

Е.В.ЕРМИЛОВА

ТЕОРИЯ И ОБРАЗНЫЙ МИР РУССКОГО СИМВОЛИЗМА



· НАУКА ·

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ им. А. М. ГОРЬКОГО

Е. В. ЕРМИЛОВА

ТЕОРИЯ И ОБРАЗНЫЙ МИР РУССКОГО СИМВОЛИЗМА



Ответственный редактор
кандидат филологических наук
С. Г. БОЧАРОВ



МОСКВА НАУКА 1989

ББК 83
Е69

Рецензенты:

доктор филологических наук
И. Ф. ВОЛКОВ,
кандидат филологических наук
С. А. НЕБОЛЬСИН

Ермилова Е. В.
Е69 Теория и образный мир русского символизма.—
М.: Наука, 1989.— 176 с.
ISBN 5-02-011358-1.

В книге освещаются литературные, эстетические и философские проблемы русского символизма как ведущего направления начала века.

Ярко и увлекательно описаны автором попытки утверждения литераторами своих творческих позиций в кругу близких и в широкой культурной среде современников.

Для филологов, студентов и аспирантов гуманитарных факультетов, а также широкого круга читателей, интересующихся проблемами культуры начала XX в.

Е 4603010000—067 440—89
042(02)—89

ББК 83

Научное издание

Елена Владимировна Ермилова
**ТЕОРИЯ И ОБРАЗНЫЙ МИР
РУССКОГО СИМВОЛИЗМА**

Утверждено к печати

Институтом мировой литературы им. А. М. Горького

Редактор издательства Г. И. Романова
Художник В. Ю. Кученков
Художественный редактор М. Л. Храмцов
Технический редактор М. Ю. Соловьева
Корректор В. А. Бобров

ИБ № 39060

Сдано в набор 23.11.88. Подписано к печати 22.02.89. А-09835.
Формат 84×108/16. Бумага кн.-журнальная импортная. Гарни-
тура обыкновенная. Печать высокая. Усл. печ. л. 9,24. Усл.
кр. отт. 9,56. Уч.-изд. л. 9,6. Тираж 3950 экз. Тип. зак. 2422.
Цена 1 р. 30 к.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Наука»
117864 ГСП-7, Москва В-485 Профсоюзная ул., 90. 2-я типогра-
фия издательства «Наука» 121099, Москва, Г-99, Шубинский
пер., 6.

ISBN 5-02-011358-1

© Издательство «Наука», 1989

ВСТУПЛЕНИЕ

Под символизмом мы разумеем то философско-поэтическое «направление», которое сложилось в начале нашего века — прежде всего в поэзии и в статьях А. Блока и А. Белого (а также небольшого круга их единомышленников), интенсивно развивалось затем в теориях и в поэзии Вяч. Иванова, организационно сконцентрировалось вокруг журналов «Весы» и «Золотое руно» (где впоследствии разразилась крайне ожесточенная внутренняя полемика), и к 1910—1912 г. уже подводило «итоги» и намечало «заветы».

«Направлением» мы называем символизм в большой мере условно, и не только потому, что внутренние противоречия и резкие крайности журнальной полемики не позволили выработать общую «платформу» литературного направления. Символизм с самого начала и не хотел ощущать себя литературным направлением, пришедшим «на смену» другому — скажем, одноименному с ним «декадентскому», «импрессионистическому», «субъективистскому», «иллюзионистическому» символизму (определения символистов «второго призыва»). Он не хотел ограничиваться постановкой чисто литературных проблем, не хотел быть «только искусством», но прежде всего мироощущением и умонастроением. Преодоление субъективизма, эстетизма и декадентства было существенным составным его мировоззрения в целом.

Символизм укладывается целиком в тот значительный для нашей истории промежуток от начала века до первой мировой войны и Октябрьской революции.

Многообразные притяжения связывают символизм с идеалистической философией начала века, с общим для нее истоком — философией Вл. Соловьева («положительное всеединство», идея «синтеза», учение о Софии, теургия). Объединяет их эсхатологичность мышления, убеждение в «жизнестроительском» призвании искусства, острое ощущение конца «исторического

времени», близости исторических и метаисторических сдвигов. Несомненно, что основания к этому давала эпоха рубежа и начала века, начавшаяся войнами и революциями, чреватая «неслыханными переменами», событиями огромной исторической мощи и значимости, во многом изменившими самое лицо мира. В этом смысле символизм, как и весь так называемый «русский духовный ренессанс», органичен — как отклик на вызов самой жизни. «Глубина и резкость поворотов истории, невиданное ускорение темпов исторической жизни безусловно содействовали особенно интенсивному стремлению осмыслить на фоне крушения одной и начала другой эпохи небывалость и „талантливость“ времени»¹. Очень существенно напомнить и о масштабе — даже и в чисто количественном отношении — этого этапа русской философской и эстетической мысли. «Его отличительной особенностью является обилие философских систем, литературных произведений большой группы творцов „ренессанса“. Наследие религиозных идеалистов этого времени исключительно обширно и исчисляется сотнями томов, если же сюда отнести соответствующую периодику, различные философские и религиозно-философские сборники, а также учесть относительно сжатые хронологические рамки „русского духовного ренессанса“, то можно сказать, что даже по своему внешнему выражению (количество литературы) оно беспрецедентно в истории мирового идеализма»².

Символисты, как и многие другие деятели этого движения, далеки от реальности народной жизни и революционного движения России начала века и ни в какой мере не угадали тех реальных форм, в которые вылилась действительная историческая жизнь России.

Но нельзя не учитывать, что именно эти проблемы (пусть в мистифицированной, иллюзорной форме) — проблемы судеб народа, революции, России, вместе с характерно русской тревогой об оторванности «культурного слоя» от народа — были отправной точкой их размышлений. «Если бы символисты не сумели пережить с Россией кризис войны и освободительного движения, они были бы медью звенящей и кимвалом бря-

¹ Кувакин В. А. Религиозная философия в России. М., 1980. С. 15.

² Там же. С. 42.

цающим»³, — писал Вяч. Иванов. Личные судьбы мыслились в неразрывном единстве с судьбами страны и революции, и даже в прямой зависимости от них («Когда нам судьбы диктовала // Восстанья грозная душа...» — А. Блок).

Символисты не были бы символистами, если бы не воспринимали событий действительных — в том числе революции 1905 г. — без соотношения с собственной душой и с «иными мирами»: «...Революция совершалась не только в этом, но и в иных мирах; она и была одним из проявлений... тех событий, свидетелями которых мы были в наших собственных душах. Как сорвалось что-то в нас, так сорвалось оно и в России»⁴.

Тема «народ, Россия, революция» конкретнее и ярче всего воплотилась у Блока, органичной была и для Белого. Можно сказать, что в большинстве суждений Вяч. Иванова тема «народа» присутствует в разных обликах и вариантах (говорит ли он о «соборности», о «хоре и оркестре», о дионисийском расторжении души, о народном «демотическом» смехе, об антиномиях национального характера и т. д.).

При всех внутренних разногласиях символизма проблемы «народ» и «Россия» для них неизменные точки отсчета в полемике. Самый символизм должен быть укоренен в русской почве. Символисты, по утверждению А. Белого, это индивидуалисты, повернувшиеся к России. С. Соловьев писал: «Символизм не умер. В России — прекрасная почва для его процветания... Народный миф, язык Пушкина — вот данные для создания русской символической поэзии»⁵.

Прежде всего символ для них с самого начала говорил о «неличном», в том числе о начале «соборном», о приобщении к народной душе. Символ непременно подразумевает *память*, «символы — переживания забытого и утерянного достояния народной души», творчество всякого истинного поэта — «бессознательное погружение в стихию фольклора»⁶. У Вяч. Иванова, впрочем, в его собственном творчестве, — далеко не бессознательное. В самом языке его сказалось это

³ Иванов Вяч. Борозды и межи. М., 1916. С. 137.

⁴ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 5. С. 431. Далее ссылки на это издание даны в тексте с указанием тома и страницы.

⁵ Веса. 1909. № 5. С. 56.

⁶ Иванов Вяч. По звездам. СПб., 1909. С. 40.

стремление прикинуть к народной речи как к истоку всякого творчества. «Русский язык Иванова, несмотря на все провалы в искусственную стилизацию, порой действительно приближается к тому, чтобы стать воплощением предельно обобщенного образа русской речи от Елифания Премудрого до словаря Даля. Слова у него всегда «помнят» свою историю и свое родство. Углубляясь в языковые недра, он подчас идет слишком далеко; но даже его дикий славянизмы — не пустые причуды, но издержки сосредоточенной работы над языком»⁷.

Если же перейти к самому конкретному — к тому, что же такое собственно «символ», давший название направлению, то здесь явственна связь с общим направлением философской мысли времени. Подробнее всего концепция «реального» символа разработана Вяч. Ивановым (поэтому к нему мы и будем в основном обращаться в дальнейшем), переклички с ней очевидней всего у П. Флоренского, С. Булгакова; восходит она прежде всего к Вл. Соловьеву, к его учению о Софии в ее соотношении с земной, материальной реальностью. Сошлемся на пояснения А. Ф. Loseva: «Ведь София — это та сторона глубин действительности, которая, оставаясь идеальным бытием, максимально стремится к реальному и материальному... Это картина всей бесконечной действительности, которая сама еще не стала чувственной и исторической действительностью, но уже является ее прообразом, или <...> ее заданностью, замыслом, законом и методом ее бесконечных осуществлений. На этом основании можно сказать, что из всех бывших в философии типов идеализма софийный идеализм является в материальном смысле максимально насыщенным, близким к ее реальной истории <...> Вся его (Вл. Соловьева. — *Е. Е.*) эстетика есть не что иное, как учение о жизнестроительных и жизнедеятельных формах красоты. Для Вл. Соловьева не существует никакой чистой красоты как противоположной всякой материи. Наоборот, красота только и имеет смысл — создавать действительность»⁸.

Соответственно понятие символа у Вяч. Иванова предполагает укорененность в реальности — «верность

⁷ *Аверинцев С.* Вячеслав Иванов // Иванов Вяч. Стихотворения и поэмы. Л., 1976. С. 60.

⁸ *Лосев А. Ф.* Владимир Соловьев. М., 1983. С. 186–187.

вещам, каковы они суть в явлении и в существе своем» (такое понимание символизма складывается у него не сразу, вырабатываясь постепенно). Символ — образ, который должен выразить одновременно и всю полноту конкретного, материального смысла явлений, и уходящий далеко по «вертикали» — вверх и вглубь — идеальный смысл тех же явлений. Только такой — объемный и динамичный — символ может послужить той утопической и грандиозной задаче, которую в пределе ставил себе символизм, — теургии, сакрализации реальности, возведения ее к ее же идеальным нормам, ее «заданности»⁹. «*Феургия* — как средоточная задача человеческой жизни, как задача полного претворения действительности смыслом и полной реализации в действительности смысла — была во времена древнейшие точкою опоры всех деятельностей жизни; она была материнским лоном всех наук и всех искусств»¹⁰, — писал во многом близкий к символизму Вяч. Иванова П. Флоренский.

Для Соловьева теургия и есть искусство, прямо воплощающее идеальное в материальной жизни, творящее жизнь по законам красоты. Для его последователей символ полагается как орудие преобразования мира. Ясно, что ни самоцельная чувственная предметность образа, ни космические абстракции для создания символа не годятся. Лишь с предельным вниманием и углубленностью вслушиваясь в бытие, отрешаясь от субъективизма, проникая в предметную реальность, должен художник — «истинный» символист подняться к осмыслению «высших реальностей».

Однако со временем в некое лишь «гипотетически мыслимое» будущее отодвигается возможность «преобразования» и все отчетливее выясняется «вечный символизм» всякого искусства.

Недостижимость теургии не отменяет символизма, но, напротив, утверждает его: человеческий гений, по Вяч. Иванову, «хотел бы и не может совершить теургический акт и совершает только акт символический»¹¹.

⁹ Утопичность эта особенно очевидна для нас, людей конца XX в., когда опасность полного распыления грозит не только духовной сфере, но и самой предметной реальности, и не в какой-то грядущей ядерной катастрофе, но в процессе современного экологического хищничества.

¹⁰ Богословские труды. М., 1977. С. 105.

¹¹ *Иванов Вяч.* Борозды и межи. М., 1916. С. 222.

Утверждая «вечный символизм», символисты тем самым упраздняют себя как «школу» (что и провозглашает в 1914 г. Вяч. Иванов). Но остается непрременным требование интенсивности реального образа, выводящего в конечном счете к реальностям «высшего» плана.

Четко и даже прямолинейно сформулировал это единство А. Блок в 1916 г., т. е., в сущности, подводя итоги своей лирики: «Одним из главных моих „вдохновений“ была *честность*, т. е. желание не провраться „мистически“... События идут как в жизни, и если они приобретают иной смысл, символический, значит, я сумел углубиться в них» (Зап. кн., 285). Творчество позднего Блока и было, как мы полагаем, самым ценным плодом символизма.

Символизм следует рассматривать не только в единстве с общим направлением идеалистической философии начала века, но и в широком контексте всей культуры начала XX в.: живописи, музыки, архитектуры, театра, фольклора и т. д. Блок стремится осознать это единство в плане исконных традиций русской культуры. Так, в своей крайне резкой статье (оказавшейся и последней его статьей — «Без божества, без вдохновения», 1921), ретроспективно осмысляя судьбы русского символизма и противопоставляя его формальному бездушию современных литературных направлений, Блок пишет: «Русскому художнику нельзя и не надо быть „специалистом“. Писатель должен помнить о живописце, архитекторе, музыканте; тем более — прозаик о поэте и поэт о прозаике... Так же как неразлучны в России живопись, музыка, проза, поэзия, неотлучны от них и друг от друга философия, религия, общественность, даже — политика. Вместе они и образуют мощный поток, который несет на себе драгоценную пошу национальной культуры» (VI, 176).

И дело не в одной этой существенной традиции. Не только символизм — и другие явления общественной и художественной жизни развиваются в это время под знаком «синтеза» — синтеза искусства и жизни, синтеза разных искусств — музыки, театра, архитектуры, декорационно-оформительского искусства. Необходимо выделить прежде всего одно чрезвычайно многогранное явление, несущее не очень определенное название «стиль модерн» и подразумевающее в первую очередь изобразительное искусство.

У него те же истоки, что у символизма — философия «всеединства» Соловьева, но в силу самой своей специфики модерн гораздо более «воплощен», чем символизм, результаты его жизнестроительских посылок с необходимостью опредмечиваются в завершенных материальных формах (дома, интерьеры, картины), в то время как литературный символизм, особенно на ранней стадии, хотел бы прямо осуществить «преображение» мира.

И вот почему еще важно сопоставление с модерном: благодаря этой «воплощенности», окончательности на нем отчетливее заметны те противоречия и проблемы, которые были так существенны для символистов и близких к ним философов: проблема декадентского «эстетизма», роковая противоречивость (а не только антиномичность) Красоты и Добра, Красоты и Истины. К проблеме «эстетизма» мы будем возвращаться не раз, потому что она составляет действительную и очень болезненную проблему для символизма. Это та внутренняя опасность, которая гнездится в самом его центре — в положении о спасающей мир, жизнесозидающей Красоте.

Наконец, само представление о преобразовании жизни диктует и особый тип символиста как личности: ведь не в одних только законченных продуктах творчества должны они воплотить свои идеи, но в самой действительности: «...Непременно и в подвиге жизни, как в подвиге творчества...»¹².

Сюда входит очень широкий круг проблем: противоречивое соотношение дионисийского расторжения граней личности и задачи «самосозидания» (внутреннего канона, духовной диеты); проблема «символиста-слушателя» (символизм как «взаимодействие»); «недовоплощенность» символизма, размытые границы искусства и жизни; личность поэта, воспринятая как живой символ — современниками-читателями и внутри самого круга символизма (Блок и Белый, Блок и Вяч. Иванов); тема любви, призванной — в духе идей Вл. Соловьева — к изменению лица мира.

Данная работа не претендует на полное освещение всего комплекса идейно-творческих посылок и достижений символизма, ее задача — прежде всего обоснование необходимости рассмотрения символизма в ши-

¹² *Иванов Вяч.* Борозды и межи. С. 136.

роком контексте — контексте жизни и философско-эстетической мысли начала века. Речь идет о внутренней необходимости такого рассмотрения, а не просто о естественном стремлении представить определенное литературное явление «на фоне эпохи». В этом плане много сделано в последнее десятилетие в нашей науке о литературе, в основном исследования концентрируются вокруг главной фигуры эпохи, вокруг поэзии и личности Александра Блока: это темы «Блок и его окружение», «Блок и искусство его времени». Напомню только о некоторых, наиболее значительных работах. Это прежде всего четырехтомник Литературного наследства «Александр Блок. Новые материалы и исследования» (М., 1980–1986), последняя книга Д. Максимова «Русские поэты начала века» (Л., 1986), дополненное издание книги П. Громова «А. Блок, его предшественники и современники» (Л., 1986), тартуские сборники — «А. Блок и его окружение» (1985), «А. Блок и основные тенденции развития литературы начала XX века» (1986) и др. Наконец, необходимо подчеркнуть, что связи литературного символизма с современным ему искусством рассматриваются и в работах искусствоведов — исследователей живописи и архитектуры, на них нам неоднократно придется ссылаться в этой работе.



К ПОНЯТИЮ «СИМВОЛ»

Как более или менее цельное явление символизм предстает на самом рубеже двух столетий сначала как кружок молодых людей, объединенных философией Вл. Соловьева, тревогой «рубежа», наблюдением над «зоями», ожиданием «песлыханных перемен», преобразования лица мира. Это прежде всего «арбатский философ» Андрей Белый и его очень юный друг и сосед по дому Сергей Соловьев, племянник философа: вокруг них группируется несколько друзей, живущих той же эсхатологической настроенностью, так же напряженно ожидающих грядущих катастрофических событий и готовых принять в них участие. В их среде начинают проникать поразительно близкие им по настроению стихи никому до того неизвестного петербургского поэта А. Блока (троюродного брата С. Соловьева) и сразу признаются «аргонавтами» самым полным и адекватным выражением их собственных чаяний и тревог.

С 1905 г. в Петербурге складывается новый центр — «башня» Вяч. Иванова — квартира на Таврической, на верхнем этаже с башней, где поселяется Вяч. Иванов со своей женой Л. Д. Зиновьевой-Аннибал; к этому времени Вяч. Иванов уже известен в символистских кругах как своими стихами, так и лекциями о Дионисе («эллинской религии страдающего бога»). Сближение Вяч. Иванова с Блоком и Белым основывалось, как на общей платформе, на философии Вл. Соловьева, на учении о Софии, Мировой Душе. Позже Вяч. Иванов писал Блоку:

Затем, что оба Соловьевым
Таинственно мы крещены:
Затем, что обручением новым
С Единою обручены¹.

Союз был недолгим и скоро сменился бурной и ожесточенной полемикой в журнале «Весы» (1906—1909). Взаимные притяжения и отталкивания, отразившиеся в многочисленных полемических статьях, столько же проясняли, сколько и затемняли общие принципы и задачи «направления». С затуханием борьбы, в сущности, и само понятие символизма как явления единого, несмотря на все противоречия, перестает существовать, хотя были кратковременные «встречи» его участников и в последующие годы (основные из этих «встреч» — доклады Вяч. Иванова и Блока в 1910 г. о сущности символизма, совместное участие в 1912 г. в журнале «Труды и дни», завершающий диспут о символизме в журнале «Заветы» (1914 г.), в 1920—1921 — в альманахе «Записки мечтателей»).

Именно этот круг («младшие символисты», «соловьевцы», «теурги» — определяют их по-разному) представляет центральное ядро собственно символизма. Разными нитями — дружескими, творческими, организационными — они связаны с другими поэтами и мыслителями: «старшие символисты» — К. Бальмонт, Ф. Сологуб, особенно В. Брюсов, символисты-«общественники» — Д. Мережковский, З. Гиппиус, Д. Философов и ряд философов-идеалистов, группировавшихся в основном вокруг журналов «Новый путь» и «Вопросы жизни».

¹ *Иванов Вяч.* Стихотворения и поэмы, Л., 1976. С. 251.

Очень трудно, исходя из высказываний символистов, воссоздать единую концепцию «символа» как эстетическую платформу направления. Если попытаться вывести самое общее положение, то это, очевидно, будет признание за художественным образом несказанного, невыраженного впрямую содержания. Но с таким пониманием мы, конечно, сути символизма не касаемся: оно слишком общо и относится в конечном счете к любому поэтическому образу. Есть существенное положение, которое действительно ограничивает символизм и от предшественников — «декадентов», и от последующих, авангардистских, направлений, сближая с реализмом: это требование «верности земле», «верности вещам». Символисты «стремятся к постижению сокровенной связи сущего. Символ для них не только слово, которое характеризует впечатление от вещи, не объект души художника и его случайной судьбы: символ знаменует реальную сущность вещи»².

Правда, сама осознанная обязательность «знаменования» могла разрушать реальность символа, подменяя его метафорой или аллегорией.

В связи с углубленным и многосторонним исследованием символизма перестает бытовать расхожее представление о символе как о знаке непознаваемого, как об иносказательном поэтическом выражении, где говорится одно, а подразумевается другое. Подобное представление, например, настойчиво утверждали выбивающиеся из-под сильного влияния символизма акмеисты. «Страшный контраданс соответствий, кивающих друг на друга. Вечное подмигивание. Ни одного ясно-го слова, только намеки, педоговаривания. Роза кивает на девушку, девушка на розу. Никто не хочет быть самим собой»³, — писал Мандельштам (он же сравнивал символистские образы с чучелами, набитыми чужим содержанием). Предполагается, что у символистов первый, предметный, прямой план слова не несет собственного смысла, а служит только внешней, более или менее условной оболочкой для иного, потустороннего смысла: «...Это речь не о том, о чем говорят слова (курсив мой.— Е. Е.). И девушка это не девушка, а пыль на плече воина — это дряхлость мира или еще

² Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 375.

³ Мандельштам О. Э. О поэзии. Л., 1927. С. 41.

многое другое, чего не надо называть»⁴. Главным будто бы становится лишь переносное значение слова. Символ, таким образом, вводится в категорию поэтических средств, объединяемых понятием тропа: «В основе своей символ имеет всегда переносное значение. Взятый же в словесном выражении — это троп»⁵.

В представлении же самих символистов символ принципиально противостоит тропу — как неразложимое единство, лишенное оттенка «переносного смысла». Когда в образе нужно разгадывать заданный «второй план», — это ложно-символический образ.

Впрочем, представление о символизме как о поэтике «знаков непознаваемого» сложилось не только благодаря отрицанию и иронии «преодолевших символизм», но и потому, что «истинные» символы в действительности очень часто подменялись аллегориями или иероглифами, — когда поэты пытались прямо «прорваться» к отвлеченностям, минуя трудный путь воплощения.

Когда мы говорим, что к самой сути символизма относится требование видеть вещи такими, каковы они суть, и в них, а не помимо их, стремиться увидеть их неискаженную «сокровенную сущность», то нельзя не добавить, что именно это положение «символического реализма» постоянно размывается изнутри, в прямых или косвенных спорах теоретиков символизма; в конечном счете оно просматривается яснее всего в творчестве А. Блока и в теориях Вяч. Иванова, — собственная его поэзия, за исключением поздней лирики, все же слишком «мифологична», чтобы быть образцом «верности вещам». Для Блока же это было, во всяком случае, основной тенденцией его поэтического движения.

Художник должен исходить из доверия к действительности; не случайно вопрос о реальности и реализме так часто оказывается в центре символистских дискуссий. Вяч. Иванов призывает даже к предельной буквальности:

И чем зеркальной отражает
Кристалл искусства лик земной,

⁴ Гукковский Г. О стиле Маяковского // Звезда. 1940. № 7. С. 165.

⁵ Словарь литературоведческих терминов. М., 1974. С. 349.

Тем явственней нас поражает
В нем жизнь иная, свет иной⁶.

Его известная формула «a realibus ad realiora» не означает прорыв к «сверхреальному» сквозь марево полуреальностей «падшего» мира, но максимальное углубление в реальный мир вещей, и только в этом — залог проникновения в мир «высших ценностей».

Здесь, безусловно, сказалось влияние соловьевской философии всеединства; символистический образ должен был осуществлять то сосредоточение абсолютного в единичном, о котором говорит Соловьев: «...для того, чтобы уловить и навеки идеально закрепить единичное явление, необходимо сосредоточить на нем все силы души и тем самым почувствовать сосредоточенные в нем силы бытия; нужно признать его безусловную ценность, увидеть в нем не что-нибудь, а фокус всего, единственный источник абсолютного. В этом, собственно, и состоит созвучие поэтической души с истинною предметною, ибо поистине не только каждое нераздельно пребывает во всем, но и все нераздельно присутствует в каждом. Отвлеченный пантеизм растворяет все единичное в абсолютном, превращая это последнее в пустую безразличность; истинное поэтическое созерцание, напротив, видит абсолютное в индивидуальном явлении, не только сохраняя, но и бесконечно усиливая его индивидуальность»⁷.

Такое отношение к пантеизму было характерно и для символистов-соловьевцев, хотя исследователи порой представляют символистское мироощущение именно как пантеистическое; в основе такого представления лежит и приверженность символистов к соловьевской философии всеединства, и его требование «верности земле», и общая почти для всех философов, близких к символизму, идея сакрализации эмпирического мира, и ивановское увлечение античностью, и общее для этого времени внимание к фольклорным истокам творчества. Сами же символисты пантеизм так же решительно отвергают, как декадентство и эстетизм.

Провозглашенный Ивановым еще в 1908 г. «принцип верности вещам, каковы они суть в явлении и в существе своем»⁸, укрепляется и развивается в его

⁶ *Иванов Вяч.* Стихотворения и поэмы. С. 319.

⁷ *Соловьев Вл.* Собр. соч.: В 10 т. СПб., 1912. Т. 6. С. 243.

⁸ Золотое руно. 1908. № 3/4. С. 88.

статьях как принцип «истинного символизма», которому как раз «свойственное изображать земное, нежели небесное: ему важна не сила звука, а мощь резонанса»⁹.

Вяч. Иванов всячески предостерегает от навязывания символу внеположного ему содержания, т. е. от превращения его в знак, иероглиф, за которым надо прочитывать нечто иное. Символ — не «мертвый слепок или идол» иной реальности, он живая связь и единство разных планов бытия. Для Вяч. Иванова идеал — художник-«эхо», задача которого с предельной сосредоточенностью прислушиваться к бытию, утончив слух и изощрив зрение. Его убеждение, что действительность — уже символ, приводит к требованию возвращать в искусстве вещи такими, какими они даны в самой действительности, не искажая форм данности, «не налагать свою волю на поверхность вещей». (Поэтому Вяч. Иванова и упрекали в «неизбывном эмпиризме».) Задача художника как человека, по В. Иванову, — воспитать себя в «послушании», смирении, согласно «внутреннему канону»; чем внимательнее и смиреннее прислушается художник к предметной данности мира, тем явственнее проступит ее истинный смысл, — таково убеждение Вяч. Иванова. Тот же смысл имеют и его рассуждения о «миметизме» в театре, противопоставленном субъективному абстрагированию.

Здесь проступает одно из существенных противоречий символизма: колебание между свойственным раннему этапу символизма требованием вмешательства искусства в мир действительности (подробнее о теургическом принципе см. в главе «Стиль модерн и синтез искусств») — и позицией «смирненного» художника, избегающего малейшей насильственности. Обобщая свои рассуждения о двух извечных тяготениях в искусстве, Иванов писал: «...два равнодействующих и соревнующихся между собою принципа художественной деятельности: с одной стороны, принцип ознаменовательный, принцип обретения и преображения вещи, с другой — принцип созидательный, принцип избречения и преобразования. Там — утверждение вещи, имеющей бытие; здесь — вещи, достойной бытия. Там — устремление к объективной правде, здесь —

⁹ Труды в дни. 1912. № 1. С. 9.

к субъективной свободе. Там — самоподчинение, здесь самоопределение. Там — реализм не только как эстетическая норма, но и как гносеологическая основа мирозерцания... здесь — идеализм, не только как культ идеальной формы, но и как философское убеждение в нормативном призвании автономного разума»¹⁰.

