

# К ВОПРОСУ О ТВОРЧЕСКОМ МЕТОДЕ БЛОКА\*

Статья Г. А. Гуковского

1

Творчество Александра Блока принадлежит к крупнейшим явлениям русского и мирового искусства. Понять его специфические черты и его исторический смысл удастся нам только в том случае, если мы соотнесем его с крупным планом истории всего передового искусства XIX и XX вв. Впрочем, вполне допустимо условно ограничить поле изучения фактами русской литературы: такое ограничение не изменит наших выводов, так как именно в русской литературе наиболее полно и даже наиболее отчетливо воплотилось в XIX—XX вв. общечеловеческое передовое движение художественного сознания.

Блок — это нечастное или случайное явление. Блок — это гениальный поэт в полном смысле слова, и, стало быть, идейная значительность его творчества не может быть ни осознана, ни измерена только масштабами окружавшей его литературной ситуации или злободневной конкретности фактов его литературной биографии, хотя, разумеется, и эмпирическая современность и биография существенно выразились в индивидуальной специфике его творчества. Общий смысл его искусства шире; он возникает из вековой истории социальной действительности и эстетического сознания, а обращен в вековое будущее. Как и в отношении каждого гениального художника, исследование эмпирического генезиса произведений Блока, каждого в отдельности, являясь необходимым вспомогательным материалом науки, не может разрешить проблемы исторической и идейно-художественной сущности его творчества. Эта проблема может быть решена только исследованием исторического места и объективного идейного содержания искусства Блока как динамического единства в общем стадийном развитии литературы. Иначе мы за деревьями не увидим леса или будем пытаться вычерпывать море ложкою. В настоящем этюде о Блоке я нимало не ставлю своей целью решить указанную проблему или произвести указанное исследование: для этого потребовалось бы написать капитальный труд о поэзии Блока. Я же считаю возможным предложить читателю лишь некоторые предварительные соображения суммарного характера, некоторые замечания о творческом методе Блока и о месте его творчества в историческом движении искусства России и человечества.

XIX век в передовом течении русской литературы был по преимуществу веком критического реализма. Родившись в 1820-х годах в творчестве Пушкина из недр романтизма начала века, реализм отменил гегемонию романтизма и стал хоть и далеко не однородным, но в целокупности своей ведущим принципом и определяющим художественного метода литературы. Он отверг индивидуализм и субъективизм романтизма начала XIX в., провозгла-

\* Статья выдающегося советского литературоведа Григория Александровича Гуковского (1902—1950) была написана в 1946 г. для предполагавшегося тогда блоковского тома «Литературного наследства». Эта широко проблемная и для своего времени новаторская работа, несмотря на некоторую прямолинейность обобщений, сохраняет интерес как первая попытка рассмотреть художественный метод Блока в связи с историей идейных и творческих исканий в русской литературе на протяжении столетия — от романтизма до возникновения социалистического реализма. Единственный экземпляр этой рукописи сохранил И. С. Зильберштейн. За помощь в составлении примечаний редакция благодарит А. Л. Ошовата.

сившего культ абсолютно свободной личности, вознесшейся над миром, поглотившей мир, тем самым пытавшейся отменить объективную самостоятельность мира, культ личности, как бы родившей самое себя, мыслившей себя и свою способность свободного творчества и развития мерилom всех вещей. Он отверг этот дух личности, не скованный ничем в самоутверждении своего права на весь мир, дух, который еще в начале XIX столетия был духом антифеодального протеста личности, выражением эпохи буржуазных революций и надежд на буржуазную анархию как на свободу. Мир романтизма был именно миром утверждения личности, и хорошо сказала Доротея Фейт в письме к Шлейермахеру о романтиках: «Здесь люди всегда спорятся, что, впрочем, естественно в республике, состоящей из одних только деспотов»<sup>1</sup>. Или иначе — вот слова романтика Шевырева (1828) о романтическом создании Байрона: «человек, духом не признающий никакой зависимости над собою, желающий принадлежать одному себе, заключить в душе своей весь мир, жить в себе и для себя, или эгоист в высочайшей степени, — вот идея Манфреда»<sup>2</sup>.

На этой же основе строится и самая романтическая идея национального колорита в искусстве, базированная на понимании народа как нации, а нации — не как реального коллектива, а как метафизической личности, как неизменяемой индивидуальности, безразлично повторяющейся во множестве ее представителей, и романтический историзм, понятый как «колорит», как эстетический отблеск личности человека и личности нации. Между тем из противоречий и из открытий романтизма, давшего литературе сложно противоречивый анализ эмоции-характера, давшего ей понимание сложного семантического движения внутри слова, понимание «атмосферы», колорита, эмоциональной среды произведения, так же как проблемы национально-исторической индивидуализации культуры, родился реализм, с одной стороны, сохранивший достигнутое романтизмом, а с другой — отменивший его конструктивные принципы. Культуре дифференциального, частного, индивидуального, конкретного, но субъективного реализм противопоставил примат общего, в перспективе — интегрального, коллективного, столь же конкретного, но объективного бытия. Романтизм стремился раскрыть характер, но ему нечем было объяснить его, так как вне его и над ним он ничего не признавал сущим самостоятельно. Реализм впервые стройно и систематически объяснил характер, объяснил человека средой, объяснил частное общим и личное коллективным и тем самым подчинил частное общему, личность среде, индивидуальное — законам бытия коллектива, общества, народа. Реализм как бы взял сложную душу романтического поэта-героя, заключившую в себе весь мир, и вывел состав этой души (вместе со всем миром в ней) из объективного бытия общества, сформировавшего и саму эту душу, и аспект мира внутри ее. Сначала, в 1820-х годах, в творчестве Пушкина реализм вывел человека — личность-характер из исторической судьбы его народа. Затем, в 1830-х годах, в творчестве Пушкина, Гоголя, Лермонтова он усложнил определение личности причинами уже не только истории, но и социальной дифференциации народа. Так было построено понятие реальной среды как причины, обусловившей человека, и вместе с тем понятие типа как характерного представителя ряда личностей, сходных в той мере, в какой они обусловлены одной и той же средой-причиной (одинаковые причины рожают одинаковые следствия). Эти принципы реализма XIX столетия, неизменные при всем разнообразии их применений, лежат в основе ведущей линии русской литературы вплоть до второй половины XIX в., почти до конца столетия. Они глубочайшим образом связаны с потенциальным и все более обнаруживавшим себя демократизмом литературы, поскольку главенство объективного и реального коллективного бытия (среды) противостоит буржуазному индивидуализму и поскольку это главенство среды при признании реального исторического ее изменения, движения предполагает отрицание стабильности, окончательно буржуазного уклада жизни. Демократическим (в пределе развития и

в принципе) было направление реалистического художественного мышления. Социально-исторический метод реализма XIX в. связан и с его критическим, «отрицательным» характером. Еще идеологи «натуральной школы» осознали и социологизм, и антибуржуазность своего метода. Недаром они сомкнутым строем напали на романтика Дюма, обвиняя его именно в угрождении «буржуазии». А вот как писали о «господствующем направлении современной литературы», о «натуральной школе» «Отечественные записки» в 1848 г.: «Отличительные свойства этой школы — натуральность и воззрение на предметы со стороны общественной жизни. Сильно сказавшаяся потребность последней заставила подвергнуть анализу элементы современной жизни. Вследствие этого вымышленные лица повествований служат представителями сословий, образами различных общественных рядов: посредством первых читатель узнает взаимные отношения последних»<sup>3</sup>. Белинский установил теоретические принципы реализма, и они стали доступны многим. Идеи среды и типичности стали общим достоянием реализма, и в 1848 г. второстепенный литератор Михаил Достоевский мог уже писать: «Хотя люди и розно развиваются, но одни и те же обстоятельства, одна и та же среда, в которой им суждено всю жизнь свою двигаться, действовать, подводит, наконец, натуры их под один уровень и устраивает для них несколько точек соприкосновения, в которых они встречаются друг с другом в желаниях, заботах, помышлениях, надеждах» (повесть «Дочка») <sup>4</sup>. Если человек в своем социальном функционировании — следствие, а среда, общественный уклад — причина, то не человек как личность виноват в зле жизни, а среда, уклад. Так ставится кардинальный вопрос реализма — «Кто виноват?», — и реализм XIX в. отвечает, что в зле мира виновато устройство общества, а не человек. Так обосновывается потенциально необходимый признак реализма XIX столетия — его радикализм или даже революционность — при наличии разнообразных уклонов мысли отдельных писателей-реалистов как личностей. Отсюда и стремление реализма XIX в. снять деление людей на плохих и хороших, отказаться от морального суда над главными героями, над типами (оценка падает главным образом на тех персонажей, которые являются частью среды). «Помните также, что человек никогда не бывает ни совершенно прав, ни совершенно виноват»,<sup>5</sup> — писал еще Гоголь в 1844 г. Анненкову, и эту же мысль глубже и острее развил Чернышевский в «Что делать?» в «апологии» мамыши — Розальской. А Тургенев писал в повести «Переписка» (1855): «Да и кто, скажите на милость, кто бывает когда-нибудь виноват — один? Или лучше сказать, все мы виноваты, да винить-то нас все-таки нельзя. Обстоятельства нас определяют, они наталкивают нас на ту или другую дорогу, и потом они же нас казнят»<sup>6</sup>.

