, 265, 271—273
 Шеллинг Ф.-В. 86
 Шервинский С. В. 44
 Шергова Г. М. 196
 Шефнер В. С. 170, 171
 Шиллер Ф. 256, 266, 271, 272
- Шкляревский И. И. 191, 196—199
 Шляпкин И. А. 65
 Шолохов М. А. 208
 Шолян А. (Шольан) 207, 214—216, 218, 225, 226, 228, 231, 232
 Шопенгауэр А. 72, 116, 165
 Штейн С. В. 126, 133
 Штук Ф. фон 128
 Шубин Э. А. 175
- Шеголев П. Е. 263
 Щерба Л. В. 263
 Щербакова А. А. 240
 Щуко В. А. 265, 270—272
 Щуцкая И. Ю. 233, 235
 Щуцкий Ю. К. 233—235
- Эберман В. А. 235
 Эверсман Н. Г. (урожд. Карелина) 255
 Эллис (псевд.; наст. имя — Л. Л. Кобылинский) 124
 Эльзон М. Д. 133
 Эмин Г. 168
 Эсхил 29—31
- Юденич Н. Н. 267
 Юревич П. П. 278
 Юркович М. (Юрковић) 215—216
 Юрьев Ю. М. 263, 266, 271
- Ягич В. 229
 Яковенко В. И. 91
 Ясенский С. Ю. 140
- Dogen A. 166

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
От редакции	3
СТАТЬИ	
Прийма Ф. Я. Блок и Некрасов	5
Герасимов Ю. К. Жанровые особенности ранней драматургии Блока. 1. Предшественники	21
Григорьян К. Н. Исаакян в переводах Блока (к проблеме поэтического перевода)	37
Грякалова Н. Ю. О фольклорных истоках поэтической образности Блока	58
Кузнецова О. А. Понятие «однострунность — многострунность» у Блока (к вопросу о формировании лирической «трилогии»)	69
Бройтман С. Н. (Махачкала). Источники формулы «нераздельность и неслиянность» у Блока	79
Аверин Б. В., Дождикова Н. А. (ЛГУ) Блок и Т. Карлейль	89
СООБЩЕНИЯ, ЗАМЕТКИ	
Скворцова Н. В. (ЛГУ). Раннее творчество Блока в оценке критиков и современников (1902—1905)	117
Быстров В. Н., Ясенский С. Ю. О воплощении одного поэтического замысла Блока	140
Файнберг М. А. (Москва). К творческой истории стихотворения «Голубоватым дымом...» (по материалам записных книжек Блока)	146
Безродный М. В. Образ камеи у Блока (из комментария к драме «Незнакомка»)	165
Иванов Ю. П. (Ивано-Франковск). Наследие Блока и современная советская поэзия	167
Станишич Й. Блок в Югославии (о переводах «Двенадцати»)	202
Грякалова Н. Ю. Незвестный инскрипт Блока	233
ПУБЛИКАЦИИ	
Неизданное письмо Блока Вяч. Иванову. Публикация Ю. К. Герасимова	236
Из семейной переписки Бекетовых. Публикация Н. Т. Ашимбаевой	240
Мемуарные письма М. А. Бекетовой и Андрея Белого. Публикация С. С. Гречипкиной и А. В. Лаврова	249

Воспоминания Н. Ф. Лежен о Блоке. Публикация Ю. Е. Галаншиной	263
Об участии А. М. Горького в судьбе Блока в последние дни жизни поэта. Публикация А. М. Крюковой (Москва)	274

Х Р О Н И К А

Ашимбаева Н. Т., Галаншина Ю. Е. Музей-квартира А. А. Блока (филиал Государственного музея истории Ленинграда)	278
Указатель имен	285

Александр Блок
ИССЛЕДОВАНИЯ И МАТЕРИАЛЫ

*Утверждено к печати
Институтом русской литературы
(Пушкинский Дом) АН СССР*

Редактор издательства Т. А. Лапицкая
Художник О. М. Разулевич
Технический редактор Н. А. Кругликова
Корректоры А. Э. Лакомская
и Э. Н. Липпа

ИБ № 21538

Сдано в набор 20.06.86. Подписано к печати
17.02.87. М-33020. Формат 60×90^{1/16}. Бумага
типографская № 2. Гарнитура обыкновенная.
Печать высокая, Усл. печ. л. 18,50. Усл. кр.-от.
18,50. Уч.-изд. л. 20,67. Тираж 20050. Тип. зак.
№ 560. Цена 1 р. 60 к.