Антиподом «ознаменовательного» принципа внутри символизма был столь же убежденный символист А. Белый. Впрочем, позиции Белого в отношении основных посылок символизма не были последовательными, и противоречия резче, чем у Вяч. Иванова. Порой он склоняется к «символическому реализму», порой решительно от него отмежевывается. Его позиция колеблется от крайностей чисто эстетического и субъективистского понимания символа до полного отрицания искусства и требования от символа прямой жизнестроительной действительности. Для Белого все-таки символизм предполагает первенство внутреннего опыта и отношение к «образам видимого» как к средству: «Характерной чертой символизма в искусстве является стремление воспользоваться образом действительности как средством передачи переживаемого содержания сознания»¹¹. Образами реальности художник-символист пользуется «для уяснения переживаний, подобно тому как отвлеченная мысль в науке пользуется для краткости графическим методом изображения логических звеньев. Образ как модель переживаемого содержания сознания есть символ. Метод символизации переживаний и есть символизм»¹². Очевидно, что эта позиция диаметрально противоположна ивановской, и в полемических статьях 1908 г. это выразилось с крайней заостренностью.

«Верность действительности» Белый понимает как «свободную группировку элементов видимости», что почти буквально совпадает с ивановским определением чуждого ему «преобразовательного» принципа искусства (утверждение вещи, которая произвольно признается «достойной бытия», свобода субъективного вымысла).

Но на деле очень тонка и очень легко разрушается грань, которая отделяет символический образ как об-

¹⁰ *Иванов Вяч.* Две стихи в современном символизме // По звездам. СПб., 1909. С. 264.

¹¹ *Белый А.* Арабески. М., 1911. С. 258.

¹² Там же. С. 259.

раз, открывающий многозначное единство, «явное таинство жизни», от образа, скрывающего в себе некую «загадку» — идею, для которой этот образ служит лишь оболочкой, внешним обозначением. Так, Эллис, исходя как будто из положений Вяч. Иванова (утверждая, что «только углубление в мир явлений дает возможность достичь идеи»), делает из этого совсем иной вывод: «Следовательно, созерцание должно отправляться не от реального, а сквозь реальное, сквозь видимое, к бесконечному и невидимому. Явление имеет смысл... лишь как отблеск иного таинственно-скрытого, совершенного мира». Эта маленькая «поправка» (не «от», а «сквозь») существенно меняет дело. Для Вяч. Иванова «явление» уже заключает в себе смысл, а не является «лишь отблеском» его.

Превращение символа в метафору, аллегорию, иероглиф — в знак для выражения внеположного ему содержания — существует в символизме как потенциальная опасность, приводящая к разрушению цельности образа и к возникновению условного символистского «жаргона».

Но не нужно думать, что неполная «воплощенность» символизма связана только с противоречиями внутри «направления». Здесь мы переходим к другой стороне дела — к тем коренным целям и задачам символизма, которые он сам ставил себе.



ДЕКАДЕНТСТВО И ЭСТЕТИЗМ КАК ВНУТРЕННИЕ ПРОБЛЕМЫ СИМВОЛИЗМА

«Н едовоплощенность» символизма проистекает из самой его сути, из самых начальных установок. Речь шла, как говорит Вяч. Иванов, «об общей ориентировке душевного пейзажа»: «... в каком объеме принимается термин символизма? Поспешим разъяснить, что не искусство лишь, взятое само по себе, разумеет мы, но шире — современную душу, породившую это искусство...»¹. И другая сторона дела: символизм с самого начала претендовал на неизмеримо большую роль — действенную, «теургическую», творящую и преображающую жизнь. Как итог, предполагалось обратное воздействие на «душу», но уже «соборную» душу народа: ведь «организация всенародно-го искусства» и есть «организация народной души»².

Потребность полного изменения действительности («Переделать все» — А. Блок) для символистов и близких к ним философов сливалась с идеей полного преображения лица мира, революция социальная должна была сопровождаться и определяться «революцией духа» (у А. Белого концепция трех революций: политической, социальной, духовной): «Имя ей — воплощение Бога; революция — воплощение духовного импульса в жизнь»³.

Философия Вл. Соловьева и ставила проблему «всеединства»: «гармонический синтез религии, науки и философии». Не может быть двух противоречащих истин — поэтической и научной. «Художественному чувству непосредственно открывается в форме ощутительной красоты то же совершенное содержание бытия, которое философией добывается как истина мышления, а в нравственной деятельности дает себя знать как безусловное требование совести и долга»⁴. Искусству отводилась решающая роль в деле чаяемого преображения мира. Художник мыслится как посред-

¹ *Иванов Вяч.* По звездам. С. 183.

² Там же. С. 219.

³ *Белый А.* Сирин ученого парварства. Берлин, 1922. С. 19.

⁴ *Соловьев Вл.* Поэзия Ф. И. Тютчева // Собр. соч.: В 10 т. СПб., 1912. Т. 7. С. 124.

ник между миром материальным и идеальным; «художественное творчество, в котором упраздняется противоречие между идеальным и чувственным, между духом и вещью, есть земное подобие творчества божественного, в котором снимаются всякие противоположности, и божество проявляется как начало совершенного единства...»⁵. Поэтому и отводится искусству ведущая роль в пересоздании действительности — роль создания «вселенского духовного организма». «Совершенное искусство в своей окончательной задаче должно воплотить абсолютный идеал не в одном воображении, а и в самом деле, — должно одухотворить, пресуществить действительную жизнь»⁶.

Здесь есть уже некоторая двойственность в определении роли искусства: с одной стороны, искусству отводится непомерно большая роль в утопической мистерии жизнетворчества, — ведь только красота, по мнению Соловьева, просветляет и одухотворяет «вещественное бытие», — с другой же стороны, роль эта все-таки вспомогательная, так сказать, служебная; красота — только «ощутительная форма добра и истины»: «красота нужна для исполнения добра в материальном мире, ибо только ею просветляется и укрощается недобрая тьма этого мира»⁷. А. Белый договаривает: «...правы законодатели символизма, указывая на то, что последняя цель искусства — пересоздание жизни. Последняя цель культуры — пересоздание человечества...»⁸.

Эта двойственность в определении задачи искусства прописывает всю проблематику символизма. Понятие «эстетизм» оказывается в центре споров и оценивается с редким единодушием. С. Булгаков предостерегает символистское искусство от «ложного самосознания», что оно само творит красоту, тогда как красота мира создает, вызывает к жизни искусство; иначе возникает, по его мнению, «эстетический иллюзионизм, мир сладостных грез»⁹. Сходные мысли развивал Вяч. Иванов. Обвинения в эстетизме звучат как самое суровое осуж-

⁵ Соловьев Вл. Поэзия гр. А. К. Толстого // Там же. С. 144.

⁶ Соловьев Вл. Первый шаг к положительной эстетике // История эстетики. М., 1969. Т. 4, 1-й полутом. С. 574.

⁷ Там же. С. 570.

⁸ Белый А. Символизм: Книга статей. М., 1910. С. 10.

⁹ Булгаков С. Искусство и теургия // Русская мысль. 1916, дек. С. 17.

дение: «эстетизированная мистика» (А. Блок), «артистическое народничество» (С. Франк о Вяч. Иванове), «стилизованное православие» (Н. Бердяев о П. Флоренском) и т. д.

В этом выразилась и действительная противоречивость основных положений символизма и всего его образного мира: так, мифотворческое искусство, замышляемое как соединение с соборной народной душой, не могло не оказываться *в конечном счете* «лишь» эстетическим событием. Но все-таки именно «в конечном счете». Это не просто противоречие между замыслом и воплощением, подстерегающее любого художника, но живое противоречие, остающееся *внутри* самого образного мира, внутри заверщенного произведения. Поэтому утвердившееся представление об «эстетизме» или даже «панэстетизме»¹⁰ символизма не может быть принято без существенных оговорок.

Отрицание эстетизма с самого начала, с зарождения символизма, его исходный тезис, автохарактеристика: «С 1900 года в поколении, выступившем вскоре под знаменем символизма, впервые обозначились грани их символического пути и грани, резко их отделяющие от веяний эстетизма и декадентства»¹¹. Столь же категорически утверждает символистами и бесспорное главенство «этического» над «эстетическим»; так что, может быть, с большим основанием можно было бы определить их концепции как «панэтические». Думается, что по этим линиям не может быть вполне убедительным то противопоставление Блока символизму, которое проводится, например, в статье З. Г. Минц «Блок и русский символизм». Исследовательница пишет о творчестве Блока: «Впервые в истории символизма речь идет не об экспансии эстетического в еще одну область духа... а о том, что „радий“ искусства — средство для служения жизненным целям»¹², — но ведь сходным образом как раз и ставят вопрос Вл. Соловьев и Вяч. Иванов. То же самое: Блок 1910-х годов избегает ответственного слова „пророк“. Зато он охотно

¹⁰ Минц З. Г. Блок и русский символизм // Лит. наследство. М., 1980. Т. 92, кн. 1; Минц З. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Блоковский сб. З. Тарту, 1979.

¹¹ Белый А. Воспоминания об А. А. Блоке // Записки мечтателей. Пг., 1922. С. 8.

¹² Минц З. Г. Блок и русский символизм. С. 151.

подчеркивает то, что отличает его понимание „пророка“ от символистского, — необходимость для художника учиться у жизни»¹³, — и в этой позиции еще нет ничего, что отличало бы его от позиции Вяч. Иванова или резко противоречило бы «заветам» Соловьева. То же относится и к другому моменту блоковского мироощущения, воплощенному в пьесе «Роза и крест», который З. Г. Минц также считает «антисимволистским»: «понимая Прекрасное как основу мироустройства, пьеса утверждает в человеческой, социальной жизни, пока лишь нащупывающей пути к Красоте, главенство этики»¹⁴. Тогда придется признать, что Вл. Соловьев в этом вопросе был еще радикальнее, ведь для него Красота — лишь «ощутительная форма Добра», т. е. главенство этики признается тотальным — изначально и конечным. «Для Блока, — пишет З. Г. Минц, — этический критерий оценки изображаемого приобретает в 1910-х годах особое значение»¹⁵. Напомню известный факт из символистской полемики: когда московские символисты (т. е. прежде всего А. Белый и С. Соловьев) начали говорить об отступничестве Блока от соловьевских позиций (с 1906 г.), измене их общим идеалам эпохи «мистических зорь» и пр., — их нападки и велись как раз с позиций сугубо «этических». «Мы разошлись с Блоком прежде всего в взгляде на поэзию, — писал впоследствии С. Соловьев. — Блок отстаивал стихийную свободу лирики, отрицал возможность для поэта нравственной борьбы, пел проклятие и гибель. Я всегда стоял на той точке зрения, что высшие достижения поэзии необходимо моральны...»¹⁶ В конце цитируемого сочинения С. Соловьев почти извиняется за свое доктринерство: «...быть может, многим почитателям поэта покажется неприятной моя попытка приложить „нравственный“ критерий к его творчеству»¹⁷, — и в самом деле для нас есть в этом что-то «неприятное». Это не первая и не последняя попытка поучать поэта — и при жизни, и после смерти — с позиций нравственных и религиозных.

При подобных противопоставлениях Блока и символизма в целом по линии «этических» и «эстетических»

¹³ Там же. С. 150.

¹⁴ Там же. С. 147.

¹⁵ Там же. С. 145.

¹⁶ Письма Александра Блока. Л., 1925. С. 33.

¹⁷ Там же. С. 45.



Лестница в особняке С. П. Рябушинского
на Малой Никитской улице (ныне ул. Качалова) в Москве.
1900. Арх. С. О. Шехтель.

расхождений невольно напрашивается «наивная» постановка вопроса: так, может быть, дело тут прежде всего в масштабе его поэтического таланта, несоизмеримого, конечно, не только с С. Соловьевым, но и с А. Белым и Вяч. Ивановым. Характерны повторяющиеся формулировки в статье З. Г. Минц («Никто из символистов не мог так ярко, лирически ощутить дру-

того, „не-я“...»; «Никто из символистов не мог создать из своей лирики такого грандиозного „мифа о пути“, выйти из мира индивидуального во всеобщий...»; «...Лирики, столь глубоко пронизанной историзмом, символизм никогда не создавал»¹⁸ и т. д.), — все эти формулировки, предполагающие генетическое родство Блока с символизмом и расхождение в достижениях, — не подтверждают ли они именно это решение: то позитивное и ценное, что содержалось в символизме (прежде всего в концепциях Вяч. Иванова), нашло адекватное и самое яркое воплощение в лирике А. Блока, наиболее талантливого из поэтов, связанных с символизмом.

Это мнение высказывается в других статьях З. Г. Минц, более определенно — в статье «Символ у Блока» (В мире Блока: Сб. статей. М., 1981; более категорично оно выражено в работе Л. К. Долгополова «Поэмы Блока и русская поэма конца XIX — начала XX века». М.; Л., 1964).

Есть некоторая неточность, по моему мнению, и в ссылках З. Г. Минц на «культурные ориентации» символистов как на свидетельство их «панэстетизма»: это, по ее мнению, тяга к «родине панэстетизма в европейской культуре» — античности, а далее — к Ренессансу, романтизму, поэзии Фета, Полонского и т. д. Античность для Вяч. Иванова — живой источник основных космогонических мифов; к романтизму отношение у символистов сложное, во всяком случае неоднозначное; романтический дуализм для них, как правило, образец «неистинного» отношения к миру, романтическое отношение к действительности — неизменный антипод «реалистического». «Ренессанс» же Вяч. Ивановым трактовался как раз в духе того «преобразовательного», «идеалистического», индивидуалистического искусства, которому он противопоставлял искусство «ознаменовательное», доренессансное: «Искусство ознаменовательное должно было уступить господство идеалистическому искусству только с возникновением того индивидуализма и скепсиса, которые возвестили начало новой истории. Эпоха Возрождения поняла античную древность, в которой искала освобождения от средневекового варварства, идеалистически... В центре этого мира стоял чародей — я, чело-

¹⁸ Минц З. Г. Блок и русский символизм. С. 124, 144, 149.

веческая личность, сознавшая свое я и его полноправность, и его безвыходность, в смысле беспомощности выйти из пределов самоопределяющегося интеллекта... Все это в душе, влюбленной в красоту, признавшей за высшее среди духовных стремлений — эстетизм, должно было и художество сделать идеалистическим...»¹⁹. Яркое выразилось восприятие символистами Ренессанса в одном из поздних стихотворений Вяч. Иванова:

Изнежен гений стал и лаком
К роскошным пиршествам земли.
Дух отучен, и густ и плотен
Ложится спектра каждый цвет.
Застыл в хранилищах полотен,
Как жемчуг в раковинах, свет²⁰.

Из русских поэтов ориентировались символисты на Тютчева, Фета, Полонского, — но из них всех разве что к Фету, и то с оговорками, можно применить понятие «панэстетизм».

Резкое противостояние декадентству со всей решительностью и запальчивостью провозгласили еще юные «аргонавты» первых лет XX в. (Вопрос хоть и второстепенный, но, может быть, уместно здесь напомнить, что они были тогда и в самом деле очень молоды; самому юному и пылкому борцу, Сереже Соловьеву, было на рубеже века 15 лет:

Ключарь небес, матерый мистик,
Голубоглазый гимназистик²¹.)

Вопрос о декадентстве и эстетизме — один из первоначальных вопросов в истории символизма, пронизывающий собой все более частные проблемы, поэтому к нему еще не раз придется вернуться. Здесь же хочется еще раз подчеркнуть, что это прежде всего проблема внутрисимволистская (не «декадентство и символизм», но декадентство в символизме): грех безнадежности и безверия, эстетизма и нигилизма, утверждение приоритета искусства над жизнью, эстетская игра с «вечными» ценностями.

Тут необходима оговорка. Нередко при определении места Блока в символизме как бы предполагается, что поэт находился в развитии, а направление в целом

¹⁹ *Иванов Вяч.* По звездам. С. 258—259.

²⁰ *Иванов Вяч.* Собр. соч. Брюссель (1979). Т. 3. С. 641.

²¹ *Белый А.* Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1966. С. 416.

соотносится с ним как некое статическое, застывшее, компактное целое. Это, конечно, не соответствует реальности. Мы говорим, например, что Блок резко отрицает символизм (как «школу», добавим) или что Блок на каком-то этапе иначе, чем прежде, относится к символизму, то отходя от него, то снова с ним сближаясь, далеко не всегда учитывая при этом, что и сам символизм не остается неизменным. «Броски» Белого от теургических принципов символизма гораздо резче, чем у Блока (и в сторону крайней формализации, и в сторону почти полного отрицания искусства), а Вяч. Иванов не столько отменяет, сколько уточняет, все более тщательно и осторожно, понятие преобразующей роли искусства, отводя символу все более конкретную роль в рамках искусства («ознаменования сокровенной связи сущего», а не рычага преобразования мира) и все более определенно настаивая на принципе «верности вещам» как принципе «истинного символизма». Разумеется, в каждом частном случае факты эволюции отдельных представителей символизма внимательно прослеживаются, но при постановке проблемы «Блок и символизм» все же символизм в целом предстает недостаточно дифференцированным.

Говоря о самой решительной и принципиальной борьбе символистов с декадентским эстетизмом и имморализмом, нельзя, конечно, не учитывать, что эта борьба постоянно оборачивалась своей противоположностью, выходы искусства в жизнь оказывались превращением жизни в искусство; попытки размыкания граней личного сознания в общении с «другими» рядом бурных и очень сложных, публично изживаемых дружб и романов, в конечном счете приводили к эгоистической замкнутости в мире собственных переживаний; искреннее стремление к «соборности», к преодолению разрыва с народом сопровождалось безразличием к конкретности народной жизни, к наличному историческому моменту и т. д. Если мы примем как данность только эти конечные результаты их поисков и устремлений, — это не будет полным искажением действительной картины, но будет застывшим, статическим представлением о ней. Тогда исчезнет натяжение полюсов, и нам трудно будет представить живое движение внутри направления, пульсацию жизни в нем. Столь же односторонним было бы брать при изучении символизма только его начальные посылки. Но боль-

ное пространство, лежащее между грандиозностью «замаха», декларациями и теориями, — и воплощением теории, окончательным результатом, тем оформленным «наследием», с которым мы имеем дело, — не было пустым. В нем-то и разыгрывались и истинные драмы, и просто театрализованные представления. Психологическая и эстетическая насыщенность этого пространства может быть специальным объектом исследования.

Такая же обедняющая однозначность возникает, когда мы большого поэта, А. Блока, решительно выводим за рамки символистских антиномий, в частности перестаем видеть в «эстетизме» жизненную и творческую *проблему* для самого художника. Можно даже сказать, что эта была одна из важнейших *жизненных* проблем для Блока. В пространстве его поэзии, предстающем перед читателем как данность, вне временных (циклических, спиральных) изменений, для нас сосуществуют и его сознательное утверждение «эстетизма»:

Так береги остаток чувства,
Храни хоть творческую ложь:
Лишь в легком челноке искусства
От скуки мира уплывешь; —

(III, 108)

и его категорический нравственный императив:

Да. Так диктует вдохновение:
Моя свободная мечта
Все льнет туда, где унижение,
Где грязь, и мрак, и нищета.
Туда, туда, смиренней, ниже, —
Оттуда зримей мир иной...

(III, 93)

Показательно, однако, что и в том и другом случае исходное требование — требование поэтической свободы: в духе некрасовской традиции Блок настаивает, что именно свободное вдохновение ведет его гражданский стих (вспомним некрасовское: «Не заказано ветру свободному // Петь унылые песни в лесах...»). В этом смысле и «эстетское» и «гражданское» равно противостоят любому «закабалению» творчества, любому подчинению предвзятой идее — религиозной, философской, политической. Можно сказать, что в его творчестве «эстетическое» и «этическое» схватываются

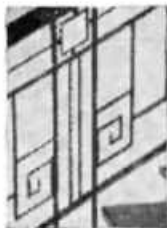
один на один, без оград и средостений, в поистине «роковом» противоборстве:

Пускай зовут: Забудь, поэт!
Вернись в красивые уюты!
Нет! лучше сгинуть в стуже лютой!
Уюта — нет. Покоя — нет.

(III, 93)

В определенном смысле это и было его противостоянием символизму по двум линиям: от теорий — к действительности, «где люди есть и есть дела», а с другой стороны, от теорий — к свободной эстетической игре. Но во всяком случае это всегда — острая *проблема*, и игнорировать ее — значит не видеть истинного трагизма лирики Блока, а только — «красивый» трагизм. Именно потому, что Блок был более художником, чем его собратья по символизму, для него эта проблема и вставала острее: недостижимость идеала, к которому так стремились все символисты, т. е. слияние красоты и добра; реальная антиномичность, а порой и трагическая противоречивость этих понятий («проклятье искусства»).

Колебание между полюсами лирического своеволия, эстетической игры — и идеей «верности земле» в разных обликах (мифологизированном, философском, и прямо — служением народу, России) было существенной особенностью символизма в целом.



ЖИЗНЕСТРОИТЕЛЬСТВО И ИДЕЯ СИНТЕЗА

Противоречия символизма не были только его внутренними проблемами: они связаны с общей тенденцией в разных областях мысли, практики, искусства начала века, которая суммарно определяется как «идея синтеза» и затрагивает любые уровни: синтез искусства и жизни, разных искусств, философии и искусства, духа и плоти, религии и общественности, христианства и язычества.

Символизм естественно встает на пересечении всех этих линий хотя бы уже в силу самого исходного своего принципа, смысла и назначения понятия «символ» как установления *связи* между мирами, между «я» и «не-я» и т. д. В самую суть идеологии символиста поэтому входило его умение слышать и сочетать в одно целое события из разных сфер. «Я привык сопоставлять факты из всех областей жизни, доступных моему знанию в настоящее время, и уверяю, что все они вместе всегда создают единый музыкальный напор» (III, 297). Предисловие к «Возмездию», откуда взяты эти слова, относится к времени уже послереволюционному (1919) и содержит, вместе с прямыми социальными оценками, очень трезвое и очень существенное разграничение всеобъединяющих стремлений символизма на разных этапах: «Зима 1911 года была исполнена глубокого внутреннего мужественного напряжения и трепета. Я помню ночные разговоры, из которых впервые выросло сознание нераздельности и неслиянности искусства, жизни и политики. Мысль, которую, по-видимому, будили сильные толчки извне, одновременно стучалась во все эти двери, не удовлетворяясь более слиянием всего воедино, что было легко и возможно в истинном мистическом сумраке годов, предшествовавших первой революции, а также — в неистинном мистическом похмелье, которое наступило вслед за нею» (III, 296). Блок с точностью формулирует это состояние как явление собственного внутреннего опыта; как наиболее чуткий художник эпохи, он и должен был его выразить с наибольшей силой и остротой. Но так или иначе эта идея сопряжения, сочетания всего затрагивала и все основные эстетические тенденции его времени: «слияние всего воедино» как определенный стимул

искусства, копейная неосуществимость такого слияния и «сознание нераздельности и неслиянности» как единственная реальная форма «синтеза» (тоже на практике трудно осуществимая).

Неосуществимость «синтеза» и выражалась у символистов как некое «теургическое томление» (выражение Вяч. Иванова). Пожалуй, А. Белого можно представить живым символом такого неразрешающегося томления о «воплощенности». Он пытался и теоретически выразить само состояние томления и даже наметить конкретные пути слияния искусства с жизнью, преобразования действительности средствами искусства,— в статье, например, о концертах Олениной д'Альгейм. Исполнение старинных песен Олениной д'Альгейм привлекало в начале века очень острое внимание художественной интеллигенции и воспринималось многими именно как синтетическая форма искусства, прямо подготавливающая переход к «одухотворению» жизни; очевидно, ее исполнение обладало в самом деле сильным воздействием, об этом сохранились свидетельства современников (см., например, впечатление Блока о концерте из письма 1903 г. к С. Соловьеву: «Со мной делалось что-то ужасно потрясающее изнутри... Люба была совсем потрясена, так же действовало и на маму... С Олениной что-то делается, когда она поет. Мне кажется, что она не проживет долго». — VIII, 72—73)¹. Сергей Соловьев записывает гораздо позднее, поэтому значительно более трезво (в начале века его, как и других, поражало пение Олениной): «В обществе говорили, что Оленина д'Альгейм — целиком создание своего мужа, что он вдохнул в нее свои идеи, уяснил ей самой ее большой, по природе стихийный и бессознательный талант и с уровня обыкновенной хорошей певицы поднял ее до высот совершенно нового искусства, где поэзия, музыка и философия сливаются в одно целое. Это и в самом деле было так... Пение д'Альгейм покоряло моих отца и мать волшебной силой. Особенно действовали на них жуткие создания немецкого романтизма... Боря Бугаев и Алексей Сергеевич Петровский также были совершенно очарованы пением д'Альгейм, и Боря напечатал

.....
¹ Характерная ошибка в пророчестве, свидетельствующая, может быть, о несколько искусственной взвешенности восторгов: Оленина д'Альгейм прожила сто лет (1869—1970).

статью, где назвал ее „голубой птицей вечности“². А позже в статье с характерным названием «Окно в будущее» Андрей Белый прямо анализирует психологические предпосылки и даже практические пути преобразования мира с помощью искусства Олениной: «...Поскольку та или иная атмосфера нервных воздействий является почвой для новой перегруппировки нашей сознательной деятельности, эта атмосфера способна влиять на изменение границы между сверхсознательным и подсознательным. Мистика, брызжущая из старинных песен в исполнении Олениной д'Альгейм, может оказаться рычагом, на котором впоследствии люди перевернут всю действительность... Когда она поет, все сквозит глубиной. Но если хочешь окунуться в эти бездны, неизменно, пока, разбиваешься о плоскость.

Когда же это кончится?»³.

У А. Белого томление о воплощенности, выраженное в этой статье (1904), как и в более ранних статьях, с такой страстной жаждой мистерии, с такой молодой нетерпеливостью останется одной из характерных черт именно его символизма, будет оборачиваться апологией «чистого искусства» и крайним формализмом, а формализм будет поситить такой же, по своей психологической сути, судорожно-нетерпеливый характер (насильственно одеть в термин и «лепетанье парок»⁴, — собственное определение его метода). Его поистине яростная статья «Против музыки» (1907), кроме ненависти к мещанину, наслаждающемуся в покойном кресле «всеми громами величия», уже несет и максималистское отрицание искусства вообще, раз оно не смогло стать мистерией, раз оно не может слиться с жизнью и пересоздать ее: «А если современная симфония не может слиться с жизнью по существу, то праведно только то, что поет народ. И песня прачки над корытом на весах цели и ценности перевесит, конечно, невоплотимые глубины Бетховена и Шумана»⁵. Это период его полемики с «петербургскими литераторами» (Вяч. Иванов, А. Блок, Г. Чулков и др.);

² Соловьев С. Воспоминания (рукопись). Хранится у дочери, Н. С. Соловьевой. Копия неизданных воспоминаний С. Соловьева предоставлена нам С. С. Лесневским.

³ Весы. 1904. № 12. С. 8–9.

⁴ Между двух революций. Л., 1933. С. 8.

⁵ Весы. 1907. № 3. С. 60.

полемика отчасти диктовалась очень личными соображениями, во всяком случае, часто отталкивание от личностей — носителей тех или иных идей — предопределяло само отношение к идеям; Белый на какое-то время замыкается в броню холодной и «точной» науки, чистого эстетизма, и этим бьет — и очень решительно (а порой и очень грубо) — по жизнестроительским иллюзиям своих бывших соратников — и своим, конечно. Ведь это именно он писал когда-то в статье, послужившей непосредственным поводом к началу переписки его с Блоком: «В музыке постигается сущность движения; во всех бесконечных мирах эта сущность одна и та же. Музыкой выражается единство, связующее эти миры... В музыке звучат нам памятки будущего совершенства»⁶. Он, в сущности, не отказывается от прежней своей причастности к их общим чаяниям преображения жизни, но при этом так решительно становится в позу обвинителя, что как будто совсем снимает с себя ответственность за прежние заблуждения: «Мы преклопились перед будущим. Но теперь, когда будущее запоздало, мы требуем гарантий, во имя чего должны мы отречься от чистого искусства, науки и теории познания»⁷. И в другой статье: «Стремление искусства к мистерии могло нас пленять, как явный знак *начала конца* старой жизни... Но теперь мы трезво и строго смотрим на шумиху слов о религиозном возрождении мира. Мистерия уже не может на прежнем основании служить для нас идеалом искусства. Мы смотрим на нее теперь только как на доступную форму красоты»⁸. Идея жизнестроительства (в основном в плане пересоздания личности) и идея мистерии возрождаются впоследствии под влиянием учения Штейнера, усиливаются под влиянием революции. И тогда уже Вяч. Иванов обвиняется им в недооценке мистерияльного пачала в жизни (статья «Спирин ученого варварства»).

Напомню об очень интересной и как будто неожиданной реакции Блока на раннюю статью Белого о музыке; в его письме, восторженно-уважительном (в этот период только-только завязывается содружество), сквозит та нота тревоги, которая определит многое в

⁶ Бугаев Б. Формы искусства // Мир искусства. 1902. № 12. С. 357.