Между тем уже эти колебания Тургенева в вопросе о праве на суд над человеком, да и сама тенденция отрицать это право были глубоким выражением внутренней драмы реализма XIX столетия, трагического противоречия в нем, возникшего на почве противоречивости самой общественной действительности середины века. Демократизм передовой русской литературы того времени был необходимо ограничен буржуазными воздействиями эпохи, с одной стороны, сущностью крестьянской стихии — с другой. Поэтому, «разоблачая» романтизм с его индивидуалистическим мечтательством, критический реализм и первой половины, и середины века, да и — в костенеющей традиции — в конце его не мог на самом деле снять проблему индивидуализма. Механическое равновесие индивидуальности и среды — таков был скрытый закон критического реализма, фатально отделявшего личность от среды в том самом акте мысли, который был призван объяснить черты личности чертами среды. Но все же Белинский писал Боткину в 1841 г.: «Ты — я знаю — будешь надо мною смеяться < . . . > но смейся; как хочешь, а я свое: судьба субъекта, индивидуума, личности важнее судеб всего мира!» (8 марта). И еще в 1840 г.: «Для меня теперь человеческая личность выше истории, выше общества, выше человечества. Это мысль и дума века!» (4 октября)<sup>7</sup>. Огарев

пытался разрешить ту же проблему дуалистически, путем арифметического сложения и внешнего примирения борющихся сил жизни. Он писал Герцену: «Сочетать эгоизм с самопожертвованием — вот в чем дело; вот к чему должно стремиться общественное устройство»<sup>8</sup>. Тургенев всю жизнь бился в тисках этой проблемы, ставшей трагедией его мироощущения и основой его «пессимизма», ибо он, влюбленный в красоту личности и свободу ее, не желал и не мог примириться с подчинением личности закону общего, подчинением слепому, как ему казалось, фатуму объективности, давящей на личность, будь то — прямо — в виде общественного движения эпохи, будь то — мистифицированно — в виде природного круговорота бытия; а между тем и он сам мыслил реалистически и признавал (трагическую для него) причинность социально-исторической среды как общего, определяющего бытия и характер личности как частного. Драма критического реализма XIX столетия заключалась в том, что он, выводя личность из объективных условий среды, на самом деле «выводил» ее, т. е. не мог не отделять ее от среды. Между личностью как следствием и средой как причиной, несмотря на тесную связь, причинную зависимость первой от последней, или, точнее, именно вследствие этой связи, *этого* понимания их связи, образовалась трещина: причина отделялась от следствия, несходного с нею, и наоборот: среда оставалась недифференцированной дурной почвой, над которой возносилась страдательная и трагически зависящая от среды, но не слитая с нею личность. С помощью формально-логической операции причинного объяснения личность средою индивидуализм оказывался не до конца преодоленным. Демократизм утверждения примата среды, коллективного бытия, массы оказывался неполным, не осуществленным до конца, поскольку упирившаяся индивидуальность отделялась от коллектива.

Романтизм начала прошлого века все еще тяготел над критическим реализмом, почти явно обнаруживая себя как составную часть его то в творчестве Тургенева, то у Островского, то даже у молодого Толстого. Кстати заметим, что отсюда же возникла в литературе и гипертрофированная психологизация, погружение в *анализ* уединенной психики личности; эта гипертрофия анализа единичного сознания была своего рода уходом от неразрешимой для критического реализма XIX в. проблемы *синтеза* личности и среды, индивидуального и коллективного, частного и общего, — того синтеза, который мог быть разрешен лишь передовой литературой XX столетия, основанной уже на сознании социалистического типа. Гипертрофированный психологический анализ личности уже потому не мог разрешить эту проблему и — в этом смысле — уже потому давал неполную картину мира, общества и человека, что он слишком резко делил мир на «я» и не «я», на психику, раскрытую анализом и раздутую им, и весь мир, лежащий за ее пределами, этот анализ мог раскрыть при данных условиях по преимуществу индивидуальный аспект личности, хотя бы и объясненный генетически, с помощью не индивидуального общественного бытия; но ему было трудно раскрыть другой — и важнейший — аспект личности, ее сущность как элемента самой среды, самого коллективного бытия, например аспект личности как носительницы бытия народа. Этот аспект личности до конца откроет в литературе Горький; его же будет — может быть, смутно — искать Блок, который скажет: «Герой уж не разит свободно, — // Его рука — в руке народной» (III, 302). Блок, который возжидет показать, «как в каждом дышит дух народа» («Возмездие». Пролог — III, 302).

В этом смысле, если принять, что реализму свойственно понимание личности как выражения общего, коллективного исторического и общественного бытия, можно было бы сказать, что весь грандиозный по величю своих художественных созданий и своих идейных открытий критический реализм XIX столетия — это введение, подготовка к будущему реализму, это еще только переход от реализма начала века к реализму грядущего века. Здесь можно провести аналогию со второй половиной XVIII сто-

летия, с той порой «предромантизма», когда строительство романтизма происходило при не преодоленных еще методах мысли классицизма, с порой вызревания буржуазного сознания в недрах еще феодально-абсолютистского общества.

Между тем задача зрелого реализма сперва смутно, затем все более осознанно возникла в русской литературе еще с первых шагов построения реализма XIX столетия, задача слияния и гармонического синтеза начал личного и общественного, индивидуальности и коллектива. Эту задачу выдвинул еще Гоголь, попытавшийся центральным объектом своего изображения сделать не человека как личность, как самостоятельную индивидуальность, а самое *среду*, целое страны, общественного уклада («Ревизор»), народа и общества («Мертвые души»); он стремился как бы утопить личность в целостном образе коллективного бытия общества, и именно потому так усердно выдвигали его как свое знамя поэты круга Блока. Доведя до высшего проявления социальные идеи критического реализма и обосновав тем самым генеральную линию русской реалистической передовой литературы XIX в., Гоголь в то же время породил в литературе стремление к высшему синтезу, но не мог осуществить его, ибо «не приспела еще година», и он пришел в конце своего творческого пути к опасности подменить гармонический синтез личности и общественного начала механическим поглощением личности обществом, к опасности утери высшей ценности человечества — живого творческого человека. Тем не менее великая задача, поставленная Гоголем, продолжала жить и зреть в русской литературе в течение всего XIX в., тем более что в течение всего века передовая мысль мучительно билась над разрешением все более обнаруживавшегося в критическом реализме противоречия индивидуальности и общечеловечности.

Колоссальные попытки разрешить это противоречие и достигнуть синтеза сделали Чернышевский — в одной последовательно демократической линии развития русской культуры, и Достоевский — в другой, извилистой и мучительно непоследовательной. Лев Толстой подвел итоги исканиям своей эпохи, попытавшись создать образ народа путем сплетения огромного количества индивидуальностей и индивидуальных судеб.

Наконец, в отечественную литературу пришел Чехов, открывший дорогу Горькому и показавший, что жизнь великого целого заключена в каждом мгновении и каждой частной судьбе, включенных в это целое. Именно поэтому Горький написал Чехову в 1900 г. по поводу одного из самых реалистических его рассказов — «Дама с собачкой»: «Знаете, что Вы делаете? Убиваете реализм. И убьете Вы его скоро. . .», потому что дело шло об исчерпанности традиций критического реализма XIX в., уже влачивших эпитонское существование, об исчерпанности попыток механически объяснить мир, общество и человека путем арифметического сложения, при помощи формулы: среда + личность, — формулы, фатально отделявшей личность от среды. Но в пору расцвета чеховского творчества уже Горький развернул свою великую деятельность, создав принципы социалистического реализма, представ лучшим людям эпохи не как выразитель одного только личного начала, а как могучая личность, именно в силу своей человеческой значительности воплощающая *целое* могучего и рвущегося вперед народа, не только как сын народа, но и как «сам народ» в личном аспекте. Так его понял Блок, писавший в 1907 г.: «Я утверждаю (. . .) что если и есть реальное понятие «Россия», или лучше — *Русь*, — помимо территории, государственной власти, государственной церкви, сословий и пр., т. е. если есть это великое, необозримое, просторное, тоскливое и обетованное, что мы привыкли объединять под именем *Руси*, — то выразителем его приходится считать в громадной степени — Горького» («О реалистах» — V, 103). Современником Чехова и молодого Горького был уже и Блок, причем таким современником, который хотя и шел иными и косвенными путями, но чуял и стремился разрешать в своем творчестве те же проблемы эпохи.

Между тем романтизм начала XIX столетия вовсе не был убит поэтами, вышедшими из его недр и преодолевшими его на путях построения реализма, Пушкиным, Гоголем, Лермонтовым. Он продолжал жить на протяжении всего XIX в.

«Для одного деятеля общественный реализм стал матерью, для другого — мачехою», — писал Дружинин в 1857 г.<sup>9</sup>; и многие, не желавшие искать путей демократизации сознания в реализме, отрекались от этой «мачехи» и длили традиции романтизма начала века. Таков был, например, А. К. Толстой, пытавшийся продолжить линию Рыльева и Катенина в своем романтическом творчестве, в конце концов вступившем в открытую борьбу даже с пушкинским реализмом («Царь Борис» — и «Борис Годунов»). Но прогрессивность или даже революционность русского романтизма 1810—1820-х годов неуклонно линияла по мере демократизации передового движения эпохи, по мере поступательного хода самой социальной действительности. Романтизм, как и пафос индивидуализма, все более обнаруживал свою буржуазность, и в соответствии с исторической судьбой буржуазности тускнела и его прогрессивность; его захлестывало мещанство, и он стал высовывать свой нос уже в пошлейшем Болеславе Маркевиче, чтобы докатиться, наконец, до совсем разложившейся литературы реакционных мещанских псевдоисторических романов наследников Вс. Соловьева и Сальяса, неожиданно возродивших в конце века Загоскина или даже Булгарина, и, наконец, докатиться до «графа Амори»<sup>10</sup>. Одновременно, и тоже еще в конце XIX в., романтизм явственно окрасил литературу позднего и все более буржуазного народничества.

Таков был путь буржуазии и всего ее культурного достояния; в конце XVIII в. император Павел приказывал срывать с непокорных голов и уничтожать цилиндры, шляпы — символы революции, головной убор буржуазии; а в начале XX в. цилиндр стал плакатным признаком реакционного буржуа, капитала, удушающего прогресс.

Романтизм начала XIX в. дожил самостоятельно до конца его, скатываясь все более в буржуазную реакцию, и одновременно он давил на реалистическое сознание передовой литературы, где только мог вторгаясь в нее (разумеется, романтика молодого Горького не имеет ничего общего с этим наследием романтизма начала XIX в.).

И вот в конце столетия и в самые первые годы нового века буржуазность, почувствовавшая прилив новых сил и праздновавшая свои кратковременные и иллюзорные победы, попыталась поднять голову и воссоздать гибнущую традицию старого романтизма, влив в нее соки буржуазной цивилизации Запада, изысканную книжность и изощренность вкуса вместе с воинствующим индивидуализмом, борьбой против демократического и реалистического мировоззрения, культом сильной личности, возносящей себя над презираемым ею коллективным и объективным бытием массы, а затем и закономерно объективным бытием природы и истории в целом. Так возник русский «декаданс» и первый этап русского символизма, от Волынского до Бальмонта и ранних Брюсова и Сологуба.