Ордена Трудового Красного Знамени
издательство «Наука». Ленинградское отделение
199034, Ленинград, В-34, Менделеевская лин., 1

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

**КНИГИ ИЗДАТЕЛЬСТВА «НАУКА»
МОЖНО ПРЕДВАРИТЕЛЬНО ЗАКАЗАТЬ
В МАГАЗИНАХ КОНТОРЫ «АКАДЕМКНИГА»,
В МЕСТНЫХ МАГАЗИНАХ КНИГОТОРГОВ
ИЛИ ПОТРЕБИТЕЛЬСКОЙ КООПЕРАЦИИ**

*Для получения книг почтой заказы просим направлять
по адресу:*

117192, Москва, Мичуринский пр., 12. Магазин «Книга — почтой»
Центральной конторы «Академкнига».

197345, Ленинград, Петрозаводская ул., 7. Магазин «Книга —
почтой» Северо-Западной конторы «Академкнига».

*Или в ближайший магазин конторы «Академкнига»,
имеющий отдел «Книга — почтой»:*

480091, Алма-Ата, ул. Фурманова, 91/97 («Книга — почтой»);

370005, Баку, Коммунистическая ул., 51 («Книга — почтой»);

232600, Вильнюс, ул. Университето, 4;

690088, Владивосток, Океанский пр., 140 («Книга — почтой»);

320093, Днепропетровск, пр. Гагарина, 24 («Книга — почтой»);

734001, Душанбе, пр. Ленина, 95 («Книга — почтой»);

375002, Ереван, ул. Туманяна, 31;

664033, Иркутск, ул. Лермонтова, 289 («Книга — почтой»);

420043, Казань, ул. Достоевского, 53;

252030, Киев, ул. Ленина, 42;

252142, Киев, пр. Вернадского, 79;

252030, Киев, ул. Пирогова, 2;

252030, Киев, ул. Пирогова, 4 («Книга — почтой»);

277012, Кишинев, пр. Ленина, 148 («Книга — почтой»);

343900, Краматорск Донецкой обл., ул. Марата, 1 («Книга — поч-
той»);

660049, Красноярск, пр. Мира, 84;

443002, Куйбышев, пр. Ленина, 2 («Книга — почтой»);

191104, Ленинград, Литейный пр., 57;

199034, Ленинград, Таможенный пер., 2;

199004, Ленинград, 9 линия, 10;

220012, Минск, Ленинский пр., 72 («Книга — почтой»);

103009, Москва, ул. Горького, 19а;

117312, Москва, ул. Вавилова, 55/7;

630076, Новосибирск, Красный пр., 51;

630090, Новосибирск, Морской пр., 22 («Книга — почтой»);

- 142284, Протвино Московской обл., ул. Победы, 8;
142292, Пушкино Московской обл., МР «В», 1;
620151, Свердловск, ул. Мамина-Сибиряка, 137 («Книга — почтой»);
700000, Ташкент, ул. Ю. Фучика, 1;
700029, Ташкент, ул. Ленина, 73;
700100, Ташкент, ул. Шота Руставели, 43;
700187, Ташкент, ул. Дружбы народов, 6 («Книга — почтой»);
634050, Томск, наб. реки Ушайки, 18;
634050, Томск, Академический пр., 5;
450059, Уфа, ул. Р. Зорге, 10 («Книга — почтой»);
450025, Уфа, Коммунистическая ул., 49;
720001, Фрунзе, бульвар Дзержинского, 42 («Книга — почтой»);
310078, Харьков, ул. Дзержинского, 87 («Книга — почтой»).