⁷ Вesy. 1908. № 3. С. 70.

⁸ Вesy. 1906. № 9. С. 46.

его дальнейших путях: о «соблазне» смешения искусства с жизнью, о четкости «границ»: «Необходимо во избежание соблазна здесь именно кричать и вопить о границах, о пределах, о том, что апокалипсическая труба не „искуссна“... А главное, какая это музыка там, в конце? Под „формой“ ли она искусства? Ведь это в руку эстетизму, метафизикам, „Новому пути“, „Миру искусства“» (VIII, 52).

Как тип символиста, Белый предстает одновременно как двойник и антипод Блока; своеобразное психологическое отталкивание его от Блока (помимо всех личных конфликтов, хотя их никак нельзя элиминировать от символизма) связано, в частности, с принципиальной «невоплощенностью» Белого: Блок в его восприятии предстает как некая материальная, косная, воплощенная сила. Эта «окраска» образа Блока сохраняется на обоих полюсах отношений: когда Белый дает положительный образ Блока, тот предстает как добрый молодец русских сказок, румяный, плотный и статный, а когда он дает негативный полюс, когда отношения предельно накалены — это что-то косное и почти низменное. Нечто сходное встречаем и в других воспоминаниях современников о Блоке, во всяком случае — «каменное лицо», «каменный голос», «деревянный голос», во всяком случае ничего «воздушного» (как сказал о нем современный поэт). Знаменитый портрет Сомова также передает эту материальность блоковского облика. Приято считать, что на этом портрете дан «декадентский» Блок. Верно — ведь это портрет 1907 г., действительно, наиболее «декадентский» период Блока; кажется, сомовским портретам — при том, что воспроизводит он облики как будто близких по духу людей, — вообще присуща какая-то неявная «разоблачительность»: во всех есть духовная значительность и глубина, но что-то слабое и неопределенное в облике мудреца и «мистагога» Вяч. Иванова, немного даже страшен М. Кузмин. А у Блока, как нам представляется, Сомов выявляет то, о чем с таким крикливым пегодованием писал А. Белый: что-то тяжело материальное в нижней части лица; лицо все как будто опущено книзу, даже рот почти приоткрыт, точно от тяжести челюсти; именно «вещественная» тяжесть, а не просто «декадентское» выражено в этом облике.

Но здесь выявлена только крайность, только пре-

дельное заострение того свойства личности Блока, которое так резко разводило его с Белым: «верность земле» и воплощенность в земном. Символично, что это противостояние как-то почувствовалось ими сразу: в том самом первом, восторженном письме Белому по поводу музыки в январе 1903 г. (потребность «кричать и вопить о границах, о пределах»). Тогда казалось, что только еще возникает совершенное братство душ (тоже залог «преображения»), и расхождения отложились очень надолго; но предвестия разлада были уже в первом общении. При реальной встрече расхождение закрепились смущением Белого от неожиданного облика Блока, но тоже отложилось: казалось, что союз укрепляется, а Блок уже уходил от первых восторгов «малышеской мистики».

«Заземленность» не была уходом от символизма; напротив, это была как раз близость к соловьевским и более поздним ивановским представлениям о символе. Напомню одно место из статьи Блока «Творчество Вячеслава Иванова», где он говорит о сборнике «Прозрачность»: «Здесь „порыв“, которому были поставлены грани, предчувствуется во всей полноте; его первое условие — неразлучность с землей — налицо. Это и есть — предчувствие возврата к стихии народной, свободно парящей не отрываясь от земли» (V, 16—17). (Не о соответствии творчества Вяч. Иванова блоковской оценке, но о характерной посылке символизма идет здесь речь.) Вл. Соловьев почти теми же словами передавал свое впечатление от своеобразия поэзии Я. Полонского: у того, полагая Соловьев, при переходе из обычной материальной среды в «область поэтической истины» остается ощутительным самый момент перехода: «чувствуешь в поэтическом порыве и ту землю, от которой он оттолкнулся»⁹. Но дело не в текстуальном совпадении, оно могло быть и случайным, а в принципе, общем для символизма, и даже основой для него, — «верность земле», установление «сизигического» единства с природой:

Синие горы кругом надвигаются,
Синее море вдали.
Крылья души над землей поднимаются,
Но не покинут земли.

⁹ Соловьев Вл. Поэзия Полонского // Собр. соч.: В 12 т. СПб., 1912. Т. 7.

Однако в поэзии самого Соловьева этот принцип не мог осуществиться; и не только по недостаточности поэтического дара (сильно преувеличивавшегося его восторженными адептами, вплоть до постановки его рядом с Тютчевым и Фетом), но и по двойственности отношения к «земному»: чаще оно воспринимается как «педобрая тьма этого мира», «злое пламя земного огня», — то, что должна просветить и одухотворить София, Мировая Душа.

Именно поэзия Блока в большой мере и приближается к идеальному воплощению желаемого символистами единства: «порыв» к небу, «неразлучный с землей». И в этом как поэт и человек его прямым антиподом был Белый. В одном из писем к Блоку есть такая автохарактеристика Белого, проясняющая эту несовместимость — в те времена, когда еще грезился союз избранных душ: «...всегда хочу безвольно, бесцельно, просто носиться в пространствах, носиться в несказанном, заливаясь вьюжным визгом в ласточках, рвать вместе с ними пространство во имя „нового пространства“ — „нового неба“ и „новой земли“»¹⁰.

Далее я постараюсь показать, как при наиболее близком прикосновении к земным пространствам — в «Пепле» — он эти «пространства» в самом деле «рвет» и распыляет.

В этом и трагедия А. Белого как художника, но и осознанный принцип: не «*путь*» становления личности (подобно блоковскому «вочеловечению»), но сложнейшие отношения со множеством личностей внутри «индивидуума». В позднейшем своем трактате (неопубликованном), осмысляющем с антропософских позиций весь его путь от раннего символизма («четыре года я играл в символы») до Штейнера, Белый пишет: «Неудивительно, что тема в вариациях, идея многообразия, комплексности индивидуума, в чем бы он ни выражался... стала естественным приращением к теме символа <...> Никакое „Я“ по прямой линии не выражаемо в личности, а в градации личностей, из которых каждая имеет свою „роль“; вопрос о режиссуре, о гармонической диалектике в течениях контрастов и противоречий, „Я“ в личностях <...> вырос отсюда; последовательность поведения не в прямолинейном усилии впереть индивидуум в личность, следствие такого

¹⁰ А. Блок и А. Белый: Переписка. М., 1940. С. 136.

„вперення“ — разрыв личности; и не в отрезе себя, одной личности, от градации, данной в „Я“ (элементарное представление о верности себе), а в гармонизации течения личностей в круге; так проблема моральной фантазии, как режиссура, а не изгнание „актеров“ со сцены жизни за исключением одного, выявилась как проблема сирва морали ребенка (семи лет), потом, вскоре, и мировоззрения»¹¹.

Нужно было, очевидно, обладать значительно более твердой режиссерской волей, чем она была у Белого, чтобы держать своих «актеров» в повиновении, приводить к единству гармоническому. Очевидно и то, что «моральная фантазия» выполнить такую роль не может, нужны более твердые скрепы. Как писал много позднее Н. Бердяев, осмысляя «русский культурный ренессанс XX века» в целом и считая Андрея Белого одной из характернейших фигур эпохи, «у этой очень яркой индивидуальности твердое ядро личности было утеряно, происходила диссоциация личности в самом его творчестве»¹².

Характерно и то, как резкие переходы Белого от одного мировоззренческого состояния к другому сопровождаются «окончателюстью» и категоричностью. Чистый «порыв», рвущий пространство «меж пустых полей эфира», стремится заковать себя в систему; чем распыленнее сущность, тем непримиримо дефинитивнее система. Легко представить себе, как должна была прийти впору такому мироощущению система «духовного знания» доктора Штейнера, позволяющая создать четкую иерархию путей к познанию непознаваемого, к овладению — путем оккультной дисциплины, определенных внутренних и внешних упражнений — божественной сущностью (как иронически определял Э. Метнер, решительный противник штейнерианства, одно время друг и наставник Белого, с тревогой следящий за его увлечениями: «самоделание ангела, самопроизводство спасения души при помощи своеобразной точной оккультной методологии»¹³).

Именно Белый, как никто другой, настойчиво, требует «ясности, четкости, трезвости, самоограничения,

¹¹ *Белый А.* Почему я стал символическим и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития. (Рукопись) // ЦГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Л. 74.

¹² *Бердяев Н.* Самопознание. Париж, 1949. С. 209—210.

¹³ *Метнер Э.* Размышления о Гете. М., 1914. Т. 1. С. 386.

самопознания»¹⁴ — и в первую очередь от Блока. Когда он разочаровывается в идее мистерии, он предлагает понимать ее «как пополнение комплекса существующих форм новыми... формами»¹⁵.

Разумеется, нельзя на одного Белого возлагать всю ответственность за «диссоциацию личности» в «русском ренессансе»; идеи того же Бердяева, в частности его «философия свободы», были, в сущности, ориентированы именно на такой тип личности; Бердяев рисовал¹⁶ как наиболее достойную утопию социального совершенства «состояние окончательного торжества индивидуализма», полагая, что именно иррациональные стороны личности делают ее индивидуальностью, что человек жаждет разорвать грани рационализированного мира.

Может показаться, что рассуждения о психологическом типе символиста — уклонение в сторону, отступление от темы, стоящей в заголовке раздела, в лучшем случае — фон для нее, но это не так. Сама проблема жизнестроительства включает в себя в качестве центральной проблему личности художника-творца, ее соотношение с действительностью, ее «самопознание» и «самосозидание». Разные и для каждого закономерные результаты, к которым приходят символисты (суммарно говоря, для Блока — «вочеловечение», для А. Белого — антропософия, для С. Соловьева — церковь), начинаются из одной точки. В большой мере, и даже, может быть, в большей мере, символизм существует не в окончательных воплощениях, но как бы *между* жизнью и искусством; это отмечали и современники, и позднейшие исследователи: «...Их творчество как бы недовоплотилось: часть творческой энергии и часть внутреннего опыта воплощалась в писаниях, а часть недовоплощалась, утекала в жизнь, как утекает электричество при недостаточной изоляции»¹⁷. Символы и темы кочуют из жизни в искусство и обратно в жизнь, — причем трудно сказать, где первоначально зарождается событие, — и редко получают окончательное воплощение.

¹⁴ Белый А. Между двух революций. Л., 1933. С. 206.

¹⁵ Весеы. 1906. № 9. С. 46.

¹⁶ Философия и жизнь // Новый путь. 1904. № 10. С. 294, 298.

¹⁷ Ходасевич В. Ф. Некрополь: Воспоминания. Париж, 1976. С. 8.

Такое отсутствие средоточений между жизнью и искусством не следствие какого-то «прорыва», оно сознательно постулируется теоретиками символизма: ориентация на «новые души», на некую разрыхленность «душевной почвы» современника, готовность к восприятию «новых идей», и в первую очередь на мистическое мироощущение. Об этом писал Вяч. Иванов: «Какой-то невидимый плуг, в наступившие сроки, разрыхлил современную душу, — не в смысле изнеможения ее внутренних сил, но в смысле разложения того плотного, непроницаемого, перасчлененного сгустка жизненной энергии, который называл себя „я“ и „цельною личностью“ в героическую пору непосредственного индивидуализма. Это разрыхленное поле личного сознания составляет первое условие для всхода новых ростков религиозного мировосприятия и творчества»¹⁸. Конечно, в самой установке на «разрыхление сознания» таится определенная опасность: она требовала ответственности и продуманности в «сеянии» на подготовленной почве, выверенности и осторожности, между тем как произошло обратное: «выплеск» всевозможных, иногда в достаточной мере безответственных концепций, переменчивых и взаимоотрицающих, высказываемых с полной категоричностью, создавал в конечном счете атмосферу нездоровую и непродуктивную, приводил как раз к тому «изнеможению» душевных сил, которое отрицает Иванов, к разложению не только «сгустка» индивидуалистически замкнутого сознания, но и крепкого ядра личности вообще.



¹⁸ *Иванов Вяч. По звездам. С. 426.*

СИМВОЛИЗМ КАК «ОТНОШЕНИЕ»

Ориентация на слушателя, на чужое сознание, прямо вступающее в отношение с авторским, заключена в самой сути символизма: «Ибо символизм значит: отношение; и само по себе произведение символическое, как отделенный от субъекта объект, существовать не может». «О символизме можно говорить, лишь изучая произведение в его отношении к субъекту воспринимающему и к субъекту творящему, как к целостным личностям»¹. Поэтому, утверждает Вяч. Иванов, нет символизма, если нет слушателей-символистов, символизм — это взаимодействие. И опять-таки этот особый и специальный расчет на воспринимающего с его «разрыхленной» душой требует, очевидно, от поэта максимально возросшей ответственности за слово, которое должно будить такой прямой и непосредственный отклик в «другом». На деле же происходит обратное: субъективные «лирические яды» (Блок), умножение актеров-личностей в индивидууме (А. Белый), более или менее субъективные толкования древних, но преимуществу эзотерических мифов (Вяч. Иванов) — все это дробило, и множило, и «уточчало» личность, создавая в конечном счете совсем не ту житнетворческую среду, о которой сами же они мечтали.

Исходная соловьевская идея «положительного всеединства» включала в себя как задачу для каждого — выход из узких пределов замкнутого существования, восприятие другого как другого «я», признание истинности его существования — «ты еси». Самый символ Софии, Мировой Души, и служил прообразом человечества как всеединства. «Если корень ложного существования состоит в непроницаемости, т. е. во взаимном исключении существ друг другом, то истинная жизнь есть то, чтобы жить в другом как в себе, или находить в другом положительное и безусловное восполнение своего существа»².

Эта идея падает на подготовленную, в самом деле разрыхленную душевную почву молодых московских и петербургских мистиков начала века и с нетерпеливой

¹ *Иванов Вяч.* Борозды и межп. С. 153—154.

² *Соловьев Вл.* О сущности любви // Собр. соч. Т. 7. С. 56—57.

горячностью начинает проводиться ими в жизнь. Кружок «аргонавтов», как впоследствии «башня» Вяч. Иванова, и был попыткой создать прообраз человеческого существования в братском общении, во взаимной открытости, в непрерывном духовно-прибыльном обмене. Роковым образом эти попытки обнаруживают свою неосуществимость.

Символизм и начинался, в сущности, как «домашнее» дело, в русле родственных отношений, вырастал из атмосферы «дома» (Соловьевых), из бесед «за чайным столом» («С 11 часов утра за чайным столом Боря Бугаев, захлебываясь, говорил о синтезе, о Жене, облеченной в солнце, о том, что мир кончается через несколько дней»³, — вспоминает впоследствии С. Соловьев). Мать Александра Блока и мать Сергея Соловьева — двоюродные сестры, обе сочувственно следят за новыми веяниями в искусстве, разделяют мистическую настроенность молодежи, в письмах обмениваются стихами сыновей. Именно здесь, в доме Соловьевых, получают первую оценку стихотворные опыты А. Блока и А. Белого. Характерно, что стихи, которыми обмениваются молодые поэты (еще для печати не предназначенные), прямо выступают как форма общения, наиболее адекватно вводящая собеседника в мир переживаний автора письма⁴. «Стихи — неотъемлемая составляющая переписки, которым поручается часто самая интимная часть послания»⁵.

Невыделенность творчества (стихов) из «дружбы» связана не только с тем, что это самое начало, зарождение поэзии для каждого из поэтов (для юности вообще стихи — естественная форма самовыражения), но и с началом поэтического «направления». Для раннего этапа символизма связь стихотворчества с жизнью еще не расчленена, еще не обрела характер «неслиянности и нераздельности». Поэтому на стихах порой лежит печать то трогательной естественности и открытости, то банальности наспех пайденных слов. Блок пишет С. Соловьеву в 1903 г. о его стихах (как всегда, нелицеприятно), — и очень характерна первая же фраза письма, определяющая (а может быть, даже и ис-

³ Соловьев С. Воспоминания. Рукопись.

⁴ См. об этом в предисловии Н. В. Котрелева к неизвестным автографам ранних стихотворений А. Блока // Лит. наследство. М., 1980. Т. 90. Кн. 1: Александр Блок.

⁵ Там же. С. 224.

черпывающая) дальнейший смысл анализа: «К тебе и к стихам твоим я чувствую глубокую нежность»⁶. «Ты» и «твои стихи» — это одно целое, и отношение к ним еще неразделимо. Дальше идет и разъяснение: «Еще одна разгадка твоих стихов: они требуют отдельного „настроения“». Кроме того, часто требуют твоего голоса. Они не гибки, или, выражаясь чисто современным декадентским языком, не изысканны. То же самое в стихах Владимира Соловьева: они требуют любви, а не любовь их. Когда им отдашь любовь, они заполнят годы жизни и ответят во сто раз больше, чем в них сказано. Может быть, заполнят и целую жизнь. Твои стихи (хотя далеко не все) тоже необходимо полюбить через кого-нибудь: иногда — через твой голос, через однозвучность и скандирование, а иногда через собственную мысль или собственный образ, перехваченный по дороге. Тогда „Королева“ говорит во сто раз больше, чем сказано словами»⁷. Конечно, нельзя сбрасывать со счетов и того, что здесь в целом выражено неодобрение стихов кузена, хотя в очень смягченной и необидной форме (знаменитая блоковская правдивость еще не откристаллизовалась в будущих жестких формах). Но главное не в этом, ведь сходным образом поясняется и воздействие стихов Вл. Соловьева, который представляет для обоих безусловную величину. Главное, что здесь пока не подвергается сомнению подобное «перевернутое» отношение к стихам: «они требуют любви, а не любовь их». Т. е. прежде нужно в них поверить, иметь к ним определенное внестиховое, жизненное отношение, неотделимое от личности их автора, но также и от собственной личности («собственный образ, перехваченный по дороге»), и тогда стихи раскрываются и отдают «во сто раз больше, чем сказано словами». То, что «сказано», т. е. феномен искусства, играет второстепенную роль по сравнению с тем, что втянуто в орбиту стихотворения извне, что сохраняет живую пульсацию внестиховых смыслов. Эстетическое суждение (и осуждение), в сущности, передается чужому голосу — «декадентскому языку» (стихи «не изысканны»). Стихи слишком незамкнуты, в их восприятие входит слишком много «из жизни», в частности и то, например, как их читает «Люба»: «Люба пе-

⁶ А. Блок и А. Белый: Переписка. М., 1940. С. 3.

⁷ Там же. С. 63–64.

обыкновенно точно представляет, как ты читаешь „Королеву“. Настолько близко, что мне стало „чуть-чуть страшно“... В эту минуту я опять вспомнил все прошлогоднее с повой силой»⁸. Конечно, это «воспоминание» о том совместно пережитом *Событии* прямо связано с восприятием и оценкой стихов, с «нежностью» к ним и к их автору. И очень важно для обоих — автора письма и автора стихов, — что читает их «Люба» (к ее «образу» мы еще вернемся).

Переписка Белого и Блока, вся история их отношений, начиная с первой встречи, многократно и подробно исследовались, нет надобности останавливаться здесь на всех перипетиях этой сложнейшей многолетней дружбы-вражды, напомним лишь об одном факте: не только позднейшая вражда — бурный взрыв, инспирированный Белым, — уже и первая встреча выявляет их противостояние, смущая Белого. Повторю, не только первая встреча, но первое же письмо Блока заключает как в зерне прообраз будущих разногласий: это сразу же встающая тема «жизни-искусства», проблема их декадентского (модернистского) слияния и требование «граней»: «...Я почувствовал целую боль, целый внутренний, рвущийся крик оттого, что Вы (дай Бог, чтобы это было не так!) загромодили всю жизнь «миром искусства»... Во избежание соблазна <...> кричать и вопить о границах, о пределах»⁹. Разумеется, не следует разногласия понимать однолинейно: правильное и перерастающее направление Блок, который неизменно ставляет запутавшихся мистиков на «путь». Роли менялись, на разных этапах для каждого из символистов по-своему стоял вопрос о «границах искусства», о переступании роковой грани между искусством и жизнью, но вопрос этот всегда стоял остро, и дискуссии всегда велись вокруг него.

Переписка выявляет некоторую неестественность, взвешенность тона; подтягивание себя до непременно-го общения «в духе», до «несказанного», до снятия всех «масок», приводит к результатам обратным тем, которые предполагались: вместо «безусловности» — условность полу-домашнего эзотерического «жаргона» (как писал впоследствии Белый, к 1904 г. в переписке тема «зари» стала для них «жаргоном» — «метафо-

⁸ Там же. С. 62.

⁹ Там же. С. 3.

рой, теряющей реальный смысл»¹⁰), вместо предполагавшейся совершенной открытости («Заговорили сущности. Сдернута маска — повсюду удивленные, удивляющиеся, незамаскированные лица»¹¹) — новые маски-роли: брат, аргонавт, посвященный. Все труднее становится держаться на уровне взаимной открытости и высокого духовного пастроя. Перепады между бытовыми и мифологизированными отношениями порождали «иронию», иногда как почти произвольный комический эффект, как, например, в письме Белого к Метнеру: «Будем же собирать *солнечность*, чтобы построить свои корабли! Эмплий Карлович, распластанные золотые языки лижут торчащие из воды камни...»¹² и т. д. Чаще — ирония призвана набрасывать покров на тайну в быту, сознательно снижать высокую действительность, погруженную в вещественную среду; так создается гротеск, «козловак», на что особенным мастером был Андрей Белый.

Не осуществляется задуманное общение и на «башне»; следует учесть, что и атмосфера была уже другая — послереволюционная, Блок определял ее как «непстинное мистическое похмелье», тут в большой мере житиетворчество сразу разыгрывается, самый быт и отношения изначально пронизаны заданной концепцией. Тут дело еще и в самом хозяине «башни», Вяч. Иванове, главном теоретике символизма, с именем которого связаны и наибольшие «соблазны» символизма вроде пресловутого «мистического анархизма» (короткого периода ивановского адогматизма), и наиболее продуманные и глубокие его концепции. На «башне» собирались самые разные люди, она быстро становится центром интеллектуальной элиты и художественно-артистической богемы. Сознательно атмосфера башни замышлялась как некая попытка осуществления «соборности», реализация давней мечты Вяч. Иванова:

Да прозвучит в ушах и радостно и ново —
Вселенской Общины спасительное слово,

¹⁰ Белый А. Начало века. М.; Л., С. 335.

¹¹ Белый А. О теургии // Новый путь. 1903, сент. С. 119.

¹² Цит. по: Лавров А. В. Мифотворчество «аргонавтов» // Миф. Фольклор. Литература. Л., 1978. Здесь подробно рассматривается именно эта сторона творчества символистов: создание мифов, объединяющих их творчество и бытовое поведение.

как проникновение в чужие души и приобщение их к своим духовным интересам. Судя по отзывам современников, Вяч. Иванов был замечательным мастером таких «посвящений», истинным «мистагогом»: «он любил и умел слушать чужие мысли» (Степу); «он всегда искал сближений и соединений разных людей и разных направлений... Всегда поражала меня в Вяч. Иванове необычная способность с каждым говорить на те темы, которые его больше всего интересуют. Но это было не только приспособлением к людям, не только гибкость и пластичность (...) это был дар незаметно вводить каждого в атмосферу своих интересов, своих тем, своих поэтических и мистических переживаний через путь, которым каждый идет в жизнь...»¹³. Андрей Белый: «...Очень вежливо обволакивал он собеседника удивительным пониманием всякого, необыкновенной начитанностью, которую он умел мягко стлать собеседнику под ноги; часто казалось, что он заплетал идейную паутину, соединяя несоединимых людей и очаровывая их всех»¹⁴. Сам Вяч. Иванов, отвечая, очевидно, на подобные же обвинения молодого Хлебникова (тоже посетителя «башни»), писал:

Нет, робкий мой подстерегатель,
Лазутчик милый! Я не бес,
Не искуситель — испытатель,
Осолок, циркуль, лот, отвес.

Измерить верно, взвесить право
Хочу сердца — и в вязкий взор
Я погружаю взор, лукаво
Стеля, как невод, разговор¹⁵.

Идея «соборности» увлекала Вяч. Иванова не только в широком плане, но и на более интимном уровне единения избранных душ, вовлекаемых в двуединую душу двух любящих.

Во Введении к собранию сочинений Вяч. Иванова (Брюссель, 1971) об этом чаянии соборности пишет О. Дешарт (друг, помощница, биограф Вяч. Иванова), и ясно выступает даже в ее панегирическом изложении

¹³ Бердяев П. Ивановские среды // Русская литература XX века. М., 1916. Т. 8. С. 97—100.

¹⁴ Белый А. Эпопея // Записки мечтателей. 1922. № 2.

¹⁵ Иванов Вяч. Стихотворения и поэмы. С. 221.

надуманный, головной, искусственный характер отношений, строящихся по теории. Надуманность видна уже из выбора — привлекаемый к союзу «трех» юный Сергей Городецкий менее всех подходил к этой роли. Случайный символист, впоследствии один из зачинателей акмеизма (с риторическим манифестом), человек, явно не имеющий ничего общего ни с какими мистическими безднами символистов и с мистической углубленностью хозяина «башни», он, естественно, выпал из сферы его притяжения. Эти отношения породили стихотворение Вяч. Иванова, в котором характерно отразились и искренняя разочарованность, и скорбь «уловителя душ», не сумевшего посеять свои семена в «непробужденной», «нерожденной» душе, — и гордыня «волхва» и «мистагога», уверенного в своем призвании и праве будить и вести чужие души в свой «звездный дом»:

Твоя душа глухонемая
В дремучие поныкла сны,
Где бродят, заросли ломая,
Желаний темных табуны.

Принес я светоч неустойчивый
В мой звездный дом тебя манить,
В глуши пустынной, в пуще дремной
Смолистый сев похоронить.

Свечу, кричу на бездорожье,
А вокруг немее, зов глуша,
Не по-людски и не по-божьи
Уединенная душа ¹⁶.

Нет, «соборность» и «братство» и здесь не могли состояться. Период «башни», с которым прочно и надолго связалось всякое представление о Вяч. Иванове, был, по точному выражению С. Аверинцева, периодом «плодотворного, но нецеломудренного духовного возбуждения» ¹⁷ «с напряженными и душевными головными страстями» ¹⁸. Позже и сам Вяч. Иванов оценивает это время отрицательно; в «Римском дневнике» 1944 г.

¹⁶ *Иванов Вяч.* Стихотворения и поэмы. С. 188—189.

¹⁷ См.: Там же. С. 46.

¹⁸ Там же. С. 47.

он пишет:

А после ткач узорных слов
Я стал, и плоти раб греховной,
И в ересь темную волхвов
Был ввержен гордостью духовной¹⁹.

Так что прежнее «волхвование»

(Чаровал я, волхвовал я,
Бога — Вакха вызывал я,—)

он теперь оценивает критически.

Осуществление «истинной жизни» в «другом, как в себе», символисты видели прежде всего в любви. Так понимал ее и Владимир Соловьев: «Основанием и типом этой истинной жизни остается и всегда останется любовь половая или супружеская»²⁰. Преображение мира и конечную победу над смертью видели в идеальном соединении любящих. Естественно поэтому, что такое значение придается любви — к той, которая оказывается избранницей, на которой лежит отблеск сияния Софии, Мировой Души: «Вы — моя зоря будущего. В вас — грядущее событие. Вы — философия новой эры... Вы — запечатленная!»²¹ (из письма А. Белого М. К. Морозовой). Предполагалось, что отношения любящих далеко выходят за рамки отношений двух, перипетиям «романа» придавалось космическое значение, вернее, сами они считались земным, символическим воплощением событий из иных миров. Естественно, что отношения порой приобретали характер трагический.

Может быть, — с оговорками, конечно, — счастливым исключением можно как раз признать брак Вяч. Иванова с Л. Д. Зиновьевой-Аннибал: то, что отношения возникали в оболочке «дионисийских» концепций, не мешали его восторженной любви-почтанию с первой встречи и до ее смерти в 1907 г., и даже после смерти; может быть, дело и в том, что был он более «ученым», человеком, что называется, «головным», но тут и в самом деле теории и предваряли любовь, и переплетались с ней, и помогли остаться живой и после телесной смерти. «Встреча с нею была подобна могучей весенней дионисийской грозе, после

¹⁹ Там же. С. 187.

²⁰ Соловьев Вл. Собр. соч.: В 10 т.

²¹ Цит. по: Лавров А. В. Мифотворчество «аргонавтов». С. 153.