Уже Блок в 1910 г. отчетливо ощутил и смысл этого первого этапа русского символизма, и глубокую принципиальную противоположность его второму этапу, к которому принадлежал он сам. В 1910 г. в статье-речи «О современном состоянии русского символизма» Блок развернул концепцию двух этапов, двух фаз этого течения, причем он определил первый этап как «тезу», а второй — как «антитезу»; и вот как характеризует он «тезу», пользуясь цитатами из поэтов «тезы»: «„ты свободен в этом волшебном и полном соответствий мире“. Твори, что хочешь, ибо *этот мир принадлежит тебе*. „Пойми, пойми, все тайны в нас, в нас сумрак и рассвет“ (Брюсов). „Я — бог таинственного мира, весь мир — в одних моих мечтах“ (Сологуб)» (V, 426). Антитеза, т. е. сам Блок, видит и толкует мир в обратном соотношении личного и общего, субъективного и объективного: «Переживающий все это — уже

не один», — «„возникают вопросы о проклятии искусства, о „возвращении к жизни“, об „общественном служении“, о церкви, о „народе и интеллигенции» < . . . > Ценность этих исканий состоит в том, что они-то и обнаруживают с очевидностью *объективность и реальность* „тех миров“; здесь утверждается положительно, что все миры, которые мы посещали, и все события, в них происходившие, вовсе не суть «наши представления» (V, 429—431).

Но если столь велико различие — в самом существенном — между первой фазой русского символизма и Блоком, если они решают в противоположном смысле столь определяюще важные проблемы мировоззрения, то почему же Блок считает и «антитезу» символизмом, как и «тезу», т. е. что же общего между двумя этими явлениями. Конечно, известную роль здесь играет и конкретная фактическая история всего этого литературного движения, то, что оба этапа его не были разделены достаточно осознанным резким переломом, что и Блок и Белый связаны учебой и преемством со старшими символистами, что и у Блока, особенно раннего, мы обнаруживаем немало элементов системы старших символистов, что Брюсов, в свою очередь, в 1910-х годах пережил сложную эволюцию, приведшую его в конце концов к позициям, весьма далеким от тех, которые он воплощал в 1890—1900-е годы. Но это обстоятельство не исчерпывает вопрос, а, пожалуй, лишь формулирует его по-новому: что же обусловило возможность такой переплетенности элементов и путей развития «тезы» и «антитезы» в русском символизме? Очевидно, что *решение* проблем в тезе и антитезе было различное: остается предположить, что *постановка* проблемы была в них аналогична, и это обстоятельство, по-видимому, действительно дает ответ на поставленные вопросы.

Классические устои культуры XIX столетия, мышление, делившее мир на замкнутые личности, представление об отдельной личности как носительнице исторической и культурной активности, позитивизм подобной социальной атомистики рушились к концу столетия под напором новых, явственно обнаружившихся тенденций самой общественной действительности. На арену истории все более мощно выступали массы. Капитал, угрожаемый консолидацией сил пролетариата и повинувшись железным законам экономики, перешел к открытой консолидации своих сил уже явно империалистического характера. Даже чуждые Марксову учению, но внимательные наблюдатели увидели, что мир разделен на две мощные социальные силы, представшие взору как силы, не сводимые к активности отдельных личностей. Перед литературой, не связавшей свою судьбу с судьбой пролетарского дела, но стремившейся «не отстать от века», стал во весь рост вопрос о слитном, монистическом восприятии мира, о воссоздании в образах идеи колоссальных единств (или единства), объемлющих человека как личность, ибо, как писал Блок в предисловии к «Возмездию», «мировой водоворот засасывает в свою воронку почти всего человека; от личности почти вовсе не остается следа, сама она, если остается еще существовать, становится неузнаваемой. . .» и т. д. Понимание социального смысла характера эпохи, и понимание научное, обосновало рождение нового этапа реализма в творчестве Горького. Идеалистическое, мистифицированное толкование тех же явлений действительности дало русский символизм. Он тоже не мог более удовлетвориться делением мира на человека-личность и среду-причину, он тоже стремился к единству. Но, во-первых, он шел путем не диалектического единства, а упрощенного слияния, механического объединения обоих полюсов, связанных логически, но разделенных фактически в критическом реализме; он поставил проблему как задачу поглощения одного элемента противоречия другим: либо личность поглотила мир, либо мир — личность. Во-вторых, он воспринял и истолковал среду не столько как социальный коллектив, сколько как извечный космос, целое природы, как мир, ибо он смутился духом пред лицом грядущих битв, убоился социальной правды современности и в борьбе личного и социального увидел борьбу человека и мироздания. Единство мира и человека, отклонявшее противоречие реализма XIX столетия, и было, может быть, тем принципом миро-

восприятия, который лег в основу обоих этапов, обоих ликов русского символизма и обусловил его эстетическую специфику (человек, факт, предмет, любое явление, взятое не в своей «отдельности», а как «символ», т. е. как проявление единой общей сущности мира). Но здесь же начинается радикальное различие между первой фазой символизма и Блоком. Первая фаза — это была попытка разрешить проблему эпохи субъективно-идеалистически и на основе возрождения и шумного утверждения буржуазного индивидуализма. Эта фаза пыталась построить единство мира и человека, упразднив мир, поглотив его личность. Это была безумная и, конечно, реакционная попытка опять — и совсем не в тех условиях, как во времена Байрона или Жуковского — вознести личность — индивидуальность, торжествующую свою мнимую победу, — над миром природы, мечты этой личности над миром общества, дела рук этой личности над миром морали, отвергнутой этой личностью, над миром истории, понятой как игра образов, пробегających в сознании этой личности. Трудно найти в истории новой русской поэзии художника менее исторического по методу, чем Брюсов, несмотря на то что он, кажется, больше всех русских поэтов пользовался «исторической» экзотикой имен, сюжетов и мотивов. Но ведь его роман о позднем средневековье толкует о распрях современных ему русских интеллигентов, его личных знакомых, а все его египетские, римские и какие угодно другие мотивы — это не более, чем китайские тени его фантазии или цветные бумажные фонарики в ночном парке его собственного поэтического мира, вознесенного над настоящим миром. Блок правильно определил суть этой «тезы» русского символизма. В «антитезе» нас занимает сейчас именно Блок. А он разрешил проблему в обратном соотношении элементов; в страстном порыве к слиянию с миром он менее всего мог и хотел поглотить мир своей раздувшейся и возгордившейся личностью; наоборот, он готов был отдать самого себя и всю свою личность миру, раствориться в нем, сначала как в космической душе, затем как в реальности души народа, и в этой жертвенной самоотдаче обрести нравственное удовлетворение.

## 2

Так как речь в настоящих заметках идет не о монографическом исследовании поэзии Блока в целом, но только о месте Блока в развитии русской литературы, о некоторых чертах его творческого метода, и так как заметки эти нисколько не претендуют на полноту, я считаю возможным не останавливаться на вопросах эволюции Блока, становления и роста его художественного и вообще идейного сознания; говоря о Блоке, я имею в виду зрелого Блока, уже достигшего вершин искусства, Блока по преимуществу третьей книги стихотворений, того Блока, мощный расцвет которого освещает для нас и смысл, и значение всех предшествующих этапов его творческого пути.

Реалистическое искусство XIX в. началось с того, что Пушкин (в 1820-х годах) определил и объяснил человека — вечный объект изображения и воспевания в поэзии — историей его народа, т. е. двумя причинами — его народом и историей. Вслед за тем реализм XIX в. поднялся на следующую, высшую ступень, когда он к определению человека историей народа прибавил определение его социальным признаком, дифференцировал историческое понятие народа понятиями классов и вообще социальных групп; эта социологизация понятия среды (и соответственно типа) оформилась у Пушкина же в 1830-е годы, у Гоголя и Лермонтова последних лет их жизни. В поэзии, в лирике «социологический» реализм XIX в. достиг вершины и обнаружил свои трагические противоречия в творчестве Некрасова. Некрасов, самый социальный из русских лириков (исключая Маяковского), в то же время так и не избавился от противоречий своего личного и социального, демократического и народного (отсюда ведь и тема личной «вины» поэта-личности, и чаяние прощения этой вины отщепенства «за каплю крови, общую с народом», и т. д.), а в своем стремлении к слиянию с народом Некрасов мог, конечно,



отойти от дифференцирующего аналитического метода мысли своей эпохи (этот же метод обусловил и «антропологичность» философского материализма Чернышевского, и основы этики Писарева, и многое другое).

На переломе двух веков русская литература в самых передовых ее явлениях вновь поставила проблему интегральности понимания человека и мира и — по условиям эпохи — смогла теперь подойти к решению этой проблемы. Но и теперь, как почти сто лет назад, на новом этапе реализма, как и на пушкинском этапе его, возникли как бы две ступени уже не только объяснения человека средой, но и синтеза человека и среды: с одной стороны, это — синтез человека-личности и недифференцированного исторического бытия его народа; с другой — это синтез человека-личности и социально-дифференцированного, классово определенного исторического бытия его народа. Первый, неполный — и еще идеалистический — синтез был тем идеологическим пределом, к которому стремился, хотя и не достиг его полностью Блок; второй был достигнут Горьким и развернут его учениками; достиг его и Маяковский. Но как историзм народный идеи «Бориса Годунова» не пропал для социологизма «Пиковой дамы», «Медного всадника», «Ревизора» и «Героя нашего времени», а наоборот, вошел в него необходимым и существенным элементом, так и историко-национальное понимание личности зрелого Блока не противоречит методу Маяковского, но необходимо обуславливает его. Коротко говоря, дело шло о народе. Блок-публицист (как и Блок-поэт) настойчиво ставит вопрос о разрыве между народом и интеллигентом и о гибельности этого разрыва. Причинно-следственное отношение между *средой* (народом, историей, природой, миром) и *типом* (героем) осложняется: герой — тип есть теперь и следствие среды, и он же есть сама среда, он несет в себе всю целокупность среды, а у Блока он как бы растворяется в среде — ведь «в каждом дышит дух народа». Человек в поэзии Маяковского осознается как диалектическое единство центробежной и центростремительной силы, единство личного и общего. Человек существует в мире, т. е. окруженный миром и сам несущий весь мир в себе. Человек — единица, личность, и как таковая он индивидуален, неповторим и смертен. Человек — это класс, это народ (ибо народ — это коллектив людей, не арифметическая сумма, а система, но все же человеческое единство), и как таковой он бессмертен в вечной жизни общего, он могуч и прекрасен мощью и красотой общей и вечной творческой жизни. Человек как центростремительная сила индивидуальности — это — в пределе — грандиозный и страшный образ Клима Самгина, гибель величия человеческого; человек, реально осуществленный в коллективе и прекрасный, — это Павел Власов; человек как народ пробивается через все помехи временных социальных исканий, и это мы видим в Фоме Гордееве или еще в Егоре Булычеве. Человек как народ обуславливает воинский героизм, ибо, умирая как индивидуальность, он побеждает и живет как народ. И в своей коллективной, общей сущности человек только и обретает утверждение себя как личности — сознание этого чаялось всем великим русским писателям XIX в., от Пушкина («Евгений Онегин»), Гоголя («Тарас Бульба») — до Толстого («Война и мир») и Достоевского («Братья Карамазовы»); но реализовать это демократическое в глубочайшей основе своей чаяние суждено было только русской литературе XX столетия. Всем существом своим Блок тянулся к реализации этого чаяния. Но, ограниченный своим миропониманием, он не смог добиться гармонического синтеза и жертвенно растворил свою личность в коллективном чувстве народа, осознав тем самым свою душу как слитую с народной. Блок скажет в 1910 г., вспоминая о революции 1905 г.: «И сама Россия в лучах этой новой < . . . > гражданственности оказалась нашей собственной душой» («О современном состоянии русского символизма» — V, 431). И Родину он назовет в стихах своих не так, как ее называли раньше, не только матерью, родительницей, создавшей сына и отдавшей его миру, но женой своей (отдаленное предчувствие этого было опять у Гоголя: «Русь! чего же ты хочешь от меня? Какая непостижимая связь

таится между нами? Что глядишь ты так, и зачем все, что ни есть в тебе, обратило на меня полные ожидания очи?»<sup>11</sup>).

К сознанию себя, личности как проявления самого народа Блок пришел не сразу, пришел через познание конкретного смысла своего космического самоощущения. Но с начала его самостоятельного творчества он исходил из могучего порыва к интегральности лирического самопознания мира и к возведению своей личности к началам бытия, объемлющим личное. Таким бытием, и объемлющим душу его лирического героя, и воплощенным в ней, был для него прежде всего космос. Уловив принцип возведения личности к *общему*, Блок расширил свою личность до пределов космического бытия вселенной: однако — и это определило и движение Блока вперед, и глубокую суть его «космизма» — он воспринял космос не как безразличный покой, а как стремительное движение, как *историю*, адекватно выраженную в истории человечества, истории народа. Его космос не сияет вечной красотой светил, а летит с ужасающей быстротой вперед, то ли в бездну, то ли к солнцу, и чувство этого движения космоса есть у Блока чувство стремительного хода истории Европы, и прежде всего России как реального единства. Прояснение смысла блоковского «космизма» как реального движения истории, смысла блоковского механического синтеза «я» и мира как синтеза «я» и народа определяет внутреннюю динамику блоковской эволюции; но смысл этот был изначально присущ его поэзии. «Миры летят. Года летят» — это начало стихотворения из «Страшного мира» как бы формулирует отношение космоса и истории у Блока. Среда и в то же время душа блоковского человека — мир, вскрывающий свою душу, как душу народа. И человек Блока, трагический, замученный страшной эпохой, «страшным миром», все же колоссально могуч, прекрасен и велик, потому что в нем дышит душа народа — душа космоса в первичной блоковской образности. Мощь среды могла подовать брэнную душу личности в сознании Тургенева, могла стать упреком непокорной душе личности у Некрасова; у Блока мощь среды — и в ее глубокой правде народа (и «космоса»), и даже во мраке ее исторических искажений — это мощь личности. И отсюда пусть трагическое, но все же человекоутверждающее звучание всей поэзии Блока (ср. с этим: «Грешить бесстыдно, непробудно» — и «неожиданное» утверждение родины в концовке этого стихотворения).

Как это бывает по отношению к каждому поистине великому поэту, мы можем взять, в сущности, любое из зрелых и типически выразительных стихотворений Блока и увидеть во всей его ткани, во всем строе его образности, в структуре его стиля воплощение основных элементов мировосприятия поэта. Вспомним то стихотворение 1912 г. из «Страшного мира», начало которого только что было процитировано:

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

Что счастье? Вечерние прохлады  
В темнеющем саду, в лесной глуши?  
Иль мрачные порочные улады  
Вина, страстей, погибели души?

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

Вдохнул, глядишь — опасность миновала. . .  
Но в этот самый миг — опять толчок!

Запущенный куда-то, как попало,  
Летит, жужжит, торопится волчок!

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

Когда ж конец? Назойливому звуку  
Не станет сил без отдыха внимать. . .  
Как страшно все! Как дико! — Дай мне  
руку,  
Товарищ, друг! Забудемся опять.

Спросим себя, о чем это стихотворение? Разумеется, о жутком полете в неизвестность всего мироздания, о круговращении космических тел, в ко-

тором потерялся человек; а это вихревое движение миров конкретизируется в сознании как ощущение мощного и жуткого бега истории, неудержимого стремления страны, родины — куда, Блоку это неизвестно. Такое осознание содержания этого стихотворения и верно, и неверно; во всяком случае оно неполно и потому неточно. Стихотворение повествует о гораздо более простых, обыденных и вполне реальных вещах. Прочитайте его внимательно, и вы увидите, что в нем рассказано об обыкновенном «Луна-парке», и в частности о довольно ходком развлечении на вечерних гуляньях в увеселительных садах; развлечение это называлось «чертово колесо»; заключалось оно в том, что желающие располагались (просто лежа или сидя «на полу») на большом круге, а затем этот круг неожиданно начинал вращаться, причем публику центробежным движением сдувало с него в самых непредвиденных позах; кто мог, удерживался, уцепившись за край круга; вся операция вызывала «гомерический хохот» присутствующих и участвующих; вдруг круг останавливался, затем вновь начинал кружиться, и так далее. Блок описал поездку на чертовом колесе в «Луна-парке», модное и довольно вульгарное развлечение, и описал точно, реально, точными и вполне объективными штрихами, описал и психологию и даже как бы физиологию катания на этом колесе; у него названы прямо все ощущения всех моментов этого катания, названы без всякой «символики» совершенно вещественно. А в то же время это все-таки стихи о страшном беге космоса в истории. Что же — само чертово колесо стало для Блока символом круговращения миров и бега годов? Конечно, нет. Чертово колесо так и осталось чертовым колесом, и ничем больше, вполне вещественной и во всех отношениях плоской вещью. Но Блок мыслит каждую конкретность бытия, пережитую человеком, как конкретный момент общей жизни природы и истории (его идейная трагедия заключается в значительной мере именно в том, что он не отличал природы от истории). Чертово колесо не имеет и у Блока никакого отношения к платоновым или пифагоровым сферам космоса; но *увлечение* «публики» да и поэта (вместе) вращением, полетом, безумным вихрем движения, смутное и все же властное стремление к этому вихрю — на чертовом колесе — это для Блока — выражение живого и реального чувства движения истории страны, а за нею движения истории мира. Любой, даже самый обыденный и реально объяснимый момент Блок переживает и поэтически осознает как момент не только индивидуальной, но и общей, коллективной, народной и всемирной жизни. Подобно тому как человек столетиями умел выражать в слове *свою* личную боль, *свое* счастье, *свой* страх, *свою* молодость или старость, *свой* подвиг или свою депрессию, в блоковской поэзии человек, ощущая себя как народ, как историю, как человечество, учится выражать это свое переживание не способом внешнего наблюдения фактов истории, а способом переживания истории изнутри. Блок ищет язык для того, чтобы человек стал голосом целого, истории, чтобы субъективно пережить объективный прогресс массового бытия; и он обретает этот язык. Он находит поэтический принцип возведения каждой частной конкретности бытия не к причине, а к сущности общего бытия народа, истории, мира. Поэтому в механическом освещении частного и общего и устанавливается некое равенство поэтических тем: тема вращения чертова колеса с его жужжанием, скользящим краем, остановками и толчками воспринимается как равноценная тема полета миров и лет; устанавливается равенство двух нерасторжимых сторон человека — индивидуальности и носителя «души» народа и мира одновременно. На этом принципе неразрывного и уравновешенного сочетания частного и общего, личного и массово-коллективного чувства истории, на этом принципе возведения конкретного жизненного переживания к сущности переживания истории, на этом понимании человека (лирического героя) как существа хоть и отдельного, но в то же время слитного со всеми вместе, на стремлении говорить от лица личности и от лица народа и истории человечества построена поэзия и, конечно, поэтому и поэтика Блока. При этом для Блока «отдельность» человека — это его вина,