которой все во мне обновилося, расцвело, зазеленело»²². Даже то, что могло казаться отступлением, на деле утверждало эту любовь. Так, закономерно не осуществились попытки превратить двуединую душу в союз трех «на башне», хотя к тому призывала сама «Диотима» — Л. Д. Зиновьева-Анпибал; после ее смерти Вяч. Иванов женится, но женится на падчерице — «Ее дочери», как называет ее в стихах.

В нашем блоковедении подробно и многосторонне рассмотрен феномен «Л. Д.: Блок». Напомню, что это сквозной символ, который проходит, трансформируясь, во всей поэзии Блока; многие темы или образы связаны с ним прямо или косвенно; так, один образ — «царевны», спящей красавицы, возникающий еще в ранних стихах, отзывающийся затем в другой глубинной теме его стихов — России, тоже содержит в себе модификации «ее» образа. И конечный сплав «О Русь моя, жена моя» будет не вполне прояснен, если не обернуться к самым истокам и не вспомнить, что «невеста» ранних стихов — не только Прекрасная Дама или мадонна европейской традиции, но и царевна русских сказок, что с нее вообще начинается «русская тема» в творчестве Блока.

Там, где «Она» не абстрактная аллегория, где в стихах совершается ее воплощение, там вся окружающая «ее» атмосфера — стилизованно-русская: «тихий терем», узорная резьба, лампадки:

Крыльцо Ее — словно паперть,
Вхожу — и стихает гроза.
На столе — узорная скатерть,
Прятались в углу образа.

(I, 299)

Жених ее:

Всадник в битвенном наряде,
В золотой парче.

(I, 319)

Она — Невеста, Царевна, Светлана, ожидающая жениха из походов и битв.

Характерен и севернорусский ландшафт, повторяющийся в поэзии Блока не раз:

²² Иванов Вяч. Собр. соч. Т. 2. С. 20.

Пройдет зима — увидишь ты
Мои равнины и болота.
И скажешь: «Сколько красоты!
Какая мертвая дремота!»

(I, 126)

Кругом далекая равнина,
Да толпы обгорелых плей.
Внизу — родимая долина,
И тучи стелются над ней.

(I, 122)

Этот пейзаж несет в поэзии Блока глубоко символическое обобщение (впоследствии разъясняемое и в статьях): соединение бедных форм и затаенного глубокого смысла («золото в недрах поет»); эта антиномия намечена сразу, в ранних стихах: «сколько красоты» — «какая мертвая дремота». Равнины и болота в их своеобразном обаянии — сквозные символы лирики Блока.

Вспоминая о Л. Д. Блок, С. Соловьев говорит о ее «тициановской» и «древне-русской красоте» — это сочетание отразилось в блоковском образе:

И мнилась мне Российская Венера,
Тяжелой тупиковой повита,
Бесстрастна в чистоте, нерадостна без меры,
В чертах лица — спокойная мечта.

(I, 91)

Соловьевская Софья, пронизанная «лазурью золотистой», превращается у Блока в «царевну золотокудрую», в настоящую сказочную царевну, у которой «под косой луна блеснит, а во лбу звезда горит»:

И откроет белой рукою
Потайную дверь предо мною
Молодая, с золотой косой,
С ясной, открытой душою.

Месяц и звезды в косах...
«Входи, мой царевич приветный»...
И бедный дубовый посох
Заблестит слезой многоцветной...

(I, 272)

Темы окружающей «ее» дремоты, тишины, «спокойной мечты» в лирике Блока оборачиваются самы-

ми разными сторонами. «Сон» — очень многозначный и амбивалентный символ у Блока. Вспомним и «Соловьиный сад» с «очарованным сном», и «Песню судьбы» с «белым домом», из которого уходит герой на поиски действительной жизни, и тема собственного сна, от которого «она» должна пробудить его к жизни, и т. д.; здесь мы касаемся одной точки — той, в которой пересекаются Душа мира, сказочная царевна, любимая женщина, родина:

В непробудном сне царены...

Непробудная... Спи до срока...

Я Белую Деву бужу...

Показательно, что стихотворением о «ее» сне-смерти завершается первая книга лирики Блока:

Вот он — ряд гробовых ступеней.
И меж нас — никого. Мы вдвоем.
Спи ты, нежная спутница дней,
Залитых небывалым лучом.

Ты покоишься в белом гробу.
Ты с улыбкой зовешь: не буди.
Золотистые пряди на лбу.
Золотой образок на груди.

(I, 323)

Конечно, однозначно этот символ не расширяется, выпрямление неизбежно сойдет на аллегорию, но он здесь все же предстает как итоговый по отношению ко всей проблематике «Стихов о Прекрасной Даме». Одновременно протягиваются лучи и к образам последующих книг — «Шаги Командора» («Донна Анна спит, скрестив на сердце руки... Донна Анна в смертный час твой встанет...»). То, что здесь дано в беглом намеке «Не буди», становится основой «ее» характеристикой (не желающая пробуждения) в стихотворении «Сон» (1910): схороненные в «древнем склепе» слышат, что «день последний настает», что на земле наступает Воскресение.

Под аркою того же свода
Лежит спокойная жена;

Но ей не дорога свобода:
Не хочет воскресать она...

(III, 134)

(Все те же опорные точки — «спокойная мечта», непробудный сон.) И в чисто внешнем плане «ее» образ сопровождается той же характеристикой: «сонноокая», «сопливые очи».

Но и «Русь», впервые появляясь в стихах, тоже обвеевна сном:

Ты и во сне необычайна,
Твоей одежды не коснусь.
Дремлю — и за дремотой тайпа,
И в тайне — ты почишь, Русь.

(II, 106)

В этом стихотворении (1906) в один узел связываются символы более ранних стихов; чистота служения — по-прежнему очень туманного — оказывается теперь производной от воздействия «Руси»: это она, «укачав» (т. е. погрузив в сон опять-таки), сохранила душу героя:

И сам не понял, не измерил,
Кому я песни посвятил,
В какого бога страстно верил,
Какую девушку любил.

Живую душу укачала,
Русь, на своих просторах ты,
И вот — она не запятнала
Первоначальной чистоты.

Так «сон» все время оборачивается разными сторонами, выявляя свою амбивалентность: сохранение сил, залог грядущего пробуждения или — непробудный сон без воскресения. Обе эти возможности впрямую аллегорически разъясняются в позднем образе России — спящей красавицы в поэме «Возмездие»:

Под умный говор сказки чудной
Уснуть красавице не трудно,—
И затуманилась она,
Заснав надежды, думы, страсти...
Но и под игом темных чар
Ланиты красил ей загар:
И у волшебника во власти

Она казалась полной сил,
Которые рукой железной
Зажаты в узел бесполезный...

(III, 328)

В образ «не желающей воскресать» облекается и «она», что еще заостреннее выразилось в плане бытовых отношений. Мы вовлекаем их в анализ не для того, чтобы лишний раз уследить корпн, источник происхождения поэтических образов или, тем более, выявить «прототип»: эти отношения для людей эпохи символизма никогда не уместались в быте, но вносили в него всю значительность вне-бытовых, философских и поэтических построений. Вот какими возможностями чревата поэтическая тема «непробудного сна», «опрокинутая» в область житейских отношений: «Я убеждаюсь с каждым днем и моей душой и моим мозгом, которые к старости крепнут и работают все гармоничнее, увереннее и действеннее, что ты погружена в непробудный сон, в котором неуклонно совершаются все события: на Кавказе ты ставила на карту только тело, теперь же (...) ты ставишь на карту и тело и душу, т. е. гармонию. Каждый день я жду момента, когда эта гармония, когда-то созданная великими и серьезными усилиями, но не укрепленная и нами самими и чужими, врагами,— в течение десяти лет,— разрушится. То, что ты совершаешь, есть заключительный момент сна, который ведет к катастрофе, или — к разрушению первоначальной и едипственной гармонии, смысла жизни, найденного когда-то, но еще не оправданного, не заключенного в форму»²³. Письмо завершается категорическим требованием: «Просыпайся, иначе — за тебя проснется другое»²⁴.

Письмо имеет знаменательную подпись: Александр Блок. Не инициалы и не «Саша», как обычно в эти годы (письмо 1912 г.), а полное литературное имя (и в письме он, в свою очередь, требует от нее: «Прощу тебя оставить домашний язык в обращении ко мне»²⁵). Этим подчеркивается то, что письмо обращено, минуя житейские отношения мужа и жены, прямо к участникам той мистерии, которая создавалась 10 лет

²³ Лит. наследство. М., 1978. Т. 89: Александр Блок. Письма к жене. С. 286.

²⁴ Там же.

²⁵ Там же.

пазад, в эпоху Прекрасной Дамы. Есть в этом письме, в самой его властно-гипнотизирующей интонации, вместе с очень высоким и строгим пониманием *долга* и какой-то магизм, совершенно как будто изжитый в это время: вызывание души из сна, из хаоса, голос теурга, Пигмалиона, вызывающего к жизни свое создание. Оно содержит мысль о недовольности: о «смысле жизни», не нашедшем «форму», по и само — образец пограничного явления, равно касающегося сфер быта, философии, поэзии. В сущности, по-прежнему, несмотря на реалистическую трезвость, даже жесткость тона, здесь содержится тот же символистический смысл: события в сфере быта прямо связаны с высшими сферами, где и заключается их истинный смысл. Символ «сна» пересекает все эти планы, поразному воплощаясь в каждом.

Так образ «спящей» может восприниматься и как косная земная сила, разрушительное, губящее начало (Люба — «это страшное в жизни»; не забудем и сложные, двойственные отношения Блока к семье Менделеевых, даже к самому великому ученому; тут не последнюю роль играл и неприемлемый для Блока политический консерватизм семьи, в особенности сына Ивана). Это ведь только одна из возможных граней, другая предельная точка того же образа, но с противоположной оценкой: «ее» земная, стихийная сила, спасительная для поэта, ее детскость, жизненность (известно, что в период предсмертной болезни он мог выносить только присутствие Любви Дмитриевны).

В этом смысле образ «жены-России» имеет в поэзии Блока глубоко залегающие и противоречивые истоки. Ведь и Россия для него в разное время оборачивается разными ликами; и когда она видится ему в самом страшном облике (в стихотворении «Грешить бесстыдно, беспробудно», где соединено как будто все, что возможно, тяжкого, косного, и в конце опять таки — «сон»:

И на перины пуховые
В тяжелом завалиться сне),—

оп заключает категорическим утверждением:

Да, и такой, моя Россия,
Ты всех краев дорожке мне.

(III, 274)

Конечно, прямых переключек здесь искать не надо, но завязавшиеся косвенные связи с образом «спящей» могут все же просматриваться. Атмосфера «сна» сопровождает образ «Любы» не только в сознании Блока: такой ее видит, например, З. Гиннкус, принявшая очень активное участие в сложных отношениях Белого, Блока, Любы; она пишет А. Белому: «Она мне напоминает прежнюю, прежнюю Любу, до всего, опять спящую в том же „заcharованном“ сне. Точно годы пролетели, не разбудив ее» (Лит. наследство. Т. 92, кн. 3. С. 362—363). В основе такого активного вмешательства лежит мифологизация реальных личностей и их отношений, осмысление совершающихся жизненных событий как символических.

Но вернемся вспять — к тому моменту, когда жизненное событие показалось молодым аргонавтам мистическим *Событием*, реально осуществляемой мистерией: это свадьба Блока с Любовью Дмитриевной Менделеевой. Трудно сказать, несмотря на все, что мы знаем о ней, — и по тому, что сама она сказала о себе, и по статьям и дневникам Блока, и по воспоминаниям современников, — было ли в ней на самом деле то, что заразило своим гипнотическим влиянием кружок друзей, или, может быть, дело только в личности Блока и в гипнотическом воздействии его мифа о Прекрасной Даме. Наиболее консервативно и религиозно настроенный из них, С. Соловьев, с восторгом принимает вообще известие о браке: «Так хорошо, что ты жепишься, что даже как-то не верится. Слишком мало приходится видеть таких святых вещей среди грязи и мерзости окружающего...

Ведь брак — первая церковь, образовавшаяся на земле, первый Богом установленный союз и первое торжество добра, истины и красоты над мраком злых сил»²⁶.

О том же говорят и его стихи:

Над тобою тихо веют
Два небесные крыла...
Слышишь: в страхе цепенеют
Легионы духов зла²⁷.

И в призвание Любви Дмитриевны они поверили буквально (после некоторых колебаний относительно

²⁶ Лит. наследство. М., 1982. Т. 92, кн. 1. С. 332—333.

²⁷ Там же. С. 338.

самой возможности земного союза поэта-теурга с воплощенной Мировой Душой), установилось что-то вроде ее культа: «Перед всеми я могу сказать только одно: „Любовь Дмитриевна есть Божье знамение, и больше ничего“»²⁸, — говорит С. Соловьев.

А. С. Петровский (один из первых символистов-аргонавтов) пишет в письме к Э. Метнеру после пребывания в Шахматове в 1904 г.: «Жена Блока действительно то, что мы знаем о ней из стихов А. А. Блока: „Темного хаоса светлая дочь“»²⁹.

Андрей Белый в одной из статей формулирует проблему, которую считает именно блоковской, — попытка «воплощения сверхвременного видения в формах пространства и времени», и дальше развертывает мифологию, уже прямо относящуюся к образу Л. Д. Блок: «...Вот она сидит с милой и ясной улыбкой, как будто в ней и нет ничего таинственного, как будто не ее касаются великие прозрения поэтов и мистиков <...> Но в минуту тайной опасности <...> ее улыбка прогоняет вьюжные тучи; хаотические столбы метели покорно ложатся белым снегом, когда на них обращается ее лазурный взор, горящий зарей бессмертия...»³⁰.

И ведь главное, что тут нет для них никакой метафоры, никакого «перепосного смысла», но «действительно то...».

Сами их отношения строятся и концентрируются вокруг Л. Д. Блок («Она как-то прочнее устанавливается, подобно невидимому мысленному центру, без которого не может быть проведен круг жизни»³¹, — пишет С. Соловьев), их единение поверяется непоколебимой верностью новому знамени. В письме к Блоку Сергей Соловьев заверяет его в «объективной достоверности истины» (т. е. истины о его союзе с Л. Д. Блок, призванном победить зло мира): «Ты верил сам (по твоим письмам) во вселенское значение Блочихи»³², веришь ли теперь, я точно не знаю»³³. В ответ на выраженное сомнение Блок, в свою очередь, заверяет друга в неизменности веры, и его слова звучат тор-

²⁸ Там же. С. 368.

²⁹ Там же. Кн. 3. С. 215.

³⁰ Белый А. Луг зеленый. М., 1910. С. 243–244.

³¹ Лит. наследство. Т. 92, кн. 1. С. 383.

³² Возвышенность и глубина обсуждаемых понятий часто требовали гротескного снижения образа на уровне стилистическом.

³³ Лит. наследство. Т. 92, кн. 1. С. 368.

жественно, как символ веры или рыцарская клятва: «Верю в Любу без колебаний по-прежнему... Твоя вера в нее еще более сближает меня с тобою, и все, что касается наших с тобой отношений в этой и будущей жизни, кажется мне привлекательным и полным тайного смысла»³⁴. Так связь во имя воплощенного чуда простирается и дальше, даже до «будущей жизни».

Замечательна и приведенная в письме Соловьева трезвая реакция родных, не повлеченных в мистическую «секту» блоковцев и шокированных неуместным употреблением высоких слов: «... по поводу эпитетов, напечатанных с большой буквы (Непостижной, Недостижимой), тетя Соня с горечью сказала: „Копечно, 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»³⁵. Этот голос «из жизни», перепад, чересполосице сфер — необходим, как корректив, уточняющий дистанцию, по в это время у адептов новой веры он должен был вызывать спусходительно-пропическое чувство к непосвященным.

И потом всерьез будет пытаться С. Соловьев решать такой важный для него вопрос: «...Почему с твоим браком сразу не кончилось все трудное и темное, как я это ожидал раньше»³⁶.

Разумеется, судьба женщины, оказавшейся в подобном положении, при всем, что было в этом лестного для нее, не может не стать в каком-то смысле драматической. Она притягивает взгляды, вся на виду, ее словам и жестам придается символическое значение, она вся открыта для поклонения и отрицания, для суда и постоянных сопоставлений с литературным двойником. Это не похоже, вместе с тем, на обычную судьбу «прототипа», потому что она *живой символ*, ей по самой сути созданного образа присвоена жизне-творческая роль, ведь это «ее улыбка прогоняет выжженные тучи» (а не героини стихов о Прекрасной Даме), она сама — «жена Блока», и есть то, что «мы знаем о ней из стихов А. А. Блока». Именно в этом качестве ей приходится перенести не только восторженное поклонение, но и полное отрицание (на какое-то вре-

³⁴ Там же. С. 372.

³⁵ Там же. С. 341.

³⁶ Там же. С. 382.

мя): исходя из стихов Блока, З. Гиппиус и весь ее круг, в том числе на первых порах и А. Белый, не принимают самый факт женитьбы: «Действительно, к вам, т. е. к стихам вашим, женитьба крайне нейдет, и мы все этой дисгармонией очень огорчены; все, кажется, даже без исключения. Вы простите, что я откидываю условности, и, вместо того, что принято пожитейски говорить в таких случаях,—говорю лишь с точки зрения абсолюта»³⁷. Чрезвычайно опять-таки характерная идентификация поэта и его стихов — «к вам, т. е. к стихам вашим», и требование полного бытового соответствия. Тут, впрочем, только разное понимание «абсолюта»: ведь восторженные «блоковцы» принимают брак тоже с точки зрения абсолюта, видя в нем не дисгармонию, а как раз победу над хаосом, преображение «житейского». Так же воспринимает событие и сам Блок. Правда, в раннем, неотправленном письме его к Любови Дмитриевне есть очень примечательное сомнение, в котором, как в зерне, таились возможности многих будущих драм: признаваясь в нарочито заостренных формулировках в своей вере в нее «как в земное воплощение пресловутой Пречистой Девы или Вечной Женственности, если Вам угодно знать», он пишет: «Итак, веруя, я хочу сближений,—хоть на какой-нибудь почве. Однако, при ближайшем рассмотрении, сближение оказывается недостижимым (...) невозможно изобрести форму, подходящую под этот весьма, доложу Вам, сложный случай отношений» (VIII, 53). Эта юношеская догадка определит многие годы отношений — отношений между реальностью поэтического образа и реальностью житейской (важно подчеркнуть *реальность* того и другого: вера в «Любу», определившая некогда возможность такого ее видения, не угасала до конца). В сущности, житейская форма для этого «сложного случая» так и не была найдена,—о чем свидетельствует, в частности, и приведенное выше блоковское письмо, где сказано о смысле жизни, не нашедшем форму.

Думается, что «феномен Л. Д. Блок» — характерная именно для этой эпохи и во многом трагическая жизнь человека, поверяющего себя по созданному «из него» поэтическому символу,—еще требует своих исследователей. Письма и воспоминания Л. Д. Блок

³⁷ Цит. по: Лит. наследство. Т. 89. С. 172.

отчасти раскрывают драматизм этой своеобразной судьбы. От начала и до конца проходит в разных формах и тема бунта против навязанной роли — от первых же полудетских протестов против «мистики», против того, чтобы на нее смотрели «как на какую-нибудь отвлеченность, хотя бы и идеальнейшую»: «Ведь вы смотрите на меня как на какую-то отвлеченную идею; вы навоображали обо мне всяких хороших вещей и за этой фантастической фикцией... вы меня, живого человека, с живой душой, и не заметили, проглядели»³⁸. Она приняла потом свое высокое призвание, поверила в него, в то, что она «особенная», в письмах к Блоку всегда видно ее благодарное уважение к нему, *так* ее увидевшему и, несмотря ни на что «свое» и «ее», не изменившему вере до конца и в ней будившему память о «главном». В один из самых «богемских» периодов своей актерской жизни, в порыве отчаяния она пишет: «Люблю тебя одного в целом мире. Часто падаю на кровать и горько плачу, что я с собой сделала?.. И разрывается сердце при мысли, при крике: ведь это Я, при чем же тут все эти нелепости, ведь это я, я, я! Ты знаешь, о ком я говорю тогда, ты один в целом мире поймешь, когда я кричу всем сердцем: ведь это я же!»³⁹. Это уникальный в своем роде «человеческий документ», где с такой обнаженностью, с такой силой покаяния живая душа бьется у подножия своего же идеального образа; вот уж поистине смирение здесь «паче гордыни»: «ведь это я же!».

Воспоминания же ее носят в целом характер протеста, в них она сознательно стремится подчеркнуть в своем облике и в своей судьбе все, что противоречит образу, в который ей пришлось воплотиться. В них явственно звучит нота вызова и даже какой-то мстительности. Подруга ее, актриса В. Веригина, писала, что Люба здесь наговаривает на себя⁴⁰. Если и в самом деле наговаривает, то самый этот факт показатель: она уже в зрелом возрасте, и давно умер «хозя-

³⁸ Там же. С. 14.

³⁹ Там же. С. 235.

⁴⁰ «После кончины Любы Евгений Павлович Иванов бегал по комнате, хватаясь за голову и говорил с каким-то отчаянием: «Ну что Люба на себя наговорила». Я готова повторить за ним эти слова — наговорила лишнее, совершенно напрасное из какого-то желания не щадить себя» (Веригина В. Памяти Любове Дмитриевны Блок // Звезда. 1980. № 10. С. 170).

ин» (домашнее прозвище Блока в письмах), и угасла даже память о символистской атмосфере, но, так, значит, жив протест, что женщина готова оговорить себя, лишь бы не совпасть с символом, доказать, наконец, самостоятельность пути, а может быть, даже просто реальность собственного существования.

Дело не в одной Любови Дмитриевне, и не в одном их союзе, просто он наиболее значителен, поскольку речь идет о первом поэте эпохи, и по той же причине наиболее исследован. Но и другие «романы» символистов творились одновременно в разных «планах» бытия, жизнь и искусство постоянно подменяли друг друга, создавая в общем-то невыразимую путаницу отношений.

В качестве типичной «модели» такого круговорота искусства в жизни приведем рассказ А. Белого о его любовном отчаянии — в иронически сниженном позднейшем варианте: «...наткнувшись на черную маску, обшитую кружевом, к ужасу Дарьи, кухарки, ее надеваю и в ней остаюсь; я предстану пред Щ. в домино цвета пламени, в маске, с кинжалом в руке; этот бред отразился позднее в стихах:

Только там по гулким залам,
Там, где пусто и темно,
С окровавленным кинжалом
Пробежало домино.

Вернувшись домой, сидел в маске, ей бредя и видя в ней символ»⁴¹.

Пример лишний раз показывает, насколько неприменима к исследованию символизма привычная оппозиция «текст жизни» и «текст искусства». Сам «текст жизни» предельно насыщен искусством, изначально не онтологичен, детали «быта» не могут приниматься за точку отсчета, будучи в такой же степени готовыми продуктами творчества. Пример Белого характерен, потому что здесь до последней степени развоплощен сам быт: бутафорские детали — маска, домино и кинжал — заведомо попали в жизнь из искусства, но в силу собственного Белому максимализма должны закрепиться в быту, да еще в гротескно сниженном варианте (ироническую интонацию нельзя целиком отнести за счет позднейшего изложения событий), чтобы затем вер-

⁴¹ Белый А. Между двух революций. Л., 1934. С. 92.

путься в искусство, а потом снова стать домашним символом. А точнее, до такой степени нет средостения между «жизнью» и «литературой», что события как бы происходят в особых пространствах — «среди пустых полей эфира». Надо только добавить, что это литературное взвинченное отчаяние доводилось Белым до крайней напряженности, была и попытка голодовки, и почти дуэль с соперником, и серьезная болезнь. Это существование в «пограничной» зоне между жизнью и искусством «влекло символистов, — как писал хорошо знавший этот мир современник, — к разыгрыванию собственной жизни как бы на театре жгучих импровизаций. Знали, что играют, — но игра становилась жизнью. Расплаты были не театральными. „Истекаю клюквенным соком!“ — кричал блоковский паяц. Но клюквенный сок иногда оказывался настоящею кровью»⁴².



САМОСОЗИДАНИЕ И «ВНУТРЕННИЙ КАНОН»

Пусть поэт творит не свои книги, а свою жизнь», — с этим лозунгом Брюсова в разное время солидаризируется А. Белый, а в той или иной степени другие художники эпохи. В «жизнотворчество» входило преобразование не только окружающей действительности, но и личной судьбы и внутреннего мира художника. То, что Вяч. Иванов потом назвал «гордостью духовной», и была их уверенность в своем праве лепить и строить жизнь, свою и окружающих, по произволу меняющихся лирико-философских концеп-

⁴² Ходасевич В. Ф. Некрополь. С. 12.

ций. Их чуткость и духовная «встревоженность», благодаря которым они острее многих сумели ощутить неблагополучие, «катастрофичность» эпохи, близость надвигающихся грандиозных перемен, несли и возможность создавать свою жизнь «по эпохе», в соответствии со своими эсхатологическими пророчествами, а это, в частности, значило, что очень многое может быть «позволено», раз «мы живем в эпоху распахнувшихся на площадь дверей, отпылавших очагов, потухших окон» (V, 71). Как не вспомнить здесь ту мучительную, буквально самоубийственную тревогу за «врученную» ему душу в письме Блока, но ведь семена сеялись на подготовленную почву. Письмо заканчивалось призывом: «Благослови тебя Бог, помоги он тебе быть не жепщиной-разрушительницей, а — созидательницей»¹. Но гибельные, стихийные, разрушительные страсти за 5—6 лет до этого воплотились в стихотворных циклах «Снежной маски»:

Открыли дверь мою метели,
Застыла горница моя...

Задача наша не в том, чтобы «судить» или тем более «осудить» личные отношения людей той эпохи, но в том, чтобы понять, как нераздельно были спаяны для них жизнь и творчество и как, благодаря этому, должна была многократно возрасти ответственность за слово. У них и в самом деле было чрезвычайно острое чувство опасности — особенно, конечно, у Блока, именно оно вело все их настойчивое, осознанное размежевание с эстетизмом, декадентством, «стилем модерн». Едва ли не в каждой статье Блока, Вяч. Иванова звучит предупреждение об опасности эстетского смещения жизни и искусства. В известнейшей статье Блока — отклике на доклад Вяч. Иванова «Заветы символизма» (1910) — с предельной ясностью вскрывается опасность эстетского жизнестроительства: «Итак, свершилось: мой собственный волшебный мир стал ареной моих личных действий, моим „анатомическим театром“, или балаганом, где сам я играю роль наряду с моими изумительными куклами... Иначе говоря, я уже сделал собственную жизнь искусством (тенденция, проходящая очень ярко через все европейское *декадентство*). Жизнь стала искусством, я про-

¹ Лит. наследство, Т. 89. С. 286.

извел заклинание, и передо мною возникло наконец то, что я (лично) называю „Незнакомкой“: красавица кукла, синий призрак, земное чудо... Я стою перед созданием своего искусства, и не знаю, что делать. Иначе говоря, что мне делать с этими мирами, что мне делать и с собственной жизнью, которая отныне стала искусством, ибо со мной рядом *живет* мое создание — не живое, не мертвое, синий призрак» (V, 429—431).

В «пограничной» сфере искусства-жизни оказываются рядом поэт и созданный «образ». Потому что ведь вместе с полу-реальностью «куклы», сомнительного «воплощения» («земное чудо») создается и полу-реальностью «лирического героя». Не случайно самый термин «лирический герой» вводится в оборот Тыняновым именно применительно к лирике Блока. Он не охватывает всю совокупность лирического мира блоковского «я», но предстает зато предельно «оплотненным». «Образ Блока» в сознании современников ощущается как реальный символ. Внешний облик непременно входит в это представление, причем подчеркнуты как раз черты, выражающие завершенность: его мраморность, каменность, статуарность, картинность (характеристики И. Анненского, В. Розанова, М. Горького, М. Пришвина, К. Чуковского и мн. др.). Именно ко времени «Незнакомки» Блок обретает популярность не только в узких кругах «аргонавтов» и мистически настроенной интеллигенции. Все более расширяющуюся реальность обретают «Незнакомка» и ее автор, чьи черты передает Анна Ахматова в своей «Поэме без героя» как раз глазами такой «массовой» современницы:

Тебе улыбнется презрительно Блок —
Трагический тенор эпохи.

Конечно, не только этот «красивый» трагизм в стиле модерн воспринимался современниками, — отношение к «образу Блока» было глубже и серьезнее; напомним слова Е. Ю. Кузьминой-Караваевой, очень юной девушкой испытавшей глубокое влияние Блока на свой внутренний мир и позже сохранявшей почти религиозную веру в его высокое призвание: «Кто вы, Александр Александрович? Если вы позовете, за вами пойдут многие... Почему же пойдут? Вот и я пойду куда угодно, до самого конца. Потому что сейчас в вас как-то

мы все, и вы символ всей нашей жизни, даже всей России символ... Россия сосредоточила на вас все свои самые страшные лучи, — и вы за нее, во имя ее, как бы образом ее сгораете»².