это в нем зло, порча, а слиянность его с бытием общего — это его благо и высокая жизнь. Герой Блока — человек: он влюблен, он «ухаживает» за своей дамой, и рассказ о влюбленности и о «романе» героя и дамы заключен в «Трех посланиях»; и здесь опять прогулка поэта и дамы в лодке на взморье белой ночью — это самая обычная конкретная и нисколько не мистическая, а, наоборот, совершенно бытовая реальность, как и зимние прогулки поэта-героя с дамой на лихаче; и все в этих описаниях твердо-предметно и подлинно: и усталое плечо гребца, и несмелые движения дамы, сидящей в лодке у руля, и в другом стихотворении — черный бархат зимнего платья на ее смуглых плечах. Слово поэта здесь точно, отчетливо лепит предмет бытия; оно значит именно вещи, движения, картины и т. п. А все же: «Над бездонным провалом в вечность, // Задыхаясь, летит рысак», а все же: «Темный морок цыганских песен, // Торопливый полет комет!»; и, следовательно, реальнейшая петербургская прогулка и реальнейший бытовой «роман» пережиты в сфере «провала» истории России 1908—1910 гг., а этот провал истории пережит в сфере трагической судьбы мироздания. Двойное бытие человека предчувствовал Тютчев (недаром он оказался так значителен для поэтов эпохи Блока), но то, что у Тютчева неслиянно, разорвано надвое, у Блока стало единым бытием мира, истории и человека. Человеку нет, по Блоку, надобности исчезнуть, чтобы слиться с бытием общего, ибо и в его единичном, частном и личном он все-таки всегда несет в себе общее и принадлежит ему. Поэтому двуединство воспринимающего мир и действующего в мире духа человеческого в поэзии Блока выражено вовсе не только там, где открыто названы обе грани этого двуединства (рысак — вечность; чертовое колесо — миры летят), но и во всех тех случаях — а их очень много, когда второй план, тема общего космического и исторического переживания мира, не названы прямо или не выделены в особый словесный мотив, а слиты с конкретным изображением сущего. Достаточно напомнить два-три места из того же «Страшного мира»: «Кругом — снега, трамваи, здания, // А впереди — огни и мрак». Здесь еще налицо как бы параллелизм предметной единичности вещей мира — и восприятия мира в его движении в целом; но уже «огни и мрак» — не то, что «провал в вечность» или «миры летят»; ведь это — реальнейшие огни и вещественный мрак ночных улиц города (в стихотворении описано именно блуждание поэта-героя по городу зимней ночью) и в то же время мрак грядущего и пламя исторических потрясений. Здесь играет роль и то, что сказано «огни» и «мрак», а не, скажем, фонари и темнота, т. е. поэт избрал слова обобщенно-поэтического звучания, не оторванные, однако, от конкретного значения предмета и ощущения его (ср., напр., у Блока в статье 1912 г. «От Ибсена к Стриндбергу»: «Вдруг грохот лавин, свист бури и мрак. И во мраке — голос Вечности» — V, 462). Возьмем начало стихотворения: «Повеселясь на буйном пире, // Вернулся поздно я домой. . .». Речь здесь идет явно об обыденнейшем и весьма человеческом, бытовом моменте жизни (отсюда бытовые формулы второго стиха); но поэт говорит в первом стихе не словами быта; а словами высокой поэзии. Ср.: «На буйном пиршестве задумчив он сидел. . .» — Лермонтов о пророческом предвещении Казотта<sup>12</sup>, или «И что ж, ты нас обрел в пустыне под шатром, // В безумстве суетного пира, // Поющих *буйну* песнь и скачущих кругом // От нас созданного кумира. . .»<sup>13</sup> — Пушкин о поэте-пророке; значение слова «повеселясь» начинает колебаться между бытовым значением (вроде «Ну что, повеселились на вечеринке») и значением «высокого веселия духа». А вместе с тем слова «на буйном пире» обозначают одновременно бытовые сборища, буйное опьянение эпохи, стран, сумасшедшей пляски катастрофических игрищ человечества. И разве не такой же характер имеет маленький шедевр Блока — «Ночь, улица, фонарь, аптека»? Ведь и здесь описан реальнейший вид из окна в Петербурге, реальнейшие единичные предметы, а «второй план» (может быть, это первый план блоковской поэзии) хотя и не фигурирует открыто, но он есть; он дает смысл стихотворению в сочетании ужасающей

повторяемости, иллюзорной неподвижности мира с его подлинным стремительным круговым движением («умрешь — начнешь опять сначала. . .»). Таким образом, слово, вовсе не становясь символом, как и предмет, также не символический, а вполне самостоятельный (аптека и есть аптека, а вовсе не символ чего бы то ни было, напр., спасения страждущего человечества), в сознании поэта осмысливается двуедино: как частное восприятие и как часть целого, включающего в себя и самого поэта.

Но что же это за общее бытие, воплощенное в личной теме и отраженное в ее частном и конкретном у Блока? Меньше всего это мистическая или иная метафизическая неизменная, вечная «сущность» мира, идея, парящая над миром, вечная субстанция идеализма или даже мистифицированная «вечная женственность», или что-либо в том же духе. Общее, впаянное Блоком в судьбу личного, — конкретно, объективно, и оно прежде всего безостановочно движется, стремится и меняет облик. Это общее — это по преимуществу *история*, жизнь общего (космоса — человечества — родины — народа), понятая и как жизнь личности, конкретная, объективная история, выявляющая себя в конкретных и единичных *фактах*, объединенных этим единством исторической жизни. Для Блока жизнь — это движение, становление, умирание и рождение, жизнь — это история; а история — это жизнь. И это относится ко всякой жизни: и к жизни мироздания, и к жизни народа, и к жизни человека — личности. И жизнь личности — это та же жизнь народа и мира в единичном проявлении. Поэтому если поэзия есть образное воплощение жизни человека, то она тем самым имеет своим предметом жизнь — историю народа, народов и мира. Поэтому поэзия Блока стремится к растворению личностно-лирического начала в общем историческом чувстве, и поэтому же, открывая искусству огромные идейные горизонты, она тем не менее стоит перед опасностью утери человечности, гибели личности, затерявшейся в стихийном движении космоса и человечества. Но поэзия как образное мышление — конкретна, стало быть, она выражает не целое всей истории, а моменты движения истории, мгновения реального пережитого потока ее. Так единственной, в сущности, большой темой Блока оказывается *история*, воспринятая не в перспективе прошлого, а в движении современности, сегодняшнего дня, в злобе дня и в предчувствии и предвидении грядущего. Многие раньше думали, что искусство выражает итоги бытия, устоявшиеся явления его. Блок зовет к другому: он зовет к погружению себя в множественность фактов еще не устоявшегося сегодня, с тем чтобы осознать их общий исторический смысл, чтобы уловить направление движения целого, проявленного во всем разное противоречивых частных. Можно сказать, что Блок менее других поэтов его времени, да, пожалуй, и менее большинства поэтов XIX столетия, писавший о прошлом, все-таки является в высшей степени историческим поэтом, ибо все, что он пишет, — исторично, все написано об истории. Так было с самого начала творческого пути Блока, когда он предчувствовал великие катастрофы и ждал очистительных гроз и видений («Предчувствую тебя. Года проходят мимо — // Все в облике одном предчувствуя Тебя. // Весь горизонт в огне — и ясен нестерпимо, // И молча жду, — *тоскуя и любя*. . .»), и это предчувствие, предощущение было глубоким содержанием его личной лирики. Объективно это было поэтическое ощущение близости революционного потрясения. Затем — основные циклы поэзии Блока в плане предметного «сюжета» говорят о любви, о личных переживаниях, о впечатлениях вещей и событий, а в плане исторической темы говорят о «страшном мире» победы мещанства, реакции, смерти над жизнью, поэзией, народом, о России 1907—1914 гг., потом о бурях войны и о грядущей всеокружающей и всеосидающей буре революции. Все, о чем предметно говорит Блок, — это не «вечные» темы и явления, не просто «общечеловеческая» лирика; это — предметности, характерные для данного момента истории, выражающие его. И колоссальные исторические обобщения «Возмездия», тоже ведь сотканые из множества предметных, конкретных единичностей, вплоть

до «Галоши сыщика блестят», нисколько не неожиданны для творчества Блока, а, наоборот, органически вырастают из всей совокупности его поэтических навыков, так же как исторические обобщения «Двенадцати» и «Скифов». Эволюция Блока в этом отношении осуществлялась по преимуществу движением поэта к все большей осознанности и ко все большей конкретизации его историзма. В начале его творческого пути он мистифицировал историческое общее бытие, выражаемое в личном переживании, в качестве чувства исторического движения жизни космоса. Поэт стремится возвести каждый момент переживания личности к принципу переживания данного момента бытия космоса, стремящегося из бездны к свету. Затем, не теряя чувства космического единства, Блок все более конкретизирует образ космоса до образа единства человечества, — наконец, до образа родины, Руси, народа, — все в том же динамическом аспекте, т. е. не как пребывающих «вечных» сущностей, а как стремительно движущихся и каждый миг меняющих свое бытие исторических единств; и он, поэт, воплощает не пребывание их, а изменчивые исторические моменты их пути и направление их движения, их жизнь в данном ее неумолимо мгновенном движущемся состоянии. В этом смысле все стихотворения Блока принципиально датированы — не только датой их написания, но и датой выраженного в них момента развития истории народа: их тема, их подлинный смысл — это никогда не мир, человечество, Русь вообще, а непременно, скажем, Русь и человек в 1904 г., или в 1908 г., или в 1914 г., и каждая такая дата — это целый комплекс смыслов. Разумеется, самые единства, исторически воплощаемые Блоком, — Русь, народ — Блок мыслит идеалистически, как «душу» народа, истории, мира.

Было бы неверно представлять себе Блока стихийным гением, не отдававшим себе отчета в содержании и направлении своих собственных творческих исканий. Конечно, Блок — теоретик и критик гораздо слабее, чем Блок-поэт, и гораздо более ограничен представлениями и предрассудками символистских кружков и салонов века. Но Блок достаточно отчетливо осознавал и теоретически, к чему он стремится как поэт, хотя — в духе эпохи и своего литературного круга — выражал это осознание более метафорами, чем языком рациональной мысли. Впрочем, в полном соответствии с развитием и ростом самой поэзии Блока его теоретическая мысль осознала его собственный творческий путь не с самого начала, а, видимо, лишь в годы реакции (после 1905 г.), примерно с 1907 г., т. е. тогда, когда наступила пора отмежевания Блока от кружковой «дисциплины» или круговой поруки символистов, когда он идейно и художественно встретился с мыслью о Горьком. Именно в статье 1907 г. «О реалистах» Блок, как кажется, впервые пытается сформулировать свое требование к поэзии — подняться выше выражения индивидуальных и субъективных тем и включить в личное восприятие поэта переживание жизни целого: истории, народа. Именно здесь Блок явственно ставит вопрос о том, что все события в историческом мире пронизаны единством движения, «музыкой» исторической мелодии, и том, что поэзия и должна быть воплощением *этой* музыки. Он еще пользуется расплывчато-космической терминологией; он говорит, что эпигоны реализма, в сущности, натуралисты, «не умеют вскрыть в своих душах что-то большое, синее, *астральное*». Впрочем, и эта формула по-своему важна: Блок хочет обрести язык для выражения «большого, *астрального*» не в надзвездных пространствах, а именно в своей человеческой душе. Но иной характер имеют другие места статьи, где возникает уже не тема «астрального», а тема народа и истории. «И мы, благодарные, слышим и видим, как растет среди нас, расцветает пышным и ядовитым цветом этот юношески страдальческий и могучий голос — голос народной души» (V, 108). Или иначе: «Полезно, когда ветер событий и мировая музыка заглушают музыку оторванных душ и их сокровенные сквознячки» (V, 114). Образы ветра — бури — могучего стремления истории и музыки истории будут сопровождать идейно-эстетическое самосознание Блока до конца его пути. Эти же мысли, тенденции и образы Блок уточняет через два

года; в статье 1909 г. «Душа писателя» он говорит о том, что оправдание писателя — в голосе читателя: «Это даже не слово, даже не голос, а как бы легкое дуновение души народной, не отдельных душ, а именно — коллективной души» (V, 367); так зреет у Блока осознание принципа коллективизма, синтетического, интегрального восприятия общественного бытия. И в другом месте: «Неустанное напряжение внутреннего слуха, прислушивание как бы к отдаленной музыке есть неперемнное условие писательского бытия. Только слыша музыку отдаленного «оркестра» (который и есть «мировой оркестр» души народной), можно позволить себе легкую «игру» (V, 370—371), т. е. быть писателем. Здесь Блок достиг осознания поэтического интегрирования и единства трех степеней общности мировосприятия: «музыка» поэтического содержания — это для него восприятие «внутреннего» слуха, т. е. исходит он из своей личности, но это личное восприятие есть в то же время восприятие объективной «музыки» народа, а она, в свою очередь, есть и «музыка» всего мирового процесса. И тогда же Блок все более резко отвергает индивидуализм, нравственное отщепенство, «ячество» символизма первого этапа; в статье «Бальмонт» (1909) он пишет почти с ненавистью: «. . . Всем, знающим Бальмонта, известно, что он занят исключительно самим собою, что весь мир, существующий и несуществующий, он удостоивает своей страстной и чистой влюбленности, а иногда — своих не менее страстных проклятий» (V, 372). В противовес Бальмонту Блок выдвигает лозунг: «Должно учиться вновь у мира» («О современном состоянии русского символизма», 1910; V, 436). К тому же 1910 г. относятся уже почти итоговые формулировки художественного кредо в статьях Блока; таким кредо, таким раскрытием себя является статья «Памяти В. Ф. Коммиссаржевской». Рисуя образ великой актрисы, Блок создает его по своему образу и подобию, как бы формулируя свою собственную «программу» поэта: «В. Ф. Коммиссаржевская видела гораздо дальше, чем может видеть простой глаз < . . . > Оттого эти большие синие глаза, глядящие на нас со сцены < . . . > говорили о чем-то безмерно большем, чем она сама. В. Ф. Коммиссаржевская голосом своим вторила мировому оркестру. Оттого ее требовательный и нежный голос был подобен голосу весны, он звал нас безмерно дальше, чем содержание произносимых слов» (V, 418—419); и сам Блок хотел говорить о безмерно большем, чем он сам, личность, отдельный человек. А в открытом письме Мережковскому, того же 1910 г., Блок говорил о русских писателях: «Мы — люди, люди по преимуществу, и значит — прежде всего обязаны уловить дыханье жизни, т. е. увидеть лицо и тело, почувствовать, как живет и дышит то существо, которого присутствие мы слышим около себя» (V, 443); и ниже — о связи писателя с родиной: «Мы < . . . > ее (т. е. родины) сердечные боли, ее думы и мысли, ее волевые импульсы» (V, 444). Отсюда же, наконец, и знаменитые призывы и признания Блока уже послеоктябрьской поры, как и его принятие революции; сюда относятся и «Всем телом, всем сердцем, всем сознанием — слушайте Революцию», и запись Блока о работе над «Двенадцатью», относящаяся к 1920 г.: «Во время и после окончания «Двенадцати» я несколько дней ощущал физически, слухом, большой шум вокруг — шум слитный (вероятно шум от крушения старого мира)». Это — поразительная запись: поэт физически ощущает ход истории; такова и поэзия Блока: физические, вещественные проявления хода истории (поэт видит «лицо и тело» души народной в ее движении и творчестве). Вспомним в этой связи потрясающую запись в дневнике Блока в часы окончания «Двенадцати»: «Страшный шум, возрастающий во мне и вокруг < . . . > Сегодня я — гений» (29.I.1918 — ЗК, 387). Наиболее полное, итоговое выражение блоковского понимания задачи поэзии по отношению к интегральному осмыслению единства исторического процесса в конкретных его моментах дано в предисловии к «Возмездью», относящемся к 1919 г. Здесь Блок стремится рационально, в прозе, опираясь на факты, продемонстрировать свой метод прощупывания в рядах самых разнообразных и, казалось бы, даже случайных событий их общего исторического смысла,

причем и лирическое состояние самого поэта включено в ряд этих событий. Нельзя не заметить тут же, что Блок и в 1919 г., уже уяснив себе *социальный* смысл многих явлений жизни, ранее воспринимавшихся им в плане космической феноменологии, все же не отделяет явлений природных от явлений общественных, сохраняя черты символистского позитивизма навыворот. Так, стремясь уловить единство смысла, характера, тональности истории в 1911 г., он подбирает ряд признаков различных проявлений общественного бытия Европы: идеологические искания, творчество Стриндберга, подготовка к войне, начало процесса Бейлиса, «грандиозные забастовки железнодорожных рабочих» в Лондоне, первые провокации войны со стороны Германии, массовое увлечение французской борьбой в петербургских цирках, увлечение авиацией, наконец, убийство Столыпина, «что знаменовало окончательный переход управления страной из рук полудворянских, получиновничьих в руки департамента полиции». Но тут же Блок не забывает отметить, что лето того года было «исключительно жарким, так что трава горела на корню». Блок дает и общую итоговую характеристику года — момента истории: «Зима 1911 г. была исполнена глубокого внутреннего мужественного напряжения и трепета». «Именно мужественное веяние преобладало: трагическое сознание неслиянности и нераздельности всего — противоречий непримиримых и требовавших примирения < . . . > Уже был ощутим запах гари, железа и крови». Это «определение» эпохи и момента, совершенно импрессионистическое и «лирическое» при всем своем стремлении к историзму, обосновано Блоком принципиально в следующем тезисе, венчающем все разнообразие приведенных Блоком наблюдений о 1911 г.: «Все эти факты, казалось бы, столь различные, для меня имеют один музыкальный смысл. Я привык сопоставлять факты из всех областей жизни, доступных моему зрению в данное время, и уверен, что все они вместе всегда создадут единый музыкальный напор»; этот «музыкальный напор» и подлежит воплощению в поэзии, улавливающей единство смысла в разное конкретностей и в каждой из конкретностей отдельно. Было бы странно нам теперь полемизировать с «философией истории» Блока, разумеется, совершенно ненаучной, видящей в фактах социальной истории такие же проявления и симптомы бытия души мира, как и в «мелочах» быта. Но следует понять этот поэтический манифест Блока именно как формулировку его творческого метода, как его стремление соотнести и внутренне связать единичное с общим, конкретную деталь с историческим смыслом эпохи, личное переживание с объективной коллективной жизнью народов и народа. Для Блока забастовки, нападение немецкого военного корабля на колонию будущих союзников России, изменение социального лица царского правительства, настроения городской толпы — это не только *причины* данного состояния душевной и духовной жизни его лирического героя, но только *условия*, определяющие ее состав, ее характер, а *содержание*, сущность и смысл самой этой душевной и духовной жизни. Так определяется требование слияния личного и исторического, общего. Но это требование слияния, т. е. гармонии, по Блоку, — этической и эстетической нормы, счастья человека, — трагично для него, поскольку оно до конца нереализуемо в его мифологизированной идеологической системе. Человек почуял веяние высшей демократической истины, почуял себя носителем всей мощи коллектива, истории, почуял себя не только результатом истории, но и ее носителем и творцом; но историю он — Блок — представляет еще себе безразлично-расплывчатым единством космического и человеческого «духовного» бытия, и найти формулу своего единства с космосом он не может. Отсюда его замечательные слова о трагическом сознании неслиянности и нераздельности всего, отсюда и опасность для человека, личности раствориться, исчезнуть, погибнуть в потоке истории. Блок возжаждал войти в строй народа, отдать свою личность человека и свой голос поэта общему строю, но самый народ он понял как абстракцию, как «музыкальный» строй, а не как общественную реальность коллектива людей, и страшно ему было отдать свое человече-



ское безликой «духовности». И все же он сделал это. Он имел мужество равняться из пут индивидуалистического мировоззрения к гармонии коллективного творческого бытия. И в этом порыве он победил, потому что обрел путь, хоть и не дошел до своей цели.

С принципами миропонимания Блока связаны и типические черты его поэтической семантики. Она лишена романтического отрыва слова от предметности. Менее всего, если говорить о зрелом Блоке, мы найдем в ней преобладающее стремление к слову-«символу», слову, значащему не то, что оно значит в узуальном и предметном своем употреблении. Слово Блока точно, конкретно и предметно, ибо «символизм» Блока вовсе не заключается в представлении объективного бытия как иллюзии, субъективной мечты или аспекта личности поэта. Наоборот, мировоззрение Блока объективно, и не мир он поглощает своей личностью, а скорее свою личность он готов растворить в реальном и объективном мире. Для Блока типичен синкретизм восприятия действительности, стремление к простому и все же идеалистическому мимизму этого восприятия, стремление увидеть и воплотить взаимосвязь всех вещей и явлений мира, их единую и движущуюся «духовную» основу. В этом смысле каждое отдельное явление мира есть для Блока «символ» единой основы всех явлений, истории мира. Но это не значит, что блоковская поэзия тем самым ставит под сомнение реальность этого отдельного явления, превращает его только в образ «субстанции»; нет, для Блока каждое отдельное явление есть уже сама «субстанция». Так, блоковские рестораны — вовсе не «символы» чего бы то ни было (напр., пьянящего безумия мира), а самые настоящие и весьма обыкновенные рестораны. И блоковские предметы — предметны, а вовсе не иллюзорны. Крендель булочной золотится у Блока потому, что этот сделанный из дерева предмет, висящий над входом в булочную, вызолочен. Блок вовсе не богат метафорами, он не ищет их во что бы то ни стало. Для его зрелой манеры характерно прямое название предметов, — типа: «Красный штоф полинялых диванов, // Пропыленные кисти портьер. . . // В этой комнате, в звоне стаканов, // Купчик, шулер, студент, офицер. . .» и т. д. «Символичны» здесь не слова, не образы сами по себе, а их смысловое сочетание, сопоставление, иррационально сочетающее различные вещи и факты (названные прямо, точно и конкретно) не по принципу логики суждения, а по принципу эмоциональных аналогий. Стихотворение строится не столько на развитии темы, сколько на накоплении, нанизывании образов, настроенных на один «музыкальный» тон, т. е. организованных не столько соподчинением суждения, рассказа или внешнего изображения, сколько единством общего подчинения всех образов теме синтеза, синкретизма восприятия мира в данный момент его движения. В самом деле, Блок редко повествует, редко описывает последовательно и систематически, редко размышляет в стихах. Он дает ряд элементов поэзии, образов-предметов, движений, эмоций, ряд интонаций, звуков, ритмов, — и каждый такой элемент не зависит от других, но все они вместе зависят от той общей идеи образа, эмоции, которая и есть тема стихотворения. Но эта тема не требует и даже не допускает деформации реального облика вещей и прямого предметного смысла слов, так как вне и тех и других ее не существует. Поэтому трудно принять ставшую уже ходовой и несколько упрощившуюся при длительном употреблении концепцию о том, что будто преемникам Блока пришлось на смену его астральному, оторванному от предметной однозначности слов принести в русский поэтический язык простое, вещественное, «земное» слово. Именно у Блока весло значило именно и только весло, карманный ножик — весьма однозначный обыденный предмет, аптека — только аптеку, золотое аи — шампанское, и кольца на пальцах незнакомки — не круги, замыкающие бытие, а драгоценные украшения. А глубина смысловой, идейной перспективы стихов Блока связана с тем, что он сделал в данном отношении мощное открытие исторического значения, открытие, параллельное аналогичным завоеваниям Горького в прозе, в другой тематике и в другой