Это, конечно, более поздний Блок, уже не автор «Незнакомки», но «всей России символ».

По дневникам и статьям Блока можно судить о том, как сознательно и настойчиво он отстранялся и от эстетского своего двойника, и от пути чуть ли не религиозного вождя, к которому призывала его восторженная Кузьмина-Караваева (будущая «мать Мария»), обороняя свой внутренний лирический мир и его свободу.

Мифизация образа поэта входила в самую суть символизма, и собственно символизма, и более раннего, декадентского варианта; из облика, из творчества, из событий частной жизни поэта творится миф — им самим, собратями, литераторами, читателями-символистами. Такой легендой был и Брюсов — маг, мэтр, демонический чародей («Великий маг моей земли». — А. Блок).

Известно, как мифизировался образ Андрея Белого у его друзей-аргонавтов:

«Что такое А. Белый как лирик, как философ, как мистик? Много можно спорить и рассуждать об этом.

Но только один ответ существует, и этот ответ — сама живая личность А. Белого. Это последний символ всех его символов, первая и последняя посылка всех его теорий, это последний мотив и мелодия, последний тайный лик всех его обликов.

А. Белый — намек, знамение, предвестье!

Первое знамение будущего явления «новых людей»!³.

Для Белого «незакрепленность» в сфере жизни и в сфере искусства наиболее характерна. Его мифизированный образ — это образ пророка, провозвестника новых истин. А. В. Лавров пишет в статье «Мифотворчество „аргонавтов“»: «Чувство избранности и убеждение в самом праве возвещать о «несказанном» было устойчивым у молодого Белого и подкреплялось готовностью многих внимать его прорицаниями... А. А. Кублицкая-Пиотух уподобляла себя после общения с Белым са-

² Кузьмина-Караваева Е. Ю. Встречи с Блоком / Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. 1968. Вып. 209. С. 274.

³ Эллис. Русские символисты. М., 1910. С. 24.

марянке, просветленной Иисусом: «Если Вы будете иногда писать мне, я смогу опять взять сосуд алавастровый и сесть при дороге»⁴.

И это ведь пишет не молодая восторженная девушка, а мать Блока!

Об ивановских «средах» «на башне», в частности о каких-то языческих мистериях, будто бы там происходивших, слагались целые легенды. Легендой был и сам хозяин башни — «Вячеслав Великолепный», учитель, мистагог, «царь самодержавный»:

Слегка согбен, не стар, не молод,
Весь — излученье тайных сил...

(II, 141)

Известно, какую огромную жизнестроительную роль отводил Вяч. Иванов в своих теориях театру будущего (к этому вопросу мы еще вернемся). Поначалу в самом деле ему виделась какая-то возможность реального воплощения этих идей, атмосфера «башни» оказалась пригодной для экспериментов такого рода. Театрализация заключалась уже в том, что все «посельники» и посетители «башни» получали прозвища, более или менее соответствующие их жизненному *credo* или жизненной роли; серьезность и ученость Вяч. Иванова были залогом того, что за кличками он непременно провидел подсказавшую их «действительность», поэтому клички не отслаивались от их посетителя, а прочно влипались в бытовой облик. Сообщество духовно близких людей должно было разыгрывать по программе Вяч. Иванова некое жизненно-театральное, свободно-заданное действо: «Каждая вечеря должна заранее обдумываться и протекать по сообщу выработанной программе. Свободное общение друзей периодически прерывается исполнением очередных номеров этой программы, обращающих внимание всех к общению в целом. Этими номерами будут стихи, песни, музыка, танец, сказки и произнесение изречений, могущих служить и тезисами для прений; а также некоторые коллективные действия, изобретение которых будет составлять также обязанность устроителя вечера...»⁵.

В намечаемой Вяч. Ивановым программе действий (вернее, действ) на «башне» есть какая-то странная

⁴ Мпф. Фольклор. Литература. Л., 1978. С. 168.

⁵ *Иванов Вяч.* Собр. соч. С. 752.

наивность, часто, впрочем, сплетающаяся с «важностью» мистагога. Говорил же он и сам потом, что «от великого до смешного — шаг, от торжественного до смешного — еще меньше, часто ни шага»⁶.

Не забудем, что это был трудный послереволюционный 1906 год, сумрак «мистического похмелья», — настоящее «отрезвление» приходит позже. Характерно, что сближение Блока с Ивановым происходит именно в этот период — на почве сначала «Незнакомки», а потом «снежной маски», вызывавших восхищение Вяч. Иванова; об этих стихах он пишет в письме к Брюсову: «Я придаю им величайшее значение. Блок раскрывается здесь *впервые*, и притом по-новому, как ключ истинно дионисийских и демонических, глубоко оккультных переживаний»⁷. (И потом, отойдя уже от всякого «демонизма», Иванов продолжал высоко ценить и любить «Незнакомку».) Сближение состоялось на той самой почве, которая для Блока очень скоро становится совершенно неприемлемой, именно это в большой мере определяет их дальнейшие отношения. «Атмосфера Вяч. Иванова» (в которую входят и осужденные самим Блоком его же лирические переживания) надолго его отталкивает, несмотря на существенные изменения позиции самого Вяч. Иванова. О своем «снежном» периоде, который с таким сочувствием встретил Вяч. Иванов и где состоялась их «встреча», Блок впоследствии напишет с полной определенностью:

Был миг — неведомая сила,
Восторгом разрывая грудь,
Сребристым звоном оглушила,
Секучим снегом ослепила,
Блаженством исказила путь!

И в этот миг, в слепящей вьюге,
Не ведаю, в какой стране,
Не ведаю, в каком круге,
Твой странный лик явился мне...

И я, дичившийся доселе
Очей пронзительных твоих,
Взглянул... И паши души снели
В те дни один и тот же стих.

⁶ Альтман М. С. Из бесед с поэтом Вяч. Ивановым // Уч. зап. Тартуского ун-та. 1968. Вып. 209. С. 310.

⁷ Иванов Вяч. Собр. соч. Т. 2. С. 730—731.

Но миновалась ныне вьюга.
И горькой складкой те года
Легли на сердце мне. И друга
В тебе не вижу, как тогда.

(III, 141—142)

Вяч. Иванову не свойственен был резкий отказ от своих «периодов», как Блоку или (в еще большей степени) Белому, он скорее уточняет и конкретизирует свои концепции. Тогда же, когда он записывает свою торжественно-смешную программу действий «гафизитов» на «башне», он формулирует в дневнике с подкупающей прямоотой: «Результат целой полосы жизни, протекавшей под знаком „соборности“, намечается отчетливо: я одинок, как никогда, быть может»⁸.

Пожалуй, о Вяч. Иванове, как о Блоке, можно сказать, что в рамки символа, в этот образ двойника понадало далеко не все, что составляло его действительную сущность. Доныне Вяч. Иванов в сознании читателей представлен «башней», хотя сам он потом рисует этот свой образ несколько иронически:

К неофитам у порога
Я вещал за мистагога...

Да и в те времена опасность смещения искусства и жизни, создание театрализованных двойников, опасность оказаться вне жизни всерьез беспокоили символистов. Вяч. Иванов записывает в дневнике 1909 г.: «Неправда в словах, не претворенных в дела... Все пути ведут из жизни или пролегают в ней. А я вне жизни, и все же мечтаю наложить печать образа светлого на жизнь. Строгости большей и большей чистоты требует от меня жизнь»⁹ (записано после смерти Л. Д. Зиновьевой-Аннибал — события, наложившего печать на всю его последующую жизнь).

Острее всего ощущал эту опасность Блок, вместе с тем наиболее противоречивой была именно его позиция. Он провозглашает наибольшую свободу лирики, ее суверенность, независимость от каких бы то ни было догм и концепций: «Так я *хочу*. Если лирик потеряет этот лозунг и заменит его любым другим, — он перестанет быть лириком. Этот лозунг — его проклятие — непорочное и светлое» (V, 133). «Кто посмеет сказать:

⁸ Там же. С. 751—752.

⁹ Там же. С. 696.

„Не должно. Остановись“? Так я живу, так я хочу. Не променяю моих восторженных и черных дней, моей мещанской лени, моего вечного праздника на вашу здравость и глубину, на ваши жемчужные зори. Не по чуждой воле погибну, не по чуждой восстану» (II, 372). Статья «О лирике» — статья «декадентского» периода (1907) и, конечно, вся пропитана полемичностью по отношению к «москвичам», носит характер вызова и обороны от их требовательной и шумной философии. «Никакие тенденции не властны над поэтами» (V, 135). Но и впоследствии он оберегает свой лирический мир от навязываемых ему извне требований, стремясь решать проблемы лирики лирическими же средствами, а не «градом, обещающим религиями».

«Лирические яды» сильнее всего сказались в годы 1906—1908 в сборниках «Нечаянная радость» и «Земля в снегу»; об этом много уже написано (и стихи интересно сопоставлялись с воспоминаниями актрис, Н. Волоховой и В. Веригиной), — в частности и о своеобразном жизнестроительстве, запечатлевшемся в стихах этого времени («...Особое положение „Снежной маски“ в единстве лирики Блока определяется своеобразным опытом индивидуалистического жизнетворчества»¹⁰), это и в самом деле очень наглядный пример: писк сквозь театрализованную действительность, создающая себя по образу и подобию условного поэтического мира — прежде всего мира лирики Блока, и затем вновь отраженная в его лирике. После опубликованных воспоминаний В. Веригиной и Н. Волоховой так ярко предстал перед нами мир «на грани» жизни и искусства, «игра масок в блоковском кругу»¹¹. Вот они едут после спектакля «в гости к „Незнакомке“»:

«Мы отправились туда, где блуждала блоковская „Незнакомка“, в туман, мимо тихой замерзшей реки, мимо миражных мачт.

Эта зимняя поездка с Волоховой отразилась (...) в стихах Блока:

Но для меня перазделимы
С тобою ночь и мгла реки,
И застывающие дымы,
И рифм веселых огоньки...

¹⁰ Гинзбург Л. О лирике. М.; Л., 1964. С. 297.

¹¹ Веригина В. II. Воспоминания об Александре Блоке // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. 1961. Вып. 104. С. 331.

И теперь, когда читаю эти строки, встают в моей памяти почтовые поезда на Сестрорецкий вокзал в „Снеговой тишине“. Впереди в маленьких сапках две стройные фигуры: поэт и Н. Н. Волоховой — с пленной грустью и безнадежной душой, наш приезд на скромно освещенный вокзал. Купол звездный отходит, печаль покидает Волохову — ею овладевает Снежная дева»¹².

Для Блока 1910 г. Незнакомка (как мы видели по его статьям) — новый символ (особый вопрос, который здесь не рассматривается: символы прозы Блока не всегда совпадают с символами его поэзии, то служат «Бедкером», то вносят новое понимание): кукла, «сильный призрак», превращение жизни в искусство. И когда живые люди играют в жизни в поиск Незнакомки — это новая игровая надстройка над реальностью, а потом стихи — об этом же, уже вдвойне недействительном мире, — и снова стихи окунаются в жизнь, создавая из живой личности символ, «Снежную деву». «Я сделал собственную жизнь искусством», — говорил Блок в статье. Но логика этого пограничного мира такова, что «искусством» становится не только «собственная жизнь», но и жизнь других: «Чары поэзии Блока почти лишили всех нас своей реальной сущности»¹³, — пишет Веригина. Сама героиня стихов, однако, не так легко склонна была поддаться чарам и поверить в то, что образ, создаваемый поэтом, не «кукла», а ее истинная суть, ею самой не осознаваемая. Характерно, что и здесь женщина пытается оказать сопротивление властно затягивающему кругу поэзии, вырваться из пут собственного образа-символа: «У нас бывали частые споры с Александром Александровичем. Он, как поэт, настойчиво отрывал меня от «земного плана», награждая меня чертами «падучей звезды», звал Марией — звездой, хотел видеть шлейф моего черного платья усыпанным звездами. Это сильно смущало и связывало меня, так как я хорошо сознавала, что вне сцены я отнюдь не обладаю этой стихийной, разрушительной силой. Но он утверждал, что эти силы живут во мне подсознательно, что всячески стараюсь победить их своей культурой и интеллектом»¹⁴. И очень трезво поясняет, как, поддаваясь общей атмосфере, готова была строить свой образ по стихам поэ-

¹² Там же.

¹³ Там же, С. 333.

¹⁴ Волохова Н. Н. Земля в снегу // Там же. С. 376.

та: «Мы не ограничивались любовью к стихам, и к чтению их, мы, так сказать, жили ими и в них. <...> Стихи были почти наш разговорный язык. Естественно, что я порой поддавалась убедительности Блоковского стиха и чувствовала себя и Фаиней, и Незнакомкой»¹⁵.

Тетка Блока (и его биограф) говорит о дивном обаянии Волоховой в пору блоковского увлечения. Но, как она утверждает, сияние это потухло, как только «он отошел». То же, по словам Веригиной, говорила ей мать поэта; Веригина, заступаясь за подругу, отрицает такую метаморфозу. Но если это и не так, то, во всяком случае, иллюзия, характерная для мира полуреального, созданного магией поэтического слова.

Разумеется, не один Блок создавал мир фантастической реальности начала века, но «печать» на этот мир, вторичный, пронизанный стихией театра, музыки и стихов, он накладывал самую яркую и «магическую». Тот «образ Блока», его астральный двойник, который встает из мемуаров актрис, из «Поэмы без героя» А. Ахматовой, наконец, преломленный в кривом зеркале романа А. Толстого «Хождение по мукам», — это не Блок, конечно, но «создание искусства», столько же создание самого поэта, сколько эпохи.

Но, как никому другому из современников, Блоку было свойственно и чувство тревоги за падение граней между искусством и жизнью, стремление во что бы то ни стало, ценой любых усилий пробиться к подлинной реальности, к «воплощению», «вочеловечению», — в этом прежде всего и заключался его «путь» — чувство ответственности за символ «Александр Блок», за печать, которую он накладывал на жизнь, острое сознание, что «талант — обязанность, а не право» (III, 108). В образ его входит все нарастающее чувство долга, своеобразный аскетизм, даже жесткость («трагизм отрешения», как впоследствии формулирует А. Белый этап блоковского пути), беспощадная к себе (но и к другим) *правдивость*. Чувство глубокой ответственности и вины сквозит в его статьях разного времени («Об иронии», «О современном состоянии русского символизма», «О русских денди» и др.) — за искусство, за самый стиль жизни, за складывающийся тип

¹⁵ Там же.

личности современного человека, парастает тема *возмездия*.

Само «воплощение» неоднозначно и противоречиво. Из одного и того же утверждения могут быть разные «выходы»; так, неизменный символ блоковских стихов и статей — мировой оркестр, «дух музыки» — может быть истолкован в двух смыслах. В статье 1909 г. Блок писал: «Только паличностью пути определяется внутренний „такт“ писателя, его *ритм*. Всего опаснее — утрата этого ритма. Неустанный напряженный слух, прислушивание как бы к отдаленной музыке есть неперемненное условие писательского бытия. Только слыша музыку отдаленного „оркестра“ (который и есть „мировой оркестр“ души народной), можно позволить себе легкую игру» (V, 370—371). Образ «мирового оркестра», связанный с преломленными на русской почве идеями Вагнера и Ницше, перекликающийся с концепциями Вяч. Иванова о «соборности», связывается со столь существенной для Блока идеей «пути», одноприродной с понятием «долга». Но добавление о «легкой игре» (допустимой лишь при таком «прислушивании» к «народной душе»), привносит в саму идею «мирового оркестра» привкус жизнестроительского субъективизма. Дальше Блок пишет о критике, которая «позволяет играть» тем, кто эту музыку «мирового оркестра» не слышит, и запрещает игру тем, кто обладает ритмом. Но «легкая игра», как мы видели на примере «Снежной маски», может захватывать большое пространство и похищать поле деятельности у самой идеи пути и «мирового оркестра», позволяя и их вовлечь в ситуацию игры. Ведь и там отчетливо звучит мотив «неизбежности», рокового притяжения губительных страстей, мотив «так надо», характерно преломленный в переписке Блока с Л. Д. Блок. Блок пишет ей в 1907 г. о Волоховой: «В вас обеих есть роковое для меня. Если тебе это больно — ничего, так надо»¹⁶. В свою очередь, Любовь Дмитриевна в письме 1908 г., рассказывая Блоку о своей новой актерской жизни, пишет: «А теперь надо и хорошо, чтобы я жила моей безумной жизнью»¹⁷. Это ведь, в сущности, прежнее «лирическое» «так я хочу» обрело характер чуть ли не долга. В том же письме Блок говорит:

¹⁶ Лит. наследство. Т. 89. С. 193.

¹⁷ Там же. С. 225.

«Знаю свою ответственность». Полюса долга и лирики, «мирового оркестра» и «легкой игры» то сближаются, то расходятся.

Разъясняя (в письме) влюбленной девушке, что такое «все ночное» (т. е. не любовь, а влюбленность), Блок пользуется образами своей же поэзии: «„ночи без рассвета“, „неровный топот скакуна“, кожа перчатки, пахнущая духами, цыганские песни» (VII, 90). И через некоторое время — еще более трезво и резко оценочно: «существует некая „астральная мода“ на шлейфы, на перчатки, пахнущие духами, на пустое очарование» (VII, 121). Не будь предыдущего письма (не отправленного, правда), мы, нынешние читатели, может быть, и не почувствовали бы, насколько ответственность за «астральную моду» берет на себя сам поэт. Сфера жизни, вольно или невольно формируемая поэтом (а, конечно, гораздо легче в массовое сознание входит именно этот декадентский набор поэтических примет, чем более глубокие и существенные темы), возвращает ему созданные символы как «куклу», «синий признак», и это поэт принимает как «возмездие»; дневники, стихи, письма и статьи Блока представляют убедительные тому свидетельства. Не только духи и перчатки, но и более сложные символы могут превращаться в «расхожую монету»; и самые как будто эзотерические символы вроде оппозиции Диониса и Аполлона легко попадают в обращение. А. Белый, яростно полемизируя с «петербургскими мистиками», писал: «Всякий смысленый, благовоспитанный человек прекрасно знает, что слово „бездна“ — жаргон в стиле модерна»¹⁸. С. Соловьев, особенно ревниво следящий за всеохватывающим торжественным модерном, пишет, что в последнее время (статья 1905 г.) «религия стала входить в моду. Гимназисты предались толкованию Апокалипсиса. Декадентские журналы заговорили о снежно-серебристом Христе. Барышни-бальмонтистки, с напущенными на лоб волосами, стали покровительственно относиться к Евангелию»¹⁹. О том же пишет Блок в одной из самых своих поздних рецензий, — как становятся декадентскими штампами не доведенные до ясности символы: «и теперь уже всякая барышня знает, что „смыкать кольца“ и „сплетать звенья“ — это

¹⁸ Вesy. 1907. № 5. С. 51.

¹⁹ Вesy. 1906. № 9/10. С. 76.



Особняк В. Правдиной на Садовой-Сухаревской ул. в Москве.
1908. Арх. А. Правдин.

значит ходить, проводить время, менять одного молодого человека на другого и пр.» (VI, 335) (справедливо было бы предположить, что барышни наслышаны и о «снежном костре», и о Дионисе).

Так декадентскими «призраками» оборачивается задание символистов строить свою жизнь, а не свои книги.

Но у «жизнестроительства» была и совсем другая сторона: «устройство» личности по определенным нормам, внутренняя дисциплина, сопротивление «хаосничеству», «стихийничеству». Надо сказать, что тревога об утрате граней, сама тема «граней», «капона», «свя-

занности» сопровождает всю историю символизма и — нире — «русского ренессанса» вообще. Много позже Бердяев — самый перманентный «бунтарь» в русской идеалистической мысли того времени, — осмысливая особенности «русского ренессанса», ставит его деятелям в вину, что они «искали не столько свободы, сколько связанности творчества»²⁰. В самом деле, о гранях, о связанности пишут все, даже Бальмонт говорит, что «подобно тому, как лучшим в мире английским скакунам специально делают более тяжелые подковы, так для поэта необходимо известным образом связать себя, чтобы быть истинно свободным»²¹. На «гнусный адогматизм» негодует Эллис.

Но серьезнее всего встает эта проблема для Блока и Вяч. Иванова. В письме к А. Белому, решительно отмежевываясь от «мистического анархизма», Блок пишет об «окончательном разрыве <...> с теми тенденциями, которые желают поставить на первый план мою зыблемость (мистический анархизм и, значит, адогматизм, иррационализм и т. д.)»²² (VIII, 209). В статье же «О современном состоянии русского символизма», где, несмотря на эзотерическую оболочку и несколько искусственный символистический жаргон, так ясно сказано об опасностях эстетизма, смешения искусства с жизнью, дается и единственно возможный выход: «послушание»: «Мой вывод таков: путь к подвигу, которого требует наше служение, есть — прежде всего — ученичество, самоуглубление, пристальность взгляда и духовная диета. Должно учиться вновь у мира и у того младенца, который живет еще в сожженной душе» (V, 436).

Не менее существенны темы «границ» и «самоограничения» и для Вяч. Иванова. Отвергая тираническое

²⁰ Бердяев Н. Самопознание. С. 163.

²¹ Весы. 1907. № 3. С. 53.

²² Для нас сейчас не так существенны изгибы пути в плане времени, как стремление постичь мир символизма в целом. Поэтому не всегда представляется необходимым противоречия их творчества несколько искусственно приурочивать к «периодам». Взаимосключающие суждения или заметные противоречия между лирикой и теориями могут размещаться внутри периодов, и Блок, например, сам так именно и поясняет в письме к А. Белому смысл статьи «О лирике»: «...Я знаю, что в лирике есть опасность тления, и тою ее. Я бью сам себя, таков по преимуществу смысл моих статей... Бичую себя за лирические яды... и стараюсь предупреждать и других» (VIII, 242).

вмешательство «теурга» в действительность («Населит ли он землю созданиями рук своих? Наполнит ли воздух своими гармониями? Заставит ли реки течь в предначертанных им берегах, и ветви деревьев распростираются по предуказанному плану? ... Будет ли художник-теург — художник-тиран, о каком мечтал Ницше, художник-поработитель?» ...²³), он призывает художника «не палгать свою волю на поверхность вещей», но, утопив слух и изощрив зрение, слышать, «что говорят вещи». По этому принципу он разграничивает «реализм» в искусстве, понимая под ним принцип «верности вещам, каковы они суть в явлении и в существе своем», и «идеализм» — «правило верности не вещам, а постулатам личного эстетического мировосприятия — красоте как отвлеченному идеалу»²⁴. В докладе Вяч. Иванова о «заветах символизма», откликом-комментарием на который и послужил блоковский доклад, и в ряде других статей Вяч. Иванов все с большей тщательностью формулирует проблему «границ искусства», разделение «человека» и «художника». Возражая Блоку, описывающему разлад художника в «апатизме» символизма («были пророками — захотели стать поэтами»), Вяч. Иванов пишет, что были они на самом деле поэтами, «но художниками были они во всяком случае не вполне, и именно постольку ими не были, поскольку влагали в свое искусство свое стремящееся к свету, но неустроенное, человеческое и при этом очень молодое и пленное я»²⁵.

Вяч. Иванов протестует против тех, кто иронически навязывает ему стремление видеть нынешнюю, сегодняшнюю Россию, покрытую «хорами» и «оркестрами», воссоздать в современном театре атмосферу дионисийских действ. «Хор — постулат нашего эстетического и религиозного сredo; но мы далеки от мысли или пожеланий его искусственного воссоздания. Мы не хотим купить его дешевой ценой, как феномен чисто эстетический»²⁶. Все решительнее он определяет идеал теургического творчества как «недостижимый» и осуждает попытки преступающего заповедного предела, называя их «покушением на волшебство» (статья «Границы искусства»). Гарантию против смещения искусства с

²³ *Иванов Вяч.* По звездам. С. 249.

²⁴ Там же. С. 250.

²⁵ *Иванов Вяч.* Собр. соч. Т. 2. С. 559.

²⁶ *Борозды и межи.* С. 204.

жизнью Вяч. Иванов видит, как и Блок, в «послушании», во внутреннем каноне («закон устройства личности по нормам вселенским»); заканчивалась статья «Заветы символизма» призывом к молодым: «Новое не может быть куплено никакой другой ценой, кроме внутреннего подвига личности» (подобно тому как год назад он в дневнике обращал к себе требование «большей строгости и чистоты»).

Вряд ли правомерным будет считать утверждение «внутреннего канона» чем-то окончательным для символистов, решительно противопоставляемым жизнестроительству; устройство личности оговаривается как этап, не отменяющий устройства жизни, но необходимый для более осторожного и честного подхода к такому устройству, отодвигаемому в «гипотетически мыслимое будущее».

Требование «канона», как внешнего, так и внутреннего, сопровождает все перипетии развития символизма, возникая в разных формах. Так, по-своему выражается эта идея и у С. Соловьева — как догматическая церковность, полемическая по отношению к подавляющему большинству представителей философского идеализма начала века, для Белого и Эллиса — путь оккультной дисциплины (точнее, попытка такого пути, с периодическим бунтом Белого, не выдерживающего дисциплинарного смирения в рамках антропософской общины). Оккультизм на некоторое время показался им идеальной концепцией жизнестроительского символизма. Здесь коренное расхождение их с Вяч. Ивановым. Если для Вяч. Иванова в основе символизма лежит доверие к миру реальному и его лозунг «a realibus ad realiora» означает прежде всего внимание к миру явлений, то Эллис, как выше уже говорилось, делает существенную поправку: «...созерцание должно отправляться не от реального, а сквозь реальное (...) Явление имеет смысл (...) лишь как отблеск иного таинственного, скрытого, совершенного мира»²⁷. (Теории их учителя Вл. Соловьева давали возможность как одного, так и другого толкования.) Основной смысл и заслугу символизма Эллис видит как раз в том, что для Вяч. Иванова было «покушением на волшебство», недопустимым смешением «теургического томления» с магией: «Ведь в последних выводах

²⁷ Вesy. 1909. № 7. С. 65.

лишь символизм приводит к теургии, практическому оккультизму и магии...»²⁸.

О внутреннем каноне (о «свободе в каноне») говорит и А. Белый после примирения с «петербургскими литераторами», утверждая необходимость «выбора».

В годы полемики ярость Белого, обрушиваясь на «мистический анархизм» (надо сказать, что резкие его выпады во многом раздували и закрепляли в какое-то «учение» это одностороннее и доведенное Г. Чулковым до предела Вячеславо-ивановское учение о «соборности»), формировала по контрасту своего рода аскетический эстетизм. (Он к тому же считал идеи мистического анархизма и самую атмосферу «башни» безобразной пародией на свое же учение о «социальном ритме», о коммунах символистов). И тогда, как впоследствии обобщает Андрей Белый, «я тактически отступаю по всему фронту символизма: от *теургии, коммуны, эсotericки, опыта* на новые позиции, Канта и символизма как „школы“»²⁹; «...Рано при таком понимании соборного искусства вылезать из «только искусства»; я провозглашаю: школу, учебу, ремесло, прием, стиль»³⁰.

Эту сторону дела тоже необходимо учитывать, когда мы говорим об антиномии «этического» и «эстетического» в символизме: парадоксальным образом идея «эстетическая», идея «внешнего канона» выступает в виде некоей *моральной «узды»*, противопоставленной произволу жизнетворческих концепций,— именно в этом виделся залог и «высшего», большего, чем искусство. Так Блок записывает в дневнике 1912 г. о работе над пьесой «Роза и крест»: «...Если я сумею умалиться перед искусством, может мелькнуть кому-нибудь сквозь мою тему — большее ...Удивительно: Городецкий, пытающийся пророчить о Руси какой-то и самохвал (влияние Вяч. Иванова)³¹, все разучивается быть художником, ему все реже, увы, удастся закрепить образ, просто. Напротив, Садовской, скромно остающийся стихослагателем, тем самым оказывается иногда больше самого себя. Так искусство само за себя мстит и само награждает» (VII, 186).

²⁸ Эллис. Русские символисты. М., 1910. С. 252.

²⁹ Белый А. Почему я стал символистом. С. 26.

³⁰ Там же. С. 40.

³¹ Сборник С. Городецкого «Русь» был решительно осужден и Вяч. Ивановым.

М. Кузмин в своей известной статье «О прекрасной ясности» (1909), в сущности, также ставит проблему внешнего и внутреннего канона искусства. За статьей этой утвердилось не вполне точное представление как о статье преакмеистической; организационно Кузмин в самом деле сблизился с «молодой редакцией» «Аполлона» и оказывал на поэтов этого направления бесспорное влияние; он же выдвинул и понятие «кларизм» в противовес символистическим туманностям (термин, впрочем, изобрел Вяч. Иванов). Тем не менее статья «О прекрасной ясности» находится в целом внутри проблематики «позднего» символизма. Он дает как бы программу-минимум — программу внешнего эстетического канона («мы считаем непреложным, что творения хотя бы самого непримиренного, неясного и бесформенного писателя подчинены законам ясной гармонии и архитектоники»³²) и программу-максимум, для художника это — «устройство» личности: «Если вы совестливый художник, молитесь, чтобы ваш хаос просветился и устроился или покуда сдерживайте его ясной формой»³³. Т. е. «форма» художества и здесь представляется моральной уздой («если вы совестливый художник») для борьбы с хаосом. Характерно, что в том же номере журнала, вслед за статьей Кузмина, идет статья Вяч. Иванова, который формулирует принципы «истинного символизма», — и именно здесь он целиком совпадает с положениями статьи Кузмина: «Опять нравятся стародавние заветы замкнутости и единства формы, гармонии и меры, простоты и прямоты...»³⁴.

Если для ранних этапов существеннее было «восхождение», творческий экстаз, «дионисийское» расторжение граней личности, близость прямого осуществления мистерии (вспомним хотя бы статьи Белого об Олениной д'Альгейм), то теперь все отчетливее ставится в символизме проблема «воплощения», создание завершенных объектов творчества. Распыление творческой энергии представляется большей бедой, чем неизбежный «грех воплощения», — см., например, в статье Вяч. Иванова «О границах искусства», где он говорит о творчестве молодых символистов: «..., Беспредельное» <...> неограниченное и бесформенное вносили непосред-

³² Аполлон. 1909. № 4. С. 6.

³³ Там же. С. 10.

³⁴ Иванов Вяч. Борозды и межи. С. 294.

ственно и как бы в сыром виде в свое творчество»³⁵. А это ведь и казалось на заре символизма высшим достижением. Эллис восторженно характеризовал лирику Белого: «...она почти всегда смелыми и стремительными порывами переступает грань эстетического постижения, <...> становясь <...> пафосом ясновидения, живым трепетом предчувствия и предвестия»³⁶.

В том же 1913 г., когда Вяч. Иванов пишет свои основные статьи о границах искусства, Блок этой теме посвящает стихотворение «Художник», где речь идет о той же «роковой» антиномии — творческого порыва и завершенной формы, об извечном, роковом для него, «проклятии» искусства: Блок передает и самый первый момент творческого состояния («легкий звон»), и «восходящее» движение души художника, его полное раскрытие навстречу спасительной вести:

С моря ли вихрь? Или сирини райские
В листьях поют? Или время стоит?
Или осыпали яблоки майские
Снежный свой цвет? Или ангел летит?
Длятся часы, мировое песущие,
Ширятся звуки, движенье и свет.
Прошлое страстно глядится в грядущее.
Нет настоящего. Жалкого — нет.

(III, 145)

Здесь, кажется, самое невесомое, «летающее», самое бесспорное в земной красоте так убедительно достоверно соседствует и совпадает с воплощенной тоже как бы бесспорной красотой небес («ангел летит»). Живой трепет красоты бросает отсвет и на следующую строфу, сплошь отвлеченно-философскую, давая ей внутреннее наполнение. И когда кажется, что это высокое, «теургическое» напряжение должно вот-вот разрешиться преобразованием души художника и самой действительности:

И, наконец, у предела зачатия
Новой души, неизведанных сил,—

совершилось «убийство»-воплощение, появляется «только» произведение искусства:

Душу сражает, как громом, проклятие:
Творческий разум осилил — убил.

³⁵ Иванов Вяч. Собр. соч. Т. 2. С. 637.

³⁶ Эллис. Русские символисты. С. 250.

И замыкаю я в клетку холодную
Легкую, добрую птицу свободную,
Птицу, хотевшую смерть унести,
Птицу, летевшую душу спасти.

(III, 145)

«Смерть унести» и «душу спасти» — не менее того! Это и имел в виду Вяч. Иванов, когда писал, отрезвляя себя и других символистов, что «дело, которого алчет символизм, — не смертное и человеческое, но бессмертное и божественное дело»³⁷.

Вот моя клетка — стальная, тяжелая,
Как золотая, в вечернем огне,
Вот моя птица, когда-то веселая,
Обруч качает, поет на окне.

Крылья подрезаны, песни заучены.
Любите вы под окном постоять?
Песни вам нравятся. Я же, измученный,
Нового жду — и скучаю опять.

(III, 146)

Конец стихотворения сгущается в характерной интонации трезвой иронии, резко подчеркивающей контраст с полными жизненного трепета центральными строфами стихотворения.

Эти интонации, а также сам образ пленной птицы перекликаются с более ранним стихотворением Блока, выдержанном в плане бытовом, с обнаженно-безнадежным выводом, характерным вообще для его стихов того периода (1909):

Весенний день прошел без дела
У неумытого окна;
Скучала за стеной и пела,
Как птица пленная, жена.

(III, 74)

Разумеется, мы напоминаем эти строки не для того, чтобы провести прямую параллель от «жены» в этом «бытовом» стихотворении к «пленной птице», летевшей «душу спасти» из стихов о творчестве. Но осторожную и отдаленную перекличку все-таки можно наметить, если не забывать, что образ «жены» в поэзии Блока возводится неизменно, хотя бы и невольно, к «перво-.....»

³⁷ *Иванов Вяч.* Борозды в межи. С. 162.

источнику» из «Стихов о Прекрасной Даме», — там ведь тоже было обетование о преображении мира и спасении души — любовь и брак, которые, по Вл. Соловьеву, и должны одержать победу над смертью.

Вместе с тем Блок здесь с свойственной ему художнической трезвостью принимает этот итог как неизбежность, а не как безнадежный дуализм, уже не пытается вырваться из плена «объективации».

Вяч. Иванов писал, что «теургическое томление разрешается в технические объективации или в эстетическое безумие»³⁸. Думается, что вторая возможность приблизительно соответствует творчеству Белого, от первых переплесков «за грань» искусства в начале века до эпохи Октябрьской революции, когда он вновь поверил в возможность мистерии; с той же категоричностью и безапелляционностью, с которой лет 10 назад он «платформировал» символизм как строгую школу, он пытается теперь на новой основе создать искусство, которое прямо, без опосредования, мимо «золотой клетки» формы, изливало бы в мир духовные достижения личности. В «Дневнике писателя» он пытается объяснить: все сместилось; нет больше писателя и читателя в прежнем смысле; писатель стал «читателем проростков новой эпохи, в нас действующей»; читатель стал по существу «писателем», так как он «пишет судьбу современности»; «интересует его не готовая формочка (...) интересует его становление, кипение прорастающей жизни»; «так не буду читателя я угощать черствым хлебом законченных книг; буду я говорить, как во мне всходит тесто на новых дрожжах»³⁹.

Здесь полное как будто отрицание продуктов творчества, его законченных форм, апофеоз давно выношенного жизнестроительства; итог, однако, противоречит заданию. В сущности, конечно, никакого реального выхода «в жизнь», за грань «законченных книг» здесь нет; отчаянная борьба с завершающей формой оборачивается не только победой «формы», но и формальной изошренностью. В этом смысле ближе к идеалу (выходу искусства в жизнь) были скорее уж ранние стихи Белого, где сама нечеткость символов, атмосфера неопределенного волнения и ожидания, чрезвычайная

³⁸ Там же. С. 224.

³⁹ Белый А. Дневник писателя // Записки мечтателей. 1919. № 1. С. 122–123.

формальная простота, даже наивность создавали как бы ток между тем, что «пошло в стих», и тем, что осталось за гранью воплощения. М. Кузмин, «неоклассик» в символизме, требующий ясной формы хотя бы для самого «хаотического» содержания, писал о «Дневнике писателя»: «Белый изо всех сил старается доказать, что он не может писать статей и пишет при этом статью <...> В страстном желании дойти до последнего совлечения, выворотить себя паизнанку, Белый приводит редакционные счета, сообщает совершенно домашние подробности, кто его ссудил деньгами и т. п., — и все-таки это только литературный прием, и из литературы Белый никуда не выскочил и прыгает не в „никуда“, а в ту же литературу»⁴⁰. В результате — сочетание изощренности и неряшливости формы. Нарушаются одновременно требования и «внешнего» и «внутреннего» канона, форма, как говорил Блок, «мстит за себя».



АВТОБИОГРАФИЗМ И ИСПОВЕДНИЧЕСТВО

Исследователи не раз отмечали особый автобиографизм, документализм и лирическое исповедничество эпохи. Д. Максимов в своей книге «Поэзия и проза А. Блока» приводит выдержки из статьи «Об интимном в литературе» (Бюллетени литературы и жизни, 1915—1916. № 7/8. С. 374), убедительно демонстрирующие эту потребность времени: «Сама жизнь выдвинула ярко выраженную потребность за-

⁴⁰ Кузмин М. Условности: Статья об искусстве. М., 1923. С. 155.

глядеть буквально в каждую душу, кому бы она ни принадлежала... в литературе нашей самым интересным и «захватывающим» чтением оказались разные мемуары, воспоминания, биографии, автобиографии, подлинные исповеди и дневники, словом, подлинные документы человеческих опытов»¹. Д. Максимов приводит ряд фактов, свидетельствующих о том, как воплощалась эта потребность эпохи: так в «Новом пути» «был заведен постоянный отдел „Из частной переписки“: автобиографизм и „домашность“ составляют отличительную суть сочинений В. Розанова; во многом автобиографичной была проза А. Белого, а также целый ряд поэм символистов; различные издания носили названия „дневников“. Известные журналы символистов „Труды и дни“ и позже „Записки мечтателей“ первоначально также замыслились как публичные дневники литераторов-единомышленников»². Открыто исповеднический характер лирики и прозы А. Блока хорошо известен; есть основания предполагать, что и свой ведущийся из года в год дневник он предполагал также отдать в печать.

Д. Максимов объясняет такое положение дел в символизме справедливо, хотя и односторонне: это «роль авторского Я, возведение его в ранг художника, поднятого над толпой и наделенного неограниченным правом на свободу и суд»³. Думается, однако, что следует принять во внимание идеи символизма как «отношения»: то «сознание единства личного и общего», которое Д. Максимов рассматривает как специфически блоковское, как предпосылку его идеи «пути», в разных формах присутствует и у других младших символистов — это идеи соотношения личного и «внеличного», идеи Белого о «коллективе», о «коммуне», Вяч. Иванова о дионисийстве, о «соборности», непременно для всех — неизбежность выхода из замкнутого самосознания субъекта и, наконец, — в конкретной форме — идеи народа, родины, России. Так, характеризуя «Ночные часы» Блока, Вяч. Иванов пишет: «...сколько ни болезненны эти переживания, они, в отличие от прежней безнадежности, несут в себе, как

¹ Максимов Д. Поэзия и проза А. Блока. Л., 1975. С. 18.

² Там же. С. 19–20.

³ Там же.

нам кажется, здоровый росток. Этот росток — страстная всепоглощающая религиозная любовь к страше»⁴.

Вяч. Иванов возмущается им же вышестоянным Городецким, чьи ранние стихи (вошедшие в сборник «Яр-хмель») приняли, было, влюбленно-восторженно «на башне», — так страстно хотелось и ожидалось тогда собственного русского дионисийства, чтобы *солнце* было — не только «золотое руно» аргонавтов и не только Солнце-Дионис, или

...царь сил — Гиперион,

Иль Митра, рдяный лев, иль ярый Иксион...—

а родной, наконец, Ярила, — что Городецкий «открыт» был как прямо-таки недостающий неизбежный элемент в химической таблице, отчасти «открыт», отчасти создан ожидающими, чьи восторги были единодушны. По прошествии же времени, то ли он, как говорит Блок, «разучивается быть художником», то ли его разглядели, но только сборник его «Русь» вызывает столь же единодушное отрицание; по мнению Вяч. Иванова, в зависимости от того, кому предназначены эти стихи, соответственно меняется и строгость оценки: «...если написана она не для сбыта через книгонош, то я ограничусь критикой; если же для книгонош, то уже негодую. Не думал я, что так легко и небрежно и поверхностно ты отнесешься к великой задаче внушить *народу* несколько лирических намеков»⁵. И в дневнике записывает: «...стихи, долженствующие быть разнесенными по Руси десятком тысяч книгонош (...) недостойны стать народным достоянием»⁶. Как же неизмеримо возрастает, согласно выраженному здесь мнению Вяч. Иванова, ответственность за качество стиха, если эти стихи обращены прямо к *народу*.

Но вернемся к «исповедническому» стилю эпохи. Наверно, есть все-таки даже у исследователей какой-то внутренний барьер при изучении автобиографических документов; как ни наивно это звучит, по все же «совестно», что ли, вчитываться, изучать, цитировать многочисленные дневники и письма, обычно для такого бесцеремонного разглядывания не предназначен-

⁴ Заметка Вяч. Иванова о «Ночных часах» Блока, впервые напечатанная в английском журнале «The Russian Review» (1912, № 2), опубликована М. В. Котрелевым: Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. 1982. Т. 41, № 2. С. 166.

⁵ Лит. наследство. Т. 92, кн. 3. С. 352.

⁶ Там же. С. 352–353.

ные,—хоть это и стало привычной и, наверное, неизбежной исследовательской практикой. Конечно, существование многочисленной дневниковой и эпистолярной литературы — неоценимое сокровище для последующих поколений. Поскольку существует множество эзотерических произведений в литературе начала века, особое значение приобретают дневники и письма людей, так или иначе причастных к духу символизма, но оставшихся психологически им не затронутыми. По нашему мнению, большой интерес в этом смысле представляют дневниковые записи М. А. Бекетовой, тетки Блока, впервые публикуемые в «Литературном наследстве» (т. 92) и вносящие новую, более откровенную ноту в ее воспоминания, известные по более ранним публикациям. Понимая тот высокий духовный настрой — с налетом все же болезненности и истеричности, — которым живет ее сестра, с обожанием преклоняясь перед племянником, признавая значительность «Любы» и сочувствуя некоторым новым веяниям,—себя она из круга общесимволистских проблем решительно выводит: «Я не „чувствую конца“, не страдаю от „скуки и жизни“. Не считаю, что счастье только в зорях»⁷. В общем понимая тот «язык», которым они пользуются, она дает как бы перевод с этого языка на язык житейский. Ролью квалифицированного переводчика, живущего в стихии знакомого, но чужого языка, и интересны в первую очередь ее мемуары,—при всей, разумеется, большей или меньшей значительности фактических деталей, обогащающих наше представление о «домашнем» мире Блоков. Иногда она нарочито перемешивает два языка, чтобы развенчать тот высокий план, который должен был проступать из-за обыденного: и о сложном треугольнике она пишет так: «У Али была сегодня. Интересно, как идут события. Отношение к Боре совершенно поколеблено, и Любу не считают ни мировой, ни священной. Боря уже не архангел с мечом, не непогрешимый, а безумно влюбленный и очень жестокий мальчик, тупо внимающий каждому слову Любы»⁸. «Вот, однако до чего довела Люба свою тщеславную и опасную игру в дружбу и сродство душ с отчаянно влюбленным молодым поэтом»⁹.

⁷ Лит. наследство. Т. 92, кн. 3. С. 609.

⁸ Там же. С. 615.

⁹ Там же. С. 618.

При изучении мемуарной литературы начала XX века значительно ослаблено это чувство неуместности заглядывания в чужой интимный мир: исповеди людей начала века создавались и как публичные исповеди, и произведения искусства одновременно. Так, дневники М. Кузмина, чрезвычайно интимного свойства, читались им вслух «на башне» в кругу друзей. Дневниковые записи Кузмина действительно представляют явление, достойное изучения: в них с наибольшей наглядностью просматривается сочетание полюсов: «безыскусственность» выражения, заключающаяся как в эмоциональной открытости, почти беззащитной обнаженности чувства, так и в отсутствии «выбора», иерархии событий, вплоть до совершенной мелочности сообщаемых фактов — с одной стороны, а с другой — «стилизм», изящество нарочитой небрежности; «мелочность» обнаруживает острый и определенный взгляд на события, простодушная безыскусственность и «неуклюжесть» синтаксиса включает многогранное освещение предмета. Что же касается до тщательной подробности пенужных деталей, она порой выдает эстетское равнодушие к иерархии нравственной. Показывались друг другу и обсуждались совместно письма, да они в какой-то мере и писались с расчетом на возможность прочтения или даже публикации.

Задача «самостроительства» как частная идея жителворчества непременно включала в себя и открытость этого процесса для других посвященных. Очевидно, с наибольшей наглядностью это должно было проявляться в антропософских общинах; восхождение по ступеням самосовершенствования (по пропическому выражению Э. Метнера, «самоделание ангелов») должно было корректироваться другими членами общины, проходившими один и тот же путь посвящений.

Вячеслава Иванова, конечно, чрезмерно «открытым» не пазовешь (о своем интимном он с другими говорит «из вежливости, для равенства», как он поясняет в дневнике), но зато ведь суть его отношений с другими людьми составляло мягкое и властное раскрытие для самопознания, «пробуждение» других душ, — исчерпывающую характеристику такого «диалога» он дает в своем ответе Хлебникову (приведенном выше). Впрочем, в праве своем накладывать «печать» на жизнь он, как мы видели, не был уверен, к роли же мистагога впоследствии относился с неко-

торой иронией. «Действенный» характер его отношений со средой в основном исчерпывался периодом «башни», в дальнейшем это были традиционные отношения учителя и учеников (бакинский период).

Мы говорили выше, как публично изживались символистами их романы и дружбы, как «клюквенный сок» мог оказываться подлинной кровью. Как правило, в интимную жизнь двоих или троих оказывалось вовлеченным гораздо большее число людей, и это потому, что отношения эти возводились самими их непосредственными участниками в ранг событий символических, мифологических, способных влиять на судьбы мира, а тем самым уже как бы не принадлежали им одним. Если прибавлялось к мифу вмешательство личности сильной, уверенной в своем праве влиять на судьбы других, естественно, что события могли приобретать характер весьма драматический. Такой личностью, бесспорно, была З. Гиппиус. Вот она, по-видимому, не сомневалась в своем праве накладывать печать на жизнь и на чужие души: об этом говорят ее безапелляционные поучения — Блоку, Белому, ее решительное осуждение женитьбы Блока, потом вмешательство в сложный треугольник отношений; то, что на обычном языке носило бы название сплетни, здесь возводилось в высокий ранг суждений «с точки зрения абсолюта».

Есть известная двойственность в самой атмосфере открытости интимного: не только исповедальная искренность, «лирическое» начало, но еще и что-то нецеломудренно-исповедническое, граничащая с бесстыдством вывороченность тайников души. В мире, насыщенном искусством, как электричеством, чрезмерная «открытость», без твердых «скреп» внутреннего и внешнего канона, с лирической «зыблемостью» могла застывать «куклами», «ни живыми, ни мертвыми» призраками, не вполне отделенными от автора и способными влиять на его судьбу (напоминаем тревогу Блока о «незнакомке» и об «астральной моде», так легко укоренившейся в общем для эпохи стиле модери).



«САМОВАР НАД БЕЗДНОЙ»

В атмосфере «жизнотворчества» символы не закреплены в литературе, они как бы блуждают, перетекая из быта — в статьи, в поэзию, возвращаясь в быт, овеянные то поэтической аурой, то философской концепцией. В качестве примера остановимся подробнее на одном только символе: явление самое привычное и близкое, предельно «бытовое» — чай, чаепитие, и как наиболее «воплощенный» символ — самовар. Очевидно, нет надобности пояснять, что «чаепитие» в быту людей той эпохи — хоть это и была уже «эпоха распахнувшихся на площадь дверей» — все-таки означало неизмеримо больше, чем для нашей современности. Это, конечно, и готовый бытовой символ — семейственности, сплоченности, домашности, хотя он мог и не осознаваться в этом качестве, для осознания же и надо было быть хоть немного «символистом». Понятие «собратиться за столом» означало не то, что вложило бы современное сознание в эти слова: это и значило прежде всего собраться за «чайным столом». Мы уже писали, что символизм и рождался «за чайным столом» в семье Соловьевых, но это еще, конечно, не его специфика. В сущности, большая часть духовной и душевной жизни в России, в разных ее кругах, происходила «за чаем», «за самоваром», собиравшем семью; самые душевные разговоры о жизни и вели, «глотаая крепчайший, душистый и рот обжигающий чай»¹; чтения «за чаем» в интеллигентных кругах было обычаем; «к вечернему чаю придет В. С. Соловьев и прочтет свою повесть»; «за чаем раскладывал он пожелтые листки рукописи»². В дневниках Блока «чай» неизменно сопровождает все многочисленные встречи, и каждый раз с протокольной точностью отмечается то как просто бытовой факт, безлично («Вечером пил чай у мамы»; «После пили чай у мамы» (VII, 208, 209); Разумник «ушел без чаю, торопясь к себе» (VII, 215); «чай пили поздно у мамы с тетей» (VII, 226) и т. д.), то с некоторым оттенком «отношения»: так, «чай» с Л. Д. Блок всегда включен в ее атмосферу, почти всегда сопровождается то еле заметным, то прямо выяв-

¹ Белый А. Эпопея // Записки мечтателей. 1919. № 1. С. 26.

² Там же. С. 60.

ленным отношением нежности, ее влиянием, ощущением ее присутствия, подчеркнутым *«вместе»*: «Вечером мы с милой в цирке Чинизелли. Она повеселела. Устали, пьем вместе чай, воротясь» (VII, 166); «Моя милдая вечером в белом купальном халатике, тихонькая, пила со мной чай» (VII, 172); «...вернулась, вместе чай пили» (VII, 206). Известно и то, что Блок попросту очень любил чай.

«Разговоры за чаем» сопровождают все жизненные и духовные «встречи», и расхождения. Он и оттеняет уют, и обостряет драматизм жизни. Ремизов, вскоре уехавший из России, встречается с В. Розановым, — это их последняя встреча: «Говорили в последний раз за самоваром о любимом его — о тайне кровной любви, собирающей живой мир, и о монетах — старине драгоценной...»³. Вызывая Блока для самого драматического, столь существенного для обоих объяснения через день после вызова на дуэль (мать даже боялась, что он будет стрелять в Блока), Белый посылает записку: «Жду тебя вечером у Палкина чай пить»⁴.

Очевидно, заложена в самом деле в «чае» какая-то идея «трезвости» (конечно, в широком смысле, как «трезвое» и внимательное отношение к себе и к миру), раз за ним так проясняются мысли, и сама атмосфера побуждает к формулировке и оттачиванию каких-то мыслей и концепций («Вечерний чай у мамы и разговор об „акмеистах“ (новые мои размышления)» — VII, 227). Именно это имел в виду Вяч. Иванов, определяя «чаепитие» как «симптом русского медитативного идеализма».

Но оно же создает «волшебный круг», отгораживающий от мира (например, заостренно сатирический образ З. Гиппиус в 1918 г. в дневнике К. Чуковского: «Сидит за самоваром — и в течение года ругает с утра до ночи большевиков, ничего, кроме самовара, не видя и не слыша»⁵). «Чай» становится не просто знаком домашнего уюта или «трезвой» беседы, но гирей на жизненных весах, перевешивающей мрак жизни. Когда Блок сообщает в полушутливых письмах к С. Соловьеву, что, получив его письмо, он «смеялся злость

³ Ремизов А. Три могилы // Записки мечтателей. 1919. № 1. С. 73.

⁴ А. Блок и А. Белый: Переписка. С. 175.

⁵ Лит. наследство. Т. 92, кн. 2. С. 245.

на безмятежное чаепитие»⁶ или что после прочтения «Красного смеха» Л. Андреева «близился к сумасшествию, но утром на следующий день (читал ночью) пил чай»⁷, — явно здесь чаепитие выступает как противовес всякому ужасу жизни, как одоление хаоса («близился к сумасшествию», но «пил чай»). В письме 1903 г., где чуть намечена возможность будущего расхождения («раннее утро прошло») и есть памяток на возможную разность путей, — неизбежная грядущая встреча рисуется как символическое чаепитие: «Но я ничего не забуду и ни о чем не соблазнюсь, и хотел бы ... чтобы, когда он (т. е. А. Белый. — Е. Е.), а позже и ты, будете ранены неприятелем — оба пришли ко мне пить чай!.. Условие одно: чтобы я ждал вас „в своей библиотеке“ менее двадцати лет»⁸. (В свете грядущего эта шутка приобретает смысл трагически-пророчесственный: двадцати лет после этого письма Блок не прожил.)

Напомним, что один из конечных выводов символистов заключался в том, что символизм искони присущ всякому подлинному искусству, а их отличает лишь особая осознанность и принципиальность символического отношения к действительности. Так и с «чаем»: то, что все мы привыкли воспринимать как особую традиционную атмосферу «чаепития», ограждающего нас от жизненных тревог и суеты, создающую ситуацию доверия и сплоченности, русские символисты (когда полушутливо, когда всерьез) возводят в ранг некоего мистического общения посвященных, духа глубокой сосредоточенности и тишины, позволяющих услышать в этот момент *главное*.

Вовсе не случайно блоковские упоминания о чае как противовесе жизненной тревоги возникают именно в письмах к С. Соловьеву: тот, как никто, осознанию и подчеркнута эту атмосферу чувствовал и выявлял. Может быть, здесь сыграли роль те черты личности С. Соловьева, которые отмечают современные исследователи: «...внутренний консерватизм Соловьева, его всемерная опора на заветы, на семью и верность предкам, на религию в ее освященных веками обрядовых формах»⁹; эту суть личности Соловьева чувствовал

⁶ Письма Александра Блока. С. 55.

⁷ Там же. С. 77.

⁸ Там же. С. 54.

⁹ Лит. наследство. Т. 92, кн. 1. С. 318.

Блок, в письме к Белому он писал: «Милый Сережа ... великодушный патриарх, продолжатель рода (а я истребитель)» (VIII, 345). (Характеристика тоже «символическая», схватывающая потенции личности, — «патриарху» в это время 26 лет.)

В этот психологический круг естественно входит и образ «чая» в характерно-символистском осмыслении; в письме к Блоку, пригласившему друзей лечить раны жизни дружеским чаепитием, Соловьев пишет: «...я все больше и больше разочаровываюсь в людях и расхожусь с ними, но несколько друзей только укрепляются с годами в моей душе: это те, которые умеют пить чай ... некоторые из них печатают свои стихи и даже мистерии в „Северных цветах“¹⁰. Я люблю оставаться вечером один в квартире за чаем. Становится совершенно тихо, самовар шипит, кот спит, передо мной лежит приятная книга и „Полны любви мы человеческой, любовью к Богу мы полны“. Тогда в тишине слышно, как медленно, но верно кладется основа царства Божия и протягивается рука ко всем немногим строителям его»¹¹. Вот так, несколько неожиданно, но для символистов совершенно естественно, завязывается связь между теми, кто «умеет пить чай», и строителями царства Божия. Опустить посредствующие звенья — и это может показаться смешным, чтобы от этого застраховаться, очевидно, и вводится интонация шутки, позволяющая расценить конечный вывод и как шутливую гиперболу; ход рассуждений, впрочем, вполне серьезен: способность к внутренней тишине и самоуглублению на внешнем, бытовом уровне выражается в том, что «умеют пить чай», на внутреннем — слышать «главное».

Пародийное переосмысление этой ситуации выступает в характерном анекдоте эпохи, не раз пересказанном Белым (в статье, мемуарах): когда в обществе, живущем мистическими настроениями, хозяйка дома спрашивает гостя: «Чаю?» тот автоматически откликается: «Чаю воскресения мертвых». Если ситуация письма Соловьева типично символистская (с сохранением достоверности обоих «планов» бытия и связи

¹⁰ Т. е. Блок и Белый; постоянная перемешанность серьезного и шутливого характерна для мистически-бытовых отношений аргонавтов.

¹¹ Лит. наследство. Т. 92, кн. 2. С. 245.

между ними), то в этом *qui pro quo* происходит как бы десимволизация, разрыв планов, ничем, кроме омонимичности, друг с другом не связанных, — хотя, безусловно, это пародийный отклик на символистическую перенасыщенность реальных понятий потусторонними смыслами.

Своеобразно вспомнился этот анекдот в один из самых трудных для Блока периодов его жизни: 1919 г. — угасание «духа музыки», глубокая усталость от бесчисленных служебных обязанностей и просто недоедание; в письме к Н. А. Нолле-Коган он обращается с просьбой: «Я умоляю Вас, если это окажется возможным, со временем прислать чаю. В том, выражаясь мягко, „тупике“, в который мы пришли, остается только твердить и повторять ежедневно: „Чая“. Но — не „чаем воскресения из мертвых ... а просто: „чаем“. Это гораздо проще и убедительнее»¹². Как будто подчеркнуто настойчивое выявление прямого смысла слова без «резонанса» и «отзвука» (далее в письме это еще отчетливее: «Не известен ли вам дровяной источник в Петербурге? Я спрашиваю об этом потому, что твердо уверен в единственном: что лето сменится зимой и что зимой так же холодно, как летом жарко»); тут есть и мрачноватая ирония, Блок не случайно ссылается дальше на Гейне. Но сама подчеркнутая, максимальная концентрация в слове его буквального смысла («просто чай») дает ему огромную нагрузку: оголенность прямого смысла самой своей выделенностью, противопоставленностью всему остальному, невероятной своей весомостью обретает характер нового символа.

В объединяющий молодых символистов культ Л. Д. Блок у С. Соловьева естественно влетается любимый символ: в том же письме он выражает восторг по поводу скорого приезда Блоков в Москву: «Я жду вашего приезда, как в детстве ждал подарка»; наконец-то состоится желанное сближение «аргонавтов» в реальности — ведь это не просто дружеская встреча, но создание мистического союза: «...замираю от удовольствия при мысли, что сведу вас с Бугаевым, Кобылинским, Рачинским» и т. д.; но главное-то, оказывается, все-таки не в этом: «А главное — Любовь

¹² Лит. наследство. Т. 92, кн. 2. С. 338.

Дмитриевна будет у меня чай пить! Пим-пам-пам! Тралили-лялю! Ой, как хорошо!»¹³. И это не просто ребяческий захлеб (все же не забудем, что полноправному члену «аргонавтического» сообщества едва исполнилось 18 лет). Мы уже знаем, что такое для него «чай» и что — Любовь Дмитриевна: «Божье знамение», и больше ничего. Ясно, что бытовое событие должно взлететь на уровень мистерии, тут каждое слово должно быть, в сущности, написано огромными буквами и особенным образом интонировано: «*Любовь Дмитриевна — будет у меня чай пить!*». Сама формула оказывается чисто символической.

Б. Садовский, близкий к символистским кругам, выпустил в 1914 г. книжку стихов, которая содержала развернутую апологию самовара (и так и называлась «Самовар») с предисловием, где самовар — обычный, традиционный самовар — «медный, тульский, из которого пили отец и прадед», — вырастает в символ, во-бравший все близкое и родное, всю полноту связей с родиной и родней: «Русскому человеку в гуле и шопоте самовара чудятся с детства знакомые голоса: вздохи весеннего ветра, родимые песни матери, веселый призывной свист деревенской вьюги. Но все это понятно лишь тем, кто сквозь преходящую оболочку вещей, внешних явлений умеет ощущать в себе вечное и иное. Потребно иметь в душе присутствие особой, так сказать, самоварной мистики, без которой самовар сам по себе как таковой окажется лишь металлическим сосудом определенной формы, способным, при нагревании его посредством горячих углей, доставить известное количество кипятку»¹⁴. Сборник содержит разные жизненные воплощения «самовара» — родительский самовар, студенческий самовар, самовар в Москве, самовар в Петербурге, — везде являющегося суверенным представителем целого комплекса идей и образа жизни. В конечном счете он и предстает как символ вечного, непреходящего тепла и уюта, противопоставленный жизненной смуте и тяжести, волшебного круга, насыщающего теплом и защищающего от холода мира, — в конечном итоге даже как самое олицетворение вечности, представление о «рае» (не без налета

¹³ Там же. С. 358.

¹⁴ Садовский Б. Самовар. М., 1914.

«мирискуснического» эстетизма):

Полднeвный зной настал. Дорога нелегка.
Несу с усталем слабеющее тело.
Как будто голову мне давят облака.
Как будто подо мной земля отяготела.

Мой идеал покой. О если б я встречал
Все ночи в комнате лазоревой и мирной,
Где б вечно на столе томился и журчал
На львинных лапках самовар амбирный!

Конечно, в этих декларациях и стихах есть и вызов и полуироническая стилизация, что не мешает восторженному апофеозу. Сам же термин «самоварная мистика» есть только предельное, заостренное воплощение символистической «верности вещам». Это тот полюс символизма, самым ярким олицетворением которого является М. Кузмин (о нем ниже), тоже, кстати сказать, отдавший дань чайному «раю»:

(Благословен родимый русский рай
И розаны на чайнике пузатом!)

Даже А. Белый с его безбытностью и бессемейственностью отдал дань «самоварной мистике»: так, он рассказывает о своем визите к Мережковскому: «Одип ...— читает, кроткий, ясный. Развели на керосинке чай и пили, болтали, но за всем вставала глубина, а угли в камине вели свою тихую речь — еле слышно стрекотали»¹⁵. Это похоже на «царство божие» Сережи Соловьева.

Но для Белого гораздо характернее другой образ, — вновь чаепитие (и самовар) вырастает до символа, насыщаемого, однако, прямо противоположной оценкой: яростно взрывающего самоварный вечный уют и направленного против прежних друзей, прежде всего против Блока: это «кейфование за чашкой чая», т. е. сомнительные, с точки зрения Белого, неопределенно-мистические медитации; в этот образ вкладывается все накапливающееся личное раздражение Белого против «темного» Блока с его (как потом Белый напишет в мемуарах) «земным интеллектом, тяжелым и косным, направленным на мысли о борове и ветчине»¹⁶ (это пародийно воспринятый шахматовский Блок, внутрен-

¹⁵ А. Блок и А. Белый: Переписка. С. 186.

¹⁶ Белый А. Начало века. М.; Л., 1933. С. 336.

не защищающийся от лихорадочной «взвиренности» Белого). В письме о «кейфовании за чаем» (этот символ закрепляется в домашнем кругу символистов; так, с негодованием о нем вспоминает тетка Блока в мемуарах) Белый дальше развертывает мысль: «Когда же нужно было совершить отплытие в сторону долга и истины»¹⁷, а не *бытия просто за чаем и мистическими разговорами*¹⁸, все запуталось: тут, без сомнения, твоя неподвижность оказала влияние»¹⁹.

Но это еще только начало. Когда разгорается полемика в «Весах», яростная, несправедливая в своих крайностях (хотя, как уже не раз подчеркивалось, выявляющая реальные слабости и недостатки обоих направлений в символизме), Белый задается целью разоблачить как претенциозную фальшь, как «жаргон в стиле модерн» все переживания «петербургских литераторов», обобщая их в символе «бездны»: «В Петербурге привыкли модернисты ходить над бездной. Бездна — необходимое условие комфорта для петербургского литератора. Там ходят влюбляться над бездной, сидят в гостях над бездной, устраивают свою карьеру на бездне, ставят над бездной самовар. Ах, эта милая бездна петербургских литераторов! Она — предмет „комфорта“, она — уют, она — реклама, она — костер, на котором сгорают, — снежный костер...»²⁰. Тут уж явно и прямо острие удара направлено против Блока. А апофеоз ненавистного уюта и комфорта — «самовар над бездной» — ведь это ранее им понималось и разделялось — это и есть те молчаливые «покуры» и «посиды» у Блоков, и «домашнее» обаяние Л. Д. Блок, и «глубина», которая вставала за «чаем», и стрекотание углей в камине... Весь этот мир оказывается «кейфованием за чаем», «самоваром над бездной» и уничтожается в яростных и остроумных филиппиках.

В статье «Против музыки» этот символ направлен против пошлой толпы любителей музыки — музыки, не воплощаемой в жизнь: «Теперь с переполненным чувством бегут на Бетховена разразиться в покойном кресле часок-другой всеми громами величия, и как

¹⁷ Парадоксально, что этот абстрактный набор Белому всерьез представляется антитезой блоковской бездейственности.

¹⁸ Курсив А. Белого выделяет эти понятия как законченное символическое выражение целого образа мыслей и жизни.

¹⁹ А. Блок и А. Белый: Переписка. С. 156.

²⁰ Веса. 1907. № 5. С. 50.

пахолхленные петухи расходятся по домам ... Воплощать великие громы в жизнь? Нет: пить чай в истомной усталости, чтобы с новым утром подняться во всем своем бессилии и ничтожестве»²¹. Так у Белого «чай» снова «опускается» туда, откуда он вырос до символа, — в «мещанскую» массу, «обывательский» уют. В обывательском уюте Белый и обвиняет «петербургских литераторов». Характерно, что, защищая свою «эстетическую» позицию от «этических» наскоков москвичей, Блок пишет и о своей «мещанской лепи», которую он не променяет на «вашу здравость и глупину».

В одном стихотворении Блока (1915) «тема самовара» встает во весь рост — и очень серьезно, и стихотворение очень значительное:

На улице — дождик и слякоть,
Не знаешь, о чем горевать.
И скучно, и хочется плакать,
И некуда силы девать.

Глухая тоска без причины
И дум неотвязный угар.
Давай-ка, наcoleм лучины,
Раздуюм себе самовар!

Авось, хоть за чайным похмельем
Ворчливые речи мои
Затемят случайным весельем
Сонливые очи твои.

За верность старинному чину!
За то, чтобы жить не снеша!
Авось, и распарит кручину
Хлебнувшая чаю душа!

(III, 155)

В 1915 г. Блок написал всего несколько лирических стихотворений, и все они — об одном: о «ней» и о всем, с «ней» связанном, о возвращении, памяти, о тишине, остановке, сне-смерти. Это стихи: «Похоронят, зароят глубоко», «На улице — дождик и слякоть», «Пусть я и жил, не любя», «Протекли за годами года», «За горами, лесами»; по смыслу и интонации к ним примыкают некоторые стихотворения 1914 г. («Последнее

²¹ Весы. 1907. № 3. С. 59.

напутствие», «Перед судом») и цикл 1913 г. «О чем поет ветер» (с посвящением «Моей жене»). Ко всем этим стихам можно было бы поставить эпитафией строчку одного из них:

Вспоминаю с печалью нездешнюю
Все бывшее мое, как вчера...

(III, 226)

Блок говорил, что если представить его творчество в виде спирали, то поэма «Двенадцать» будет на верхнем витке, соответствующем нижнему, где «Снежная маска». Думается, что если исходить из этого образа пути Блока, названные стихи оказались бы на витке над «Стихами о Прекрасной Даме».

Прежде всего они снова только о «ней», сквозь все «стихии». «Стихии» и прежде возникали как антитеза, реакция на то недвижимое и вечное, что было в «точке отсчета» — в главном образе «Стихов о Прекрасной Даме». (Вл. Соловьев:

Все кружась, исчезает во мгле,
Неподвижно лишь солнце любви.)

Стихи вместе с тем и полярны: если ранние — наиболее отвлеченный символ, при всем том живом, что за ними стоит, то эти — наиболее «реальные» (что видно и из цитированного стихотворения). В них совершенно нет и того «жизнестроительского», несколько стилизованного мифологизма, который составлял суть «стихийных» циклов «Снежной маски» и «Кармен», той расцвеченности подлинного чувства искусством, при котором колеблется критерий правдивости. Стихи искренни, «просты» — и тем самым как бы ретроспективно подтверждают подлинность переживаний ранних стихов, с которыми перекликаются. Вместе с тем они отнюдь не «заземлены», их трудно назвать и чисто «реалистическими», как, например, поэму «Возмездие»: при всей буквальности они живы поэтической памятью о высоких символах, насыщены отстоявшимися символическими смыслами.

Они полярны и по построению. Ранние стихи наиболее «оптимистичны» из всей лирики Блока, насквозь пропитаны атмосферой ожидания Света, который вот-вот хлынет навстречу:

Жду вселенского Света
От весенней земли...

В названных стихах 1915 г. атмосфера оказалась бы вполне безнадежной, если бы не была, как и там, овеяна «ее» присутствием, даже когда «ее» нет:

О, эти дальние руки!
В тусклое это житье
Очарованье свое
Вносишь ты, даже в разлуке!
(III, 224)

Естественно, что на смену ранней весне (или белой, ясной зиме) пришло ненастье, «дождик и слякоть» поздней осени. В стихах преобладает тема завершенности, остановки, замкнувшегося в себе бытия. Во всех звучит мотив припоминания. А если прочесть после них «Стихи о Прекрасной Даме», они кажутся перспективно направленными к этому моменту как обещание возврата:

Ты смотришь, тихая, строгая,
В глаза прошедшей мечте.
Избрал иную дорогу я,—
Иду,— и песни не те...

Вот скоро вечер придвинется,
И ночь — навстречу судьбе:
Тогда мой путь опрокинется,
И я возвращусь к Тебе.

(I, 196)

При всей конкретности событий стихотворения за ними встают прежние символы. Вот ненастный осенний уют («В этом комнатном, теплом углу // Поглядим на октябрьскую мглу...» — III, 282), замкнутость, отгороженность двоих от всего мира («Мы забыты, одни на земле»); правда, в «ней» как будто живет какое-то сопротивление безнадежной замкнутости, «он» уговаривает:

...Что же ты смотришь вперед?
Смотришь, точно ты хочешь прочесть
Там какую-то новую повесть?

Точно ангела бурного ждешь?
Все прошло. Ничего не вернешь.

Все, что окружает, привычно, буднично, просто, путь
завершен:

Ничего я не жду, не ропщу,
Ни о чем, что прошло, не грущу.

(III, 282)

Эту будничность пререзает яркий луч воспоминания:

Только, вот, принялась ты опять
Светлый бисер на нитки пизать,

Как когда-то, поминишь, тогда...
О, какие то были года!

(III, 283)

Почему же это как будто тоже вполне будничное
занятие возникает контрастом к сегодняшнему быту
(«только, вот...»), почему «опять»? Припоминание
может истолковываться вполне «реалистически», —
«когда-то», в ситуации, очень для обоих значительной,
«она» тоже пизала бисер, сейчас им это вспоминается,
продолжение как будто подтверждает будничность си-
туации:

Но, когда ты моложе была,
И шелка ты поярче брала,
И ходила рука побыстрей...

(III, 283)

Т. е. ситуация вполне может замкнуться внутри дан-
ного стихотворения, и это его не обеднит. Вспомним
все же то, что не названо (стихи 1904 г.):

Воздух полон вздыханий,
Грозных надежд,
Вось горит от несмыканий
Воспаленных везд.

Ангел розовый укажет,
Скажет: «Вот она,
Бисер нижет, в нити вяжет —
Вечная Весна».

(I, 316)

Вот, оказывается, «какие то были года», вот чего
«не вернешь», «вот она», и какого «ангела» ждет,
и что за «бисер нижет». Тогда и концовка читается не

просто как «метафора», но как «символ»:

Чтобы шелк, что вдеваешь в иглу,
Побеждал пестротой эту мглу.

Многие поздние стихотворения Блока живут этой «двойной» жизнью: реалистической убедительностью событий одного стихотворения — и возможностью «разомкнуть» ситуацию, подключить к ней более широкий контекст, — и блоковского творчества и атмосферы символизма в целом. Очевидно, что «лучшие» стихи — это те, в которых этот широкий контекст живет внутри стихотворения, насыщая его возможностью многозначного прочтения, но не требуя непременно расшифровки. Думается, что это и есть наиболее полное воплощение того метода, на котором так настаивал Вяч. Иванов, называя его «реалистическим символизмом».

В поздних стихах повторяется образ сна, тоже прочно связанный цепью символов с «ее» образом (об этом говорилось выше применительно к ранним стихам), и усиливается образ сна-смерти, нет только надежды на пробуждение, да оно как будто и не нужно; «окончателность» смерти подчеркивается ее «уютом»; происходит как бы отождествление уюта со смертью. Звучит тема «дома» — их «брошенного», его — «пустого и холодного» без «нее», и «теплого угла» — с «нею». Нарастает ощущение последнего покоя, тишины, «ее» целящее присутствие не размыкает, а только освещает круг:

Приспоинила надежды,
Светлым кругом обвела...

...

Это — легкий образ рая,
Это — милая твоя.
Ляг на смертный одр с улыбкой,
Сладко грезить, замыкая
Круг постылый бытия.

...

А когда пройдет все мимо,
Чем тревожила земля,
Та, кого любил ты много,

Поведет рукой любимой
В Елисейские поля.

(III, 272—273)

(«Дальние руки», «любимая рука», «чародейную руку твою» — повторяется образ, связанный с «ее» целительным прикосновением.)

Вот в таком контексте существует и цитированное ранее стихотворение о «чае». Рядом живет другое стихотворение, написанное за два месяца до этого, о смертном уюте, где замкнутый «дом» уже прямо оборачивается смертной домовиной:

Похоронят, зароят глубоко,
Бедный холмик травой порастет...

...

Хорошо, что в дремотные звуки
Не вступают восторг и тоска,
Что от муки любви и разлуки
Упасла гробовая доска.

Торопиться не надо... уютно...

(В первоначальном наброске, относящемся к 1903 г., совпадение гроба с «теплым углом» еще отчетливее:

Под землей так уютно, так славно,
Будто в теплом родимом углу.

(III, 154)

Ср. в стихотворении 1913 г. — «В этом комнатном теплом углу».)

Стихотворение «На улице дождик и слякоть» в этом ряду самое трезвое и «реалистическое»; правдивость переживаний доведена до последней возможной в стихах черты: «глухая тоска» без всякого накала страстей (не та поэтическая тоска, что граничит с восторгом), без романтической иронии довлеет себе, кажется окончательной и беспросветной. Восклицание первой строфы звучит своего рода открытием, найденым выходом:

Давай-ка, наколем лучины,
Раздусем себе самовар!

Напомню неприятно точно воспоминания актрисы В. Веригиной о быте Блоков: «Мы вступили в

домашний круг, созданный Любовью Дмитриевной. Этот мир оставался таким же и на Галерной, и на Офицерской, где я бывала у Блоков в последующие годы. Нас ... пленила их домашняя обстановка. Казалось, что весь обиход жизни строился невидимыми руками. Незаметно ставились чайные приборы, незаметно появлялся на столе самовар. «Чародейные руки» хозяйки наливали чай. Велись веселые разговоры, иногда читались стихи, неизвестные нам. Мы затихали, очарованные видением нового для нас мира...»²².

«Волшебный круг» самоварного тепла играет свою неизбежную роль: «сопливые очи» затеплились «случайным весельем»; прозаически точная внешняя характеристика «сопливые очи» (прежде — «сонноокая») неуничтожимо хранит в себе и все прежние образы «снов». «Глухая тоска» так же зримо растапливается, размягчается уже тем, что превращается в песенную «кручину» (самовар диктует и народное, сказовое «авось»). Организуется, умиряется и самый синтаксис, плавная симметрия фраз третьей строфы противостоит обрывочности хаотически нестройных лаконических жалоб начала стихотворения. Есть, конечно, легкий пафос шутливости в торжественном призыве: «За верность старинному чипу!» и в последней строчке: «Хлебнувшая чаю душа», — хотя с очевидностью явствует из этого, что именно «душа» подвергается умиротворяющему действию самоварного тепла. Эта шутливость и оттенок горечи не снижает подлинной роли действительного тепла, заключенного в символе самовара как оформителя целого строя жизни, умиряющего и гармонизирующего ее.



²² Веригина В. П. Памяти Любови Дмитриевны Менделеевой. Блок // Звезда. 1980. № 10. С. 163.

«СТИЛЬ МОДЕРН» И «СИНТЕЗ ИСКУССТВ»

Невозможно решительно отделить символизм от того явления в современном ему искусстве, которое носит наименование «стиль модерн». Стиль этот очень своеобразный и сразу узнаваемый по явным, хотя и не вполне поддающимся определению признакам, равно относящимся и к искусству, и к «стилю жизни» (так, восхищаясь юной женой Блока, С. Соловьев пишет: «Поражало в ней отсутствие всякого style moderne»¹; тем же пленяет его позднее вся обстановка дома Блоков: «Никакого style moderne, ничего искусственного»²).

Ярче и завершеннее всего модерн воплотился в архитектуре. В свое время, будучи отвергнут и осужден последующими поколениями все более «левеющих» художников и архитекторов, модерн постепенно становится чуть ли не олицетворением всяческой безвкусицы в искусстве. Пожалуй, лишь в последнее десятилетие (или немногим более), ознаменованное все более пристальным вниманием искусствоведов к модерну, стала ясной несправедливость и преждевременность подобного мнения. Ныне на страницах печати архитектурные памятники модерна становятся объектом защиты почти столь же страстной, как и памятники классицизма. На поверхности эти глубинные процессы неизбежно сопровождаются модой на модерн.

Исследователи модерна видят его связь с символизмом прежде всего в жизнетворческой установке модерна. Е. И. Кириченко отмечает равно присущую поэзии символизма и архитектуре модерна семантическую двузначность: «Предмет, мотив есть то, что он есть, и одновременно знак иного содержания, всеобщего и вечного. Внешнее и внутреннее, видимое и незримое неразрывны»³. Исследовательница прослеживает общие корни модерна и символизма, находя их в философии Вяч. Соловьева, в частности в идее красоты, которая

¹ Письма Александра Блока. С. 23.

² Там же. С. 34.

³ Кириченко Е. И. Русская архитектура 1830–1910-х годов. М., 1982. С. 324.

рассматривается в качестве инструмента духовного пересоздания действительности.

Естественно, что произведения архитектурного искусства в самой сути своей заключают идею активного формирования «среды», в градостроительских задачах модерна эта активность выступает особенно ярко.

Типологическое родство прослеживается и по другим линиям: тут и общая ориентированность на до-ре-нессанское искусство (в частности — на русское средневековье: «древнерусское зодчество импонировало модерну органической целостностью конструктивно-утилитарной и художественной формы»⁴). Тот же смысл восстановления органичности имеет и обращение к природе: «Кто чувствовал проникновенно родство природного образования и города, так это архитекторы модерна. Присягая на верность натуре, на пороге XX в. они соединяли в облике здания космическую ориентированность вертикалей с вегетативной гибкостью ветвистых линий»⁵.

Модерн прежде всего и выдвигает идею «синтеза искусств»: оформление окружающего человека мира всеми средствами всех искусств. В этом смысле он представлял конкретизацию — но и вульгаризацию — идей символизма. Стремление к предельной теургической действительности искусства роковым образом приводит лишь к оформлению (обслуживанию) быта всеми искусствами. Здесь точка пересечения всех противоречий модерна. Это как бы «нужь наименьшего сопротивления» постулатов символизма. Поэтому и вызывает такое негодование у соловьевцев «стиль модерн»: за его стремление создать «преображение» жизни чисто эстетическим, «иллюзорным» путем, за «эстетическое насилие» над жизнью. «Вертикальная» устремленность символизма растекается по горизонтали красивыми «мотивами» модерна. Но каждый из «мотивов» все же несет в себе порыв ввысь и «теургическое томление». Ироническую характеристику этой двойственности модерна дает Г. Ю. Стернин: «Это было одно из самых глубоких идеологических противоречий модерна, стремящегося, с одной стороны, украсить, оформить повседневную жизнь человека, внести в эту жизнь красоту и вместе с тем постоянно взыскующего»⁶.

⁴ Там же. С. 334.

⁵ Павлова И. «Пока есть память...» // Декоративное искусство. 1986. № 8. С. 22.

«иных миров». В многочисленных панно, витражах, картинах бродили человеческие фигуры, бродили в поисках именно «вечной», нездешней красоты, вопрошая о смысле сущего и впуская воедино, хотя и неглубокое чувство тоски и неприкаянности»⁶. Тут модерн уже тяготеет к «массовой культуре».

В своем стремлении к эстетическому преобразованию действительности модерн мог опираться на резко возросшую в конце XIX — начале XX в. «демократизацию» искусства, выход его к возможно более широкой аудитории. Передача Третьяковской галереи в дар городу, открытие Русского музея в Петербурге, «народные выставки», павильоны искусства на Всероссийской торговой выставке в Нижнем Новгороде, практическое изучение народного прикладного искусства в Абрамцеве и Талашкине, открытие новых литературно-художественных журналов (прежде всего «Мира искусства»); характерно, что у истоков журнала стояли в качестве издателей кн. М. К. Тенишев и Савва Мамонтов — т. е. создатели знаменитых гнезд прикладного искусства); частная опера С. Мамонтова; многочисленные вечера искусств, выставки зарубежного искусства, знакомящие зрителя с произведениями западного модерна, — все эти многочисленные факты свидетельствуют о двустороннем процессе: вовлечение все большего числа зрителей в мир искусства и стремление художников активно организовывать быт и сознание все более широких кругов.

Модерн — явление настолько многослойное и противоречивое, что почти любое его проявление сразу же раскрывается как антиномическое или просто глубоко противоречивое. Как и символизм, модерн ориентирован на безграничную открытость душ, готовых ко все новым и новым посевам. «Новым», правда, лишь относительно: своеобразием художественной мысли эпохи была пацеленность на припоминание; казалось, что вот наступает время, когда все когда-либо сделанные открытия могут зажечь новой жизнью. Аптичность, древние мистерии, тайные культы Востока, западное средневековье (характерная ориентация на прерафаэлитов), но также и Возрождение (самый тип художника-универсалиста), русская старина — восторженно

⁶ Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX—XX веков. М., 1970. С. 204.

«открытая» иконопись (восприятая как живопись), домонгольская архитектура, народные промыслы (общая для всего европейского искусства этого времени ориентация на «рукотворность», на ремесленные произведения в противовес фабрично-заводским), «имперское» прошлое России с культом Петербурга и т. д.; можно причислить сюда и новое освоение русской литературы XIX в (переоценка литературных ценностей): новый культ Пушкина, возросшее внимание к поэтам, в которых символисты увидели своих предшественников,— в первую очередь к Тютчеву, Фету, Полонскому,— но также и новое прочтение Некрасова, внимание к славянофильству и почвенничеству и, конечно же, обостренный интерес к Достоевскому и Толстому и т. д. Сочетание органичности с искусственностью, глубокого освоения с изысканной стилизацией, острое чувство «стиля эпох» с легкостью нарушения стиливых иерархий — все это характерные признаки модерна.

Помимо этого идет и, так сказать, захват новых территорий для искусства,— известно, например, какое большое значение для русской культуры этого времени приобретает скандинавская культура; с другой стороны, обостренный интерес вызывает культура Индии, Японии. Осваиваются художниками все новые области России, привлекает внимание Север, не только скандинавский, но и русский. Так, К. Коровин оформляет на нижегородской выставке павильон Крайнего Севера, а перед этим Коровин и Серов едут с организованной С. Мамоновым экспедицией в Архангельск, Мурманск, неоднократно выезжает на Север и И. Билибин, знакомясь с искусством русской старины, с крестьянским творчеством и т. д.

В каком-то смысле освоение древней культуры России было такого же рода открытием для русского искусства начала века, как освоение новых, неизвестных земель; «открыта» русская икона — не без помощи «извне» (Блок с раздражением записывает в дневнике: «В Москве Матисс, „сопровождаемый символистами“, самодовольно и развязно одобряет русскую иконопись,— „французик из Бордо“ — VII, 78); она была воспринята как явление живописи, близкое к искусству «примитива». И. Флоренский позднее писал (в докладе Комиссии по охране памятников искусства и старины, поясняя необходимость сохранения Троице-

Сергиевой лавры как целостного явления), что теперь глаза эстетов раскрылись на икону, но «эстетическое недомыслие и недочувствие» побуждает рассматривать ее как чисто музейную вещь, которую можно поместить куда угодно, в то время как, по его мнению, икона мертва «в равномерном, спокойном, холодном и сильном освещении музея», и те ее особенности, которые «дразнят пресыщенный взгляд современности», «все это, в свойственных иконе условиях, живет вовсе не как пикантная экзотичность, а как необходимый, безусловно неустрашимый, единственный способ выразить духовное содержание иконы, т. е. как единство стиля и содержания»⁷.

Памятники старинного русского зодчества не только привлекают пристальное внимание историков культуры (они изучаются, реставрируются, воспроизводятся в фотографии и в станковой живописи; в 1910 г. вышел из печати первый том «Истории русского искусства», посвященный древнерусской архитектуре), но вовлекаются в орбиту основных влияний архитектуры модерна; на древнюю русскую архитектуру ориентированы архитектурные произведения В. И. Васнецова, А. В. Щусева (наиболее известные из них — церковь в Абрамцево, Марфо-Мариинская обитель на Большой Ордынке и др.). «...Это направление исходило не столько из внешних декоративных форм и деталей, сколько из основных композиционных и пластических принципов древнерусского зодчества. Архитекторы стремились в первую очередь передать характер древних памятников, воссоздать, так сказать, самый дух древнерусского архитектурного творчества»⁸. Реальная невозможность возродить в новых исторических условиях утраченную «рукотворность», органичность сочетания утилитарного и эстетического, составлявшие суть средневекового творчества, на деле чаще приводили к стилизации, к более или менее убедительной имитации органичности.

В изучении русского народного творчества, в развитии национального прикладного искусства огромную роль сыграли занятия абрамцевского кружка; майолика и терракота, которым столько сил отдал Врубель, становятся одним из основных декоративных элемен-

⁷ Маковец. 1922. 1/2. С. 31.

⁸ История русского искусства. М., 1981. Т. 2. С. 151.

тов в архитектуре модерна. Растет и общий интерес к сказкам, былинам, языческой старине. Входят в моду народные песни и народные музыкальные инструменты; М. Е. Пятницкий создает свой замечательный хор, выступают сказительница северных былин М. П. Кривополенова, ансамбль балалаечников В. В. Андреева и т. д.

Острый интерес элитарной культуры к старине и фольклору распространяется и на тот огромный, многообразный, еще недостаточно изученный материк культуры, который получал названия «лубка» (в широком смысле), «примитива», «городского фольклора», «третьей культуры»⁹. В 1913 г. устраиваются выставки лубков; один из организаторов и пропагандистов лубка, художник М. Ларионов, так характеризует его в предисловии к каталогу выставки: «Лубок, писанный на подносах, на табакерках, на стекле, на дереве, на изразцах, жести ... набойка, трафарет, тиснение по коже, лубочные кноты из латуни, бисера, стекляруса, литья, печатные пряники, запеченное тесто ... резьба по дереву ... различное плетение, кружева и т. д. Все это лубок в широком смысле слова, и все это высокое искусство»¹⁰. Искусствоведы отмечают зыбкость и нечеткость границ, отделяющих «третью культуру» от «учено-художественной» и от фольклора, постоянное перетекание из одной сферы в другую. Предоставим слово специалистам: «...лубок существует не только как самостоятельное явление, но и как фактор, воздействующий на многие процессы и в крестьянском, и в профессиональном искусстве. Его образы претворялись в работах богородских резчиков, северной набойке, вятской и филимоновской игрушке, берестяной резьбе Великого Устюга, расписных сундуках, жостовских и уральских подносах, пряничных досках, росписях двинских и городецких прялок, даже более поздних, палехских, федоскинских, мстерских, холуйских лаках»¹¹. Очевидно, очень трудно провести границу между крестьянским, т. е. собственно-фольклором, и «городским» (в частности, границу внутри одних и

⁹ См.: Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. М., 1983.

¹⁰ Цит. по: Прокофьев В. Н. О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени // Примитив... С. 11.

¹¹ Островский Г. С. Из истории русского городского примитива второй половины XVIII—XIX в. // Там же. С. 99—100.

тех же видов кустарных промыслов, свободно вбирающих влияния не только примитива, но и профессионального искусства). Столь же очевидно и огромное обратное влияние «примитива», «третьей культуры» на профессиональное, «учено-артистическое» искусство начала века, увлеченно и жадно открывающего для себя этот материк. «В свое время частушка и балаган, лубок и вывеска, «жестокий» романс и театр Петрушки, расписные подносы, заставки ярмарочных фотографов и «клеенки» Пиромани входили в самую ткань важнейших художественных процессов, в значительной мере определяя искания и завоевания таких разных мастеров, как А. Блок и В. Маяковский, В. Мейерхольд и И. Стравинский, А. Бенуа и Б. Кустодиев, М. Ларионов и П. Кончаловский, М. Добужинский и В. Татлин, И. Машков и М. Шагал...»¹².

Как видим, специалисты предлагают очень широкий спектр имен; надо полагать, что и используются очень разные элементы народной художественной культуры русского дореволюционного города; многие из художников связаны с символизмом, «Миром искусства», модерном в широком смысле. Не всегда можно определить, где берет начало взаимовлияние: получает ли «третья культура» сильные воздействия стиля модерн или просто несет общие с ним черты, обусловленные «духом времени», или высокий модерн вбирает в себя элементы народной городской культуры. Эта зыбкость и текучесть границ, видимо, и составляла специфику и основу жизнеспособности примитива. Останавливаясь же в движении и застывая в своих границах, не получая посылов ни от высокого искусства, ни от фольклора, примитив превращается в то, что называют «кичем» или «массовой культурой».

Как живая культура примитива питалась токами живого еще фольклора и мощным влиянием «жизнестроительского» модерна, так в кич входят омертвевшие частицы фольклора и стилизация «под модерн», слившийся с неопределенным «ретро».

Остановимся немного подробнее на одном своеобразном и типичном явлении «городской культуры», связанном многими нитями, прямо или опосредованно, с символизмом и модерном: это цыганский романс, а точнее, исполнение на эстраде русских и цыганских

¹² *Островский Г. С.* Указ. соч. С. 63.

(т. е. тоже русских, но в особой обработке), песен и романсов.

Пластинки, портреты певиц, воспоминания о них и их самих (например, воспоминания Н. Плевицкой) дают нам возможность судить и о действительной силе их замечательных талантов, и о «вписанности» в культуру модерна, и об огромном, ни с чем не сравнимом влиянии, оказываемом на широкие, в самом деле чрезвычайно широкие массы: от военно-бюрократической верхушки общества (включая царя) и от самых рафинированных представителей культурной элиты до солдат и городской прислуги. Как пишут исследователи темы «Блок и музыка», «увлечение цыганской песней и „оцыганенным“ русским городским романсом в 90-е годы выходит за пределы узкого круга и в первое десятилетие XX в. становится повсеместным... Песни из репертуара „загадочной Паниной“, „несравненной“ Вальцевой и „сермяжной царицы“ Плевицкой слушались и распевались повсюду: и в доме рафинированного ценителя искусств мецената М. И. Терещенко ... и в мещанской слободе, и в казарме»¹³.

Тут есть какая-то зачарованность: о том же Терещенко (будущем министре иностранных дел в правительстве Керенского) Блок писал впоследствии (одно время он был близок с Терещенко и прислушивался к его мнениям): «Мы с ним в свое время загнипоти-зировали друг друга искусством. Если бы так шло дальше, мы ушли бы в этот бездонный колодезь; Оно — Искусство — увело бы нас туда, заставило бы забраковать не только всего меня, а и все; и остались бы: три штриха рисунка Микель-Анджело; строка Эхила; и — все...» (7, 355). Но в этот круг тщательно просеянных ценностей попадают романсы Паниной и Плевицкой.

А с другой стороны, сколько было издательств в прессе по поводу «кахарочьих песен» Плевицкой и негодования по поводу их исполнения в столичных концертных залах.

Было бы слишком просто объяснить этот успех «на верхах» пресыщенность слобов, которых потянуло «на капусту». Помимо бесспорного стихийного дара, было у певиц и то, что естественно влеталось в культуру модерна, без чего она была бы неполной: прямой

¹³ Волков С., Редько Р. А. Блок и некоторые музыкально-эстетические проблемы его времени // Блок и музыка. Л.; М., 1972. С. 111.

выход, «переплескивание» искусства в быт, в жизнь, превращение в жизненное действие; очевидно, в песнях «сермяжной царицы» Плевницкой это было выражено не менее остро, чем в «искусстве для немногих» Олениной д'Альгейм, сводившей с ума молодых символистов. Плевницкую бранили в газетах за вульгарность (особенно же, и не всегда безосновательно, за репертуарную неразборчивость); «Пожар московский» голосили одновременно и прачки в облаках пара, и «исполняла» «г-жа Плевницкая»¹⁴.

Вспомним, что писал А. Белый в своем «толстовском» отрицании музыки, которая «не может слиться с жизнью по существу» и только способствует комфорту мещанина; а стало быть, «песня прачки над корытом в весах цели и смысла перевесит ... невоплотимые глубины Бетховена и Шумана».

Вот эти-то «песни прачки», почти не выделенные из жизни, почти «над корытом», но поднятые огромным талантом исполнительниц, пали на подготовленную почву модерна.

Было в этих песнях, и прежде всего в их исполнении, свойственное всему искусству времени «синтезирование» искусства и быта, сочетание театральности — подчеркнутого театрального жеста — и импровизационной, «исповеднической» открытости¹⁵.

Лирически-исповедническому тону искусства начала века, той дневниковой открытости, о которой выше говорилось, соответствует в своем «плапе» исполнительское искусство Папиной и Плевницкой. Это то, что обычно называют «цыганщиной», противопоставляемой высокому искусству цыганского пения (об исчезновении этого высокого искусства сетовал еще в прошлом веке Апухтин в поэме «Старая цыганка»). Но и в «цыганщине» была еще захватывающая стихийная мощь. О «цыганской теме» в жизни и творчестве Блока неоднократно писали.

Нас сейчас интересует одна сторона этой многогранной и многоаспектной темы: исполнительница, «кафе-шантанная певица», — блоковская Файна, поющая на слова «общедоступных куплетов» «вольную

¹⁴ Театр. 1914. № 1471. С. 10–12. Цит. по: Нестьев П. Звезды русской эстрады. М., 1970. С. 78.

¹⁵ Если судить по воспоминаниям, это самое сочетание так до болезненности остро заставляло реагировать на исполнение Олениной д'Альгейм.

русскую песню». В 1920 г. Блок переписывает в свой дневник слова цыганских романсов (в основном из репертуара Вари Паниной); он сожалеет, что у него нет песни со словами: «Бесконечно жадно хочется мне жить!». Все, что можно отрицательно сказать об этих текстах, сказано (оно лежит на поверхности), и сказано также, что дело не в словах: это говорит «человек в очках» из «Песни судьбы», и говорит критик Кугель («Человек в очках»: «Вы не слушайте слов этой песни, вы слушайте только голос: он поет о нашей усталости и о новых людях, которые сменят нас» — IV, 135; Кугель: «Не все ли равно, какие слова? Все скользит мимо — слова, мелодия, смысл...»¹⁶). Но есть все же — и это особенно заметно в песнях, которые переписывает Блок, — своего рода «слова-острия», на которых держится смысл остальных, это слова «из жизни», слова буквального, точного, исповеднического смысла («Я так давно тебя люблю», «Как-то дико и странно мне жить без тебя»), они бросают свет на все приблизительные, банально-поэтические слова, возвращают им буквальность, вовлекают в круг исповеднической правдивости; это многократно усилено жизненной искренностью чувства и открытой выразительностью драматического «жеста» исполнительниц. Сочетание открытой театральности с интимной доверительностью отмечает современный музыковед в исполнении Паниной: «Даже старые, зловеще шипящие пластинки более чем полувековой давности сохранили живую экспрессию и захватывающий динамизм пения Вари Паниной, крупный вокальный „рельеф“... Она лепит свои песенные образы резкими волевыми штрихами, словно ваятель-монументалист»¹⁷ ... В то же время есть в ее пении что-то от импровизированного домашнего музицирования: своего рода стихийность, непринужденность, сердечное, доверительное выражение чувств, будто в кругу близких друзей...»¹⁸.

¹⁶ Цит. по: *Нестьев И.* Звезды русской эстрады. С. 42.

¹⁷ Этот «крупный вокальный рельеф», сочетание пения с драматической выразительностью, «театральная» экспрессивность интонации свойственны и Шаляпину; не случайно напрашивалось сопоставление: друг Шаляпина, художник Коровин, ему говорил, что есть одна цыганка, которая поет лучше его, — Варя Панина. Сопоставляли с ним и Плевицкую.

¹⁸ *Нестьев И.* Звезды русской эстрады. С. 43–44.

При всей романтической условности Фаины из «Песни судьбы» (как и драмы в целом), прямой аллегоричности ее образа (олицетворение России) он все-таки не выдумал, в нем есть жизненная основа. У Блока в предисловии к сборнику «Земля в снегу» есть образ Судьбы «с глазами пленительной мещанки»; аллегоризм всех этих образов невольно наталкивает и на аллегории в истолковании. Так вот, если взглянуть в портреты Плевицкой, Вильцевой, — особенно Плевицкой, — образ Фаины-Судьбы заживет иной жизнью, и не только Фаины, но и других «молодиц» из стихов Блока:

В ней сила играющей крови,
Хоть смуглые щеки бледны,
Тонки ее черные брови,
И строгие речи хмельны...

(II, 281)

Вот оно, мое веселье, пляшет
И звенит, звенит, в кустах пропав!
И вдали, вдали призывно машет
Твой узорный, твой цветной рукав.

(II, 73)

Гармошка, гармоника!
Эй, пой, визжи и жги!
Эй, желтенькие лютики,
Весенние цветки!

...

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

Неверная, лукавая,
Коварная — плыни!
И будь навек отравой
Растрченной души!

(II, 289)

Это не столько крестьянка, сколько «слобожанка», «мещанка» (хотя Плевницкая и крестьянка по происхождению); далее, вспомнится и Спутник — кто-нибудь из высокопоставленных покровителей и поклонников Плевницкой; да и стилизованно размашистые речи Фаины тоже напоминают о стиле мемуаров Плевницкой, — словом аллегорическая искусственность образа может и не противоречить жизненной правде.

«Цыганщина», как и образ «пленительной мещанки», входит в атмосферу поэзии Блока; вспомним, что и себя он мог ощущать внутри этого мира: так, много писалось о блоковском цикле «Мещанское житье» и сложном напряжении между героем и авторским «я». Вспомним, как, противопоставляя себя глубокомысленным друзьям-врагам из «Весов», Блок говорит и о своей «мещанской лепи». Один из аспектов «цыганской темы» в лирике Блока — цыганская песня, точнее, городская «мещанская» песня с цыганской окраской как особое явление быта, жизненная атмосфера, естественно «конденсирующаяся» в песню. (Из мемуаров тетки Блока видно, как она прямо-таки с отчаянием воспринимает эти странные пристрастия Блока и его матери, а те возмущаются глухотой к этому замечательному явлению: «Я кричала, что цыганские романсы — площадная пошлость. Аля кричала: „Несчастные вы академики, около вас вырастет свежий куст, и вы его не увидите“»¹⁹.)

Как сказал Б. Асафьев, Блок — поэт, «разгадавший, как пикто, великое значение бытовой музыки, т. е. музыки, тесно связанной с жизнью в ее бытовой обстановке»²⁰. Это приобщение к стихии народной городской культуры сливалось с общим освоением новых территорий для искусства.

Удачно суммировал эти поиски Б. Эйхенбаум в 1914 г.: «...все это свидетельствует о непрерывно растущем стремлении утвердить русскую традицию и почувствовать под собой родную, еще в старину вспаханную землю»²¹.

Исследователи модерна отмечают как основную, характерную черту этого стиля именно то, что он «как ни один другой был окрашен в национальные цвета

¹⁹ Лит. наследство. Т. 92, кн. 3. С. 614.

²⁰ Цит. по: Волков С., Редько Р.: А. Блок и некоторые музыкально-эстетические проблемы его времени. С. 113.

²¹ Русская мысль. 1914. № 1. С. 23.

своей страны. И это вполне объяснимо, если вспомнить, что истоки этого направления и его утопические теории лежали как раз в плоскости национальных традиций, и призыв к возрождению определенных тенденций народного искусства, и тяга к рукотворности форм были определяющими в искусстве модерна»²².

Как обычно, в модерне тесно сплетены органичность поиска глубоких национальных традиций и мода на «русскость». Мы уже говорили, как впервые и в блоковской лирике появляется Россия — с узорочьем теремов, тихим звоном колоколов, с копытами на крыше, «Глубиной книгой», с сонными царевнами (или боярышнями), всадниками в золотой парче. И сама Душа мира, воплощаясь на земле, облекается в черты русской красавицы, сказочной царевны. В стихотворении 1904 г. «Дали слепы, дни безгневны» (которое посвящено Врубелю и, по свидетельству самого Блока, «написано под впечатлением живописи Врубеля») уже намечены образы, которые потом отзовутся в зрелых стихах о России:

И поднимет щит девица,
И опять вдали
Всадник встанет, конь вздыбится
В голубой пыли.

(I, 319)

«Стилизация» здесь предваряет и подготавливает то открытие России, которое происходит в стихах «На поле Куликовом», но и там ведь не угасает «сказочность»:

И с туманом пад Непрядвой снящей,
Прямо на меля
Ты сошла в одежде, свет струящей,
Не спугнув коня.

Серебром волны блеснула другу,
На стальном мече.
Освежила пыльную кольчугу
На моем плече.

²² Борисова Е. А. Некоторые особенности русской архитектуры конца XIX — начала XX века // Художественные процессы в русском и польском искусстве XIX — начала XX века. М., 1977. С. 94.

И когда на утро тучей черной
Двинулась орда,
Был в щите твой лик нерукотворный
Светел навсегда.

(III, 251)

Сказочность сливается с реальностью боевого стана.

Напомню и характерное пристрастие Вяч. Иванова к старинному слову и «русизмам» стиля: «Русский язык Вяч. Иванова обладает некой сгущенной „русскостью“; но при этом он несомненно экзотичен — хотя бы постольку, поскольку отделен сознательно прорывом от языка русской жизни и русской культуры второй половины XIX в. ...Углубляясь в потаенные недра русской речи, он порой идет слишком далеко, выходя к пластам славянизмов»²³. «Экзотичность» его органична, она связана с его размышлениями о судьбах России и с уверенностью в том, что именно такого — «иератического», а не секуляризованного, «обмирщенного» языка ждет и требует от поэта народ. При некотором налете стилизованности сама экзотичность не декоративна, она укоренена или стремится укорениться в традиции. Налет же экзотичности так или иначе присутствует во всех русских «открытиях» модерна: в каком-то смысле и «икона» и «изба» были в это время для искусства экзотикой, открытием новых материков.

В неизмеримо большей степени печатью «русского модерна» отмечено творчество М. Кузмина. Современники (Блок прежде всего, а также И. Анненский, Вяч. Иванов) замечают у него наряду со стилизованным западничеством «мирискуснического» толка, парочитой небрежностью интимно-разговорной интонации простодушную религиозность и глубокие корни еще одного «экзотического» материка — русского раскола:

Дымятся срубы, тупдры без дорог,
До Выга не добраться полицейским,
Подпольники, хлысты и бегуны,
И в дальних плавнях заживо могилы...

Выше уже говорилось и о том, с какой неизбежностью возник в символизме органически ему чуждый С. Городецкий с его язычески декоративной Русью.

²³ *Лавринцев С.* Вячеслав Иванов // Вячеслав Иванов. Стихотворения и поэмы. Л., 1976. С. 24.

В книге современного исследователя русской культуры начала века приводятся слова некоего обобщенного собирателя произведений новейшего искусства и восторженного поклонника родной старины: «Пускай на сегодня в творчестве некоторой части нашей молодежи заметны „отражения“ парижской моды, пускай знатоки отмечают какие-то черты схожести с модными вкусами, но это со временем пройдет, и выявится их русская сущность, которая идет не от „столицы мира“, а от Рублева, Феофана Грека, Дионисия, от рубленых „в лапу“ бревенчатых изб, домотканых, расшитых рубах и душегреек, от свистулек, пряников и кружев, от затейливых оконных наличников и расписных коньков на крышах домов»²⁴.

В смешении традиций — от Рублева до свистулек — есть и палет экзотичности, и восторг новых открытий. Можно, конечно, в этой неразборчивости увидеть одну стилизацию и адресовать этот упрек всему модерну, но, думается, это было бы несправедливо: иерархии установить легко, а добытые ценности все же реальны.

Модерн неоднороден; на одном полюсе — тяготение к дворянской культуре, к имперскому прошлому с демонстративным отталкиванием от вульгарной современности, на другом — «крестьянский» вариант модерна, возрождавшего искусство народных промыслов (разделения эти в большой мере лишь умозрительны); но в целом он все же ориентирован на буржуазию. Не забудем, кроме того, что и самая «аристократическая», утонченно-эстетская крайность модерна, которую представлял ретроспективизм, тесно связана с «Миром искусства», сам же «Мир искусства» — одно из многочисленных культурных «предприятий» человека некротимой энергии, размаха и темперамента — крупного промышленника Саввы Мамонтова; печать его личности лежит на всех его начинаниях. Самый тип мецената, в эту эпоху так выпукло обозначившийся, представляет целую специальную тему для исследования; здесь только напомним о нескольких известных именах, тесно связанных с русским искусством этого времени — с живописью, театром и литературой: Савва Мамонтов, Савва Морозов, М. И. Терещенко, С. А. Поляков, Н. П. Рябушинский и др. — все пред-

²⁴ Цит. по: Лобанов В. М. Кануны. М., 1968. С. 222.

ставители известных фамилий русского торгово-промышленного капитала. Тип купеческого мецената, конечно, очень многообразен: от изысканного эстета, основателя издательства «Сирин» М. И. Терещенко, или полиглота С. А. Полякова (редактор-издатель основного символистского органа «Весов») до «чумазого антрепренера», мишени для газетных сатирических нападок, содержателя кафе-шантанов и увеселительных садов (и это явление неоднородное: своеобразный тип такого антрепренера, «простого русского человека», душа которого разрывалась между «Аркадией» и Валаамом, создает критик Кугель в очерке «Антрепренер»). Во многих грехах можно обвинить отечественных меценатов, но одного у них не отнимешь: бескорыстной (пусть даже с налетом сенсационности и чрезмерного размаха) преданности искусству, намерения послужить ему искренно и серьезно. Блок, предлагая Белому отдать его «Петербург» в только что организованный «Сирин», так поясняет задачи издательства: «Обладея большими средствами, издательство хочет служить искусству и художественной литературе по преимуществу; хочет дать возможность русским писателям работать спокойно» (VIII, 406). Эта характеристика не может, конечно, относиться в равной мере ко всем меценатам, чрезмерная активность издателя в паложении своей воли на деятельность издательства могла приводить и к трудным конфликтным ситуациям (как, например, в случае с Рябушинским в «Золотом Рупе»), но она существовала как некая идеальная программа.

Трудно, конечно, определить, в каких конкретных чертах могло выражаться влияние буржуазии на стиль модерн — хотя оно ощутимо непосредственно, — однако, представляется, какие-то родовые черты русского купечества не могли не сказаться во вкусах просвещенной европеизированной буржуазии XX в.; в демократичности и «размахе» русского модерна можно увидеть не только жизнестроительские посулы идеологов, но и воздействие «купеческого» вкуса; да и в самой тяге к европейской образованности, к аристократизму, с одной стороны, и к устоявшемуся веками народному обиходу — с другой, нет ничего противоречащего жизненным принципам третьего сословия. В. Ходасевичу принадлежит меткое наблюдение: «Впоследствии, вспоминая молодого Брюсова, я почувствовал, что главная



Церковь в усадьбе С. И. Мамонтова Абрамцево под Москвой.
1882. Арх. В. М. Васнецов.

острота его тогдашних стихов заключается именно в сочетании декадентской экзотики с простодушнейшим московским мещанством»²⁵. Это сочетание много может объяснить не только в стихах молодого Брюсова, но и в русском модерне в разных его проявлениях. В конце концов какое-то домашнее простодушье демонизма есть и в «самоваре над бездной» — символе трагического комфорта (а порой и комфортабельной трагичности). В поэзии наиболее адекватным выразителем простодушного снобизма можно считать М. Кузмина.

Главное же — и здесь уж точно пересекаются самые высокие духовные стремления теоретиков символизма и насущные задачи буржуазного потребителя, при полной, казалось бы, их несовместимости — все это богатство и многообразие духовно-эстетических поисков ориентировано на «быт», на устроение жизни, организацию окружающей среды. Здесь проблема «синтеза» (и синтеза искусств, и выхода искусства в жизнь) материализуется в конкретных формах совме-

²⁵ Ходасевич В. Ф. Некрополь. С. 26.

стного устроения жизни всеми средствами всех искусств. В разных сферах проявляется универсализм художников. Наметившаяся на рубеже веков тяга живописцев к монументализму отразила общее направление искусства (еще Репин говорил о необходимости создания «нашего Ватикана»). Всех захватило увлечение монументальной настенной росписью. Художники приглашаются к фресковой работе: Васнецов, Нестеров, Врубель участвуют в росписях Владимирского собора в Киеве, Врубель создает настенные композиции для Кирилловской церкви, Нестеров расписывает Марфо-Мариинскую обитель и т. д. «На рубеже XIX—XX вв. едва ли сыщется один живописец или скульптор, который занимался бы исключительно созданием станковых произведений и в той или иной мере не отдал бы дань увлечения архитектуре, прикладному искусству, театральной декорации, монументальной живописи. Врубель делает иллюстрации к книгам, увлекается декоративной майоликой, проектирует здания, мебель, предметы прикладного и декоративного искусства, пишет театральные декорации, занавеси, фрески. В. М. Васнецов тоже выступает как художник-монументалист, автор декоративных панно, театральных декораций, мебели (для кустарного музея), по его проектам сооружается в Москве несколько зданий. Е. Д. Поленова вошла в историю отечественного искусства не своими живописными произведениями, а иллюстрациями и оформлением детских книг, мебелью, вышивками. С. В. Малютин, автор портретов и тематических картин, руководит в Талашкине столярной мастерской, проектирует мебель, строит там „Теремок“ — мастерские и помещение художественной школы, доходный дом в Москве. Не чужды работе над архитектурными проектами, театральными декорациями, мебелью К. А. Коровин, А. Я. Головин, В. Д. Поленов, В. А. Серов, Е. Е. Лансере, А. Н. Бенуа, С. И. Васков и другие. Живописные полотна утрачивают самодовлеющую ценность станкового произведения. Плоскостность, контурность, локальный цвет превращают их в разновидность декоративного панно, росписи, ковра, украшающего плоскость стены и шире — интегральную часть пространственной среды интерьера»²⁶.

²⁶ Кириченко Е. И. Русская архитектура... С. 310—311.

Естественно складывается, что при всем изначальном размахе жизнестроительской задачи именно интерьер купеческого особняка становится концептуальным центром «синтеза искусств», — и в этом одно из противоречий модерна. Если сравнить сложившийся веками тип жилища — дворянскую усадьбу, крестьянскую избу, с одной стороны, и особняк модерна — с другой, то окажется, что настойчиво декларируемое модерном сочетание функционального и эстетического начал органичнее достигнуто в быте традиционных жилищ, и достигнуто именно потому, что там быт выступает как «результат»: естественно складывающийся быт отображает собой определенный образ жизни, некое духовно-материальное единство, «вещи» несут символический отпечаток труда и мысли, связаны с укладом жизни и жизненным идеалом. Напомню хотя бы фетовскую апологию средневосточной усадьбы — как красоты, возникающей из целесообразности. Приведу комментарий современного исследователя прозы Фета: «Что такое русская дворянская усадьба с точки зрения духовно-эстетической? Это — «дом» и «сад», устроенные на лоне природы: когда «человеческое» едино с «природным» в глубочайшей органичности роста, цветения и обновления, а «природное» не дичится облагораживающего культурного возделывания человеком; когда поэзия родной природы развивает душу рука об руку с красотой изысканных искусств, а под крышей усадебного дома не иссякает особая лирика домашнего быта, живущего в смеле деятельного труда и праздничного веселья, радостной любви и чистого созерцания»²⁷.

Словом, искомый «синтез», так широко и шумно возвещенный модерном.

Буквально то же самое можно сказать и о народном быте, о крестьянской «усадьбе». В книге В. Белова под знаменательным названием «Лад» рассматривается именно в этом плане весь родовой обиход крестьянского дома. Кто-то может усомниться, не создается ли здесь некая вневременная идиллия, но речь ведь и идет в том и другом случае лишь о закономерной *тенденции* быта, «живущего в смеле деятельного труда и праздничного веселья», а не о мно-

²⁷ Тархова А. Проза Фета-Шеншина // Фет А. А. Сочинения. М., 1982. С. 377.

гочисленных на практике отступлений от закономерности.

Добавим, что естественно складывался и своеобразный облик кунеческих улиц и целых провинциальных городов. Так, из чисто «утилитарных» потребностей, из повседневного быта вырастают, например, двухэтажные домики, где в каменном первом этаже — низком, иногда полуподвальном — располагались лавки, склады с товарами, в верхнем, деревянном, напоминающем избу, часто с резными паличниками, ставнями, — жилище хозяев; а в целом складывался неповторимый архитектурный облик домов и улиц.

Главное, что «синтетический» образ жилища складывается органически, как потребность самой жизни, является естественным результатом жизнедеятельности. В модерне напротив: вещи интерьера сами несут в жизнь представление об идеале. Интерьеры модерна диктуют стиль и образ бытия, как он рисуется художнику-универсалисту. Особняк модерна в этом смысле оказывается идеальным экспериментальным полем; все поиски — от трагического порыва художника за рамки искусства во имя высших духовных ценностей