системе мировоззрения, открытие, далеко не сразу понятое и оцененное русской поэзией. Если бы имел смысл в литературной критике увлекаться внешней научностью терминологии, то это открытие Блока можно было бы обозначить как закон гетерономии лирической темы. Высказанная же в простейшей форме, мысль эта заключается в том, что у Блока лирическая тема стихотворения свободна от подчинения его сюжетной ситуации, может не совпадать с нею. На протяжении веков, и в частности в XIX в., в поэзии (и не только в поэзии) обычно бывало так: если у лирического героя несчастье, беда и т. п., то стихи будут печальны; если же у него «все хорошо», стихи светлы. Разумеется, беда может быть и не «внешним» событием, напр. неудачей в любви, смертью любимой или друга и т. п., — она может быть гражданской бедой или драмой мировоззрения, трагических поисков истины. Но принцип остается тем же: между ситуацией лирического героя и лирическим содержанием стихотворения — отношение прямого соответствия и даже прямой причинности; отдельные дурные, трагические явления жизни обуславливают трагизм стихов, и наоборот. Даже гражданская поэзия XIX в. требовала формальной логики этого же типа: лирическая тема гнева, протеста, пафоса борьбы против общественного зла обосновывалась как бы доказательством — указанием на факты и события, попадающие в поле зрения героя, т. е. вошедшие в его жизнь и тем обуславливающие эту тему. Таким же образом строилась часто и психологическая (лирическая — в проекции на «чужую» психику) тема в романе, повести, драме. Герою плохо — он страдает; герою хорошо — и он веселится. Или — герой *видит*, сам видит зло, и он протестует. Или герой не может обрести истину, вместить ее в свое личное сознание — и он тоскует. Весь мир с его злом и благом повертывается как бы лицом к «я» лирического героя (или героя романа), воздействует на него, а он выступает как воспринимающий внешние впечатления центр, а не как элемент этого мира, вне его лежащего. Так опять человек, раскрываемый в поэзии, отрывается от мира и как бы создает культ своей личности, поскольку в поэзии только то оказывается рождающим тему, содержание, идею искусства, что вошло в личную жизнь героя — человека — личности.

Так, напр., любовная лирика чаще всего строится в XIX столетии именно на прямой сосредоточенности темы вокруг личного события или ситуации; и если герой счастлив в любви, стихи счастливые, а если несчастлив — мрачные: как будто любовь — это все в человеке, как будто человек уже так эгоистичен, что его личное счастье — это все для него; как будто жизнь человека ограничена его личной жизнью. Прямолинейность причинного отношения *личной* ситуации и темы произведения уже давно, во всяком случае с середины XIX в., вызвала, видимо, подозрения и попытки преодолеть ее. В поэзии эти попытки делали и Некрасов, и Фет. Сложные, противоречивые эмоции лирики Некрасова, в том числе любовной, предсказывают блоковское решение проблемы. И все же Некрасов мотивирует печать любви героя и его возлюбленной не чем-то лежащим за пределами их любовных отношений, а именно «сюжетной» ситуацией их любви и их характерами («Мы с тобой бестолковые люди. . .»), социально и исторически определенными, ибо ведь лирика Некрасова глубоко реалистична. Фет, в свою очередь, искал усложненных рисунков эмоций как лирической темы, пытался выйти за пределы рационалистического обоснования эмоции и выйти за пределы узко-личного восприятия мира в слияние с природным космосом; предчувствием Блока звучат знаменитые стихи: «В дымке-невидимке // Выплыл месяц вешний, // Цвет садовый дышит // Яблонью, черешней. // Так и льнет, целуя // Тайно и нескромно. // И тебе не грустно? // И тебе не томно?» и т. д. Лев Толстой писал Фету по поводу этих стихов: «Это новое, никогда не уловленное прежде чувство боли от красоты, выражено прелестно» (11 мая 1873 г.). Однако и Фет не может отказаться от логики личного и лично пережитого обоснования эмоции; и здесь у него суть стихов именно в пережива-

нии невозможности слиться с общим, с миром, с красотой, т. е. в переживании отъединенности индивидуальности. Притом Фет сохраняет и привычное соотношение: грусть — вечер, умирание дня, красота этого умирания, вызывающая у человека тоску и по недоступной красоте, и по ушедшему дню. Блок идет гораздо дальше. Примером может служить его зрелая любовная лирика, хотя бы «Три послания»: любовная ситуация первого и второго стихотворения цикла — совершенно и безмятежно счастливая, а стихи трагичны, и лирическая тема их окрашена ужасом страшного мира. Или — гениальный цикл «Кармен», рассказ о счастливой страсти: лирическая тема этой повести любви и вдохновения не менее трагична и никак не укладывается в тему любви, ее упоений, страданий и т. п. То же и в ряде других случаев: почему так грандиозна скорбь стихов, в которых говорится только о том, как поэт в веселом ресторане переглядывался с дамой за соседним столиком, послал ей цветок и т. п.? Тема (внешне) явно не соответствует ситуации. Конечно, это — не обязательное правило, но важна здесь принципиальная возможность такого несоответствия. Откуда же оно возникает? Разумеется, из принципа блоковского метода, возведшего личность (личность героя) к общему жизни человечества и народа, не в порядке причинности, а в порядке взаимопроникновения. Если человек — это и индивидуальное и общее одновременно и интегрально, то личное человека может быть удовлетворено или не затронуто злом и бедой, но он, человек, как народ, как человечество, может страдать страданием человечества. Личная ситуация не может решить и вопрос о структуре лирической темы, так как сознание поэта-человека слилось с «музыкой» истории. Конечно, скажем, Некрасов не менее, а более тяжело, чем Блок, сочувствовал страданиям народа и душевно остро реагировал на них.

Но даже на Некрасове тяготело его время, и, раскрывая в стихах свое страдание за народ, он никогда не подумал бы говорить в этих стихах о своей счастливой любви или о своем законном отдыхе в английском клубе: то было — личное, человеческое, а страдания за народ — общественное. У Блока этого деления нет. Он говорит о личном, а звучит тема общего. Общее пронизало личное и победило его. Человек и в самом частном, интимном, собственном своем, в самых личных уголках своей жизни не отделен от исторического потока жизни вне его лежащего мира. В XIX столетии, может быть, единственное явление такого восприятия человека и его психологической темы можно обрести у Достоевского (скажем, светлая концовка «Братьев Карамазовых», и в образе Мити, и в образе Алеши). Мистифицированные формы понимания гармонии личного и коллективно-общественного и у Достоевского, и у Блока делают их решение данной психологической и художественной проблемы затуманенным и как бы непрямым. Но было в лирике Блока — явственнее всего именно в любовной лирике — такое могучее стремление подняться над узостью своего индивидуалистического сознания, что она не могла не войти органически в общее дело передового человечества, в построение поэзии, лишенной проклятия индивидуализма.

Нет необходимости останавливаться на том, что принципы блоковской поэзии снимают, в сущности, тематическое деление ее на отчетливые группы. Ведь у Блока, о чем бы частном он ни писал, подлинную основу темы составляет общее, единое, надличное, включающее в себя все сразу, всю жизнь на данное мгновение ее исторического стремления; следовательно, лишь условно и ограничительно можно выделить из лирики Блока, скажем, любовную лирику. Определение цикла «Кармен» или «Трех посланий» как любовной лирики, в отличие от поэзии философской или гражданской, столь же условно, ограничительно и неточно, как, напр., в другой системе, обозначение «Анны Карениной» романом любовным или семейным, а «Преступления и наказания» романом детективным, в отличие от романа общественного, философского и т. п.

Эта общность мира, заключенного в каждом лирическом отражении его, это понимание лирического героя как носителя конкретного чувства человечества в человеке приводят у Блока и к интегральности самого образа лирического героя или, иначе говоря, к отходу Блока от принципа индивидуального характера, замкнутого и твердо определенного, отделенного своими индивидуальными чертами от других, даже близких ему по *типу* людей. *Характер*, именно как признак, объединяющий личность, конструирующий ее неповторимость, ее индивидуальную специфику, был центром и ведущей проблемой литературы со времен Шекспира. Критический реализм XIX в. объяснил характер средой и тем возвел его к принципу типичности, но одновременно он тем самым укрепил его определенность и личное своеобразие, обнаружив и здесь глубочайшее противоречие своего метода. Самое изучение и критический анализ литературных произведений в эту эпоху свелись главным образом к прояснению, изучению и истолкованию типически осознанных характеров героев, и недаром самое понятие «образ» в ходовом употреблении сузилось до понятия образа героя, характера. При этом рассмотрение *целого* произведения, его общего идейного построения, как и его стиля (тоже — стороны произведения, объемлющей сумму характеров), отступило на задний план. С конца XIX столетия началась в русской литературе борьба против индивидуалистического понимания характера. С одного конца Чернышевский, с другого Достоевский готовили материалы для этой борьбы. В конце века Лев Толстой в «Воскресении», романе художественно соотнесенном с исканиями Достоевского, высказал как тезис смелое положение о преодолении принципа замкнутого характера: «Одно из самых обычных и распространённых суеверий то, что каждый человек имеет одни свои определенные свойства, что бывает человек добрый, злой, умный, глупый, энергичный, апатичный и т. д. Люди не бывают такими. . . Каждый человек носит в себе зачатки всех свойств людских и иногда проявляет одни, иногда другие и бывает часто совсем не похож на себя, оставаясь все между тем одним и самим собою» («Воскресение», ч. I, гл. 59). А затем пришел Чехов, а затем — Горький, показавший, что человек при определенности своего характера все же нимало не исчерпывается своим характером, ибо, будучи характером, личностью, он в то же время является классом, народом, человечеством, *идеей* в конкретном ее обосновании (так Павел Власов — живой человек и в то же время — революционный класс и человек с большой буквы). Только при таком понимании человека может быть до конца полноценна формула: Человек — это звучит гордо. К этому же эстетическому движению примыкает Блок, — но не в прозе, а в лирике, и со всеми осложнениями, возникающими вследствие идеалистической «космической» мистифицированности его мировоззрения. Его лирический герой чрезвычайно прочно впаян в его время, эпоху, исторический момент; но этот исторический момент объективного мира так вошел в него, что оставил мало места для отъединенно-личных черт индивидуальности. Его герой-поэт — это человек с душой мира (постепенно конкретизирующейся уже как душа Руси), а не только данная неповторимая личность. Поэтому он — человек по преимуществу, человек, коему ничто человеческое не чуждо и в то же время имя коего — Человек, и оно — тоже по-своему звучит гордо. Но традиционного, в смысле обычной для XIX в. рисовки человека, характера, личного характера, индивидуально дифференцирующего исторические и социальные черты, лирический герой Блока почти не имеет, особенно в зрелой его поэзии. Когда мы читаем у Блока: «Я пригвожден к трактирной стойке. . .» и т. д., то менее всего мы умозаключаем от этих «признаний» поэта-героя, что перед нами — исповедь пьяницы, алкоголика; конкретная черта образа относится нами не к устойчивым признакам характера героя, а к характеристике «страшного мира», безумного распутного исторического момента реакции, опьяневшей в своей безысходности. Между тем у любого реалиста XIX столетия подобное признание непременно исходило бы от алкоголика. Таким же образом стихотворный

рассказ о ресторане не дает нам права характеризовать его лирического героя как вивера, жуира, а трагические строки типа «Нет, я не первую ласкаю. . .» («На островах») нимало не строят характер героя — Дон Жуана. Герой Блока становится человеком, очень личным и конкретным, а все же он задуман как образ каждого интеллигента с поэтической душой, переживающего страшную эпоху иллюзорного торжества мешанства между двумя революциями — в пределах понимания этой эпохи Блоком. Поэтому-то этот герой и вырастает в некий общий образ поэзии. Это и дает ему высокое право говорить о родине не только как о матери, но и как о жене («О Русь моя, жена моя. . .») и т. д.), говорить, обращаясь к человеку, поэту, воину. «Теперь твой час настал, молись», тогда, когда настает час великих битв для всей родины, т. е. слить *час* родины с *часом* его героя. В данном отношении весьма многозначительна глубокая связь Маяковского с опытом, поисками и наследием Блока. Потому что Маяковский, закономерно переплетающийся в поэме «Хорошо» рассказ о великих судьбах истории родины и революции с рассказом о конкретно личном, своем, человеческом, неотторжимом от большого плана истории, сплетающийся в поэме о Ленине тему всенародной мужественной скорби с лирической темой своей личной скорби, — в новых идейных условиях наследует блоковским путям.

Идейные принципы или, точнее, основы *метода* Блока обусловили еще одну характерную черту его поэзии: величайшую ее *объективность*. Принято — и совершенно справедливо — считать Блока самым лирическим из лириков XX столетия; принято полагать — не менее справедливо — что лирика, лиризм — это поэтическое воплощение субъективного начала в жизни; но дело в том, что у Блока само субъективное, само лирическое «я» синтезировалось, едва не слилось с широким планом объективной исторической действительности. И лиризм Блока даже не возникает на почве объективного бытия, а сам глубочайшим образом объективен. Вероятно, лирика Блока — это самая объективная лирика в дореволюционной русской поэзии. Это выражено и прямо, словесно, тематически. Менее всего зрелый Блок прямо раскрывает свои лично-душевные состояния. Для *лирики* у него относительно мало речи о «я», рассказа о себе, и много речи о мире, его явлениях, моментах и состояниях; или у него «ты», преобладающее над «я», опять другой, объективно предстоящий поэту человек, или общие, безликие формулы лирического раскрытия темы. Возьмем для примера тот же цикл «Страшный мир»: введение к циклу — «К музе» («Есть в напевах твоих сокровенных. . .») — почти совсем лишено прямой темы «я», оно строит образ обобщения в форме обращения «ты» к объективированной теме, поэзии, душе мира, Музе; далее — «В эти желтые дни меж домами» — опять более «ты», чем «я»; «Из хрустального тумана», как и «В ресторане», объективный рассказ; «Песнь ада» — объективна, как сам Данте; «Поздней осенью из гавани» — совершенно лишено «я»; «Унижение» — объективная картина и стихия «ты», поглощающая тему «я»; «Старый, старый сон из мрака» и т. д. и т. д. — вовсе нет никакого «я». Да ведь нет его, в сущности, и в восьмистишии. «Ночь, улица, фонарь, аптека», так как «обращения», условные обороты — «живи еще хоть четверть века» и «умрешь — начнешь опять сначала» — нимало не личные, обращены к человеку вообще, к каждому человеку и ни грамматически, ни идейно, ни тематически, ни эмоционально не сводятся к формам первого лица. И ведь — типично для Блока — это обобщенные, надлично трактованные темы; см. начала типа: «Есть игра: осторожно войти. . .», или «Как тяжело мертвецу среди людей // Живым и страстным притворяться. . .», или «Не спят, не помнят, не торгуют. . .», «На улице — дождик и слякоть. . .», «Похоронят, заруют глубоко. . .» и т. д. и т. д. Грамматически — это различные формулы, но они все не исходят от личного «я» лирического героя, как от точки зрения на мир и на поэтическую тему. И самое движение стихотворений пробегает мир, но не устремляется центростремительно на само воспринимающее мир индивидуальное сознание. Ко-

нечно, у Блока и в третьей книге стихотворений есть немало стихов, прямо говорящих о «я»; конечно, и тема «ты» неизбежно предполагает соотнесенную с ней тему говорящего во втором лице; конечно, нет поэзии без пронизывающего ее всю образа носителя поэтической речи, носителя того взгляда на вещи, на мир, который воплощен в этой поэзии. И у Блока во всех стихах есть этот лирический субстрат, объединяющий их в единство творчества поэта, единство идейное и даже строящее образ души поэта. Но это блоковское «я» отдано поэтом реальной, объемлющей его самого и одновременно струящейся через него самого стихии мира, истории, народа, Руси, и потому оно ищет выражения пусть в мистифицированных, но в объективных образах, притом не столько в образах природы, в которую тщетно пытался погрузиться Фет (ибо его природа упорно возвращала ему его непобедимое личное «я», говорила ему именно о нем, о его личном), сколько в образах повседневного бытия исторического человечества, в образах текущей жизни столицы великой страны, в образах искаженной мукой жизни родины.

1946 г.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Ср. иную редакцию перевода этого письма: «... беспрестанно происходят между мужчинами такие же споры, какие были бы вполне естественные в какой-нибудь республике, управляемой явными деспотами» (см.: Р. Г а й м. Романтическая школа. Вклад в историю немецкого ума. Пер. с немецкого В. Неведомский. М., 1891, с. 608; там же см. необходимые пояснения к этому документу).

<sup>2</sup> С. «П.» Ш «евырев». Манфред <...> Сочинение Лорда Байрона <...> — «Московский вестник», 1828, ч. 10, № 13, с. 61.

<sup>3</sup> «Русская литература в 1847 году» (статья без подписи, А. Д. Галахова). — «Отечественные записки», 1848, № 1, отд. V («Критика»), с. 12.

<sup>4</sup> М. М. Достоевский. Собр. соч., т. I. Пг., 1915, с. 15.

<sup>5</sup> Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. 12. [Л.] 1952, с. 255.

<sup>6</sup> И. С. Тургенев. Полн. собр. соч. и писем в 28 томах. Сочинения, т. 6. М.—Л., 1963, с. 168.

<sup>7</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч. в 13 томах, т. XII. М.—Л., Изд-во АН СССР, с. 22; XI, с. 556.

<sup>8</sup> Письмо Огарева Н. Х. Кетчеру. См. Н. П. О г а р е в. Избр. полит. и философ. произв., т. II. М., 1956, с. 288.

<sup>9</sup> А. В. Дружинин. Собр. соч., т. 7. СПб., 1865, с. 312.

<sup>10</sup> Псевдоним беллетриста начала XX в. Ипполита Павловича Рапгофа.

<sup>11</sup> Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. 6, с. 221.

<sup>12</sup> Стихотворение «На буйном пиршестве задумчив он сидел...» традиционно связывается с рассказом о писателе-роялисте Ж. Казоте из «Посмертных сочинений» (1806) И.-Ф. Лагарпа (русский пер. см. в кн.: «Некоторые любопытные приключения и сны из древних и новых времен». М., 1829). Согласно этому рассказу (его достоверность оспаривается) в 1783 г. — за шесть лет до Великой французской революции — на пиру у герцогини де Грамон Казот точно предсказал судьбу присутствующих (Мальзерба, Кондорсе и других) и свою собственную: все названные им лица действительно были казнены в 1789 г. Однако Б. М. Эйхенбаум выдвинул предположение, что это стихотворение, записанное на одном листе со стихотворением «Памяти А. И. Одоевского», в большей степени отразило «идейное и историческое родство» поэта с декабризмом» (Б. М. Э й х е н б а у м. Статьи о Лермонтове. М.—Л., 1961, с. 333).

<sup>13</sup> А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в 10 томах, т. 3. Л., 1977, с. 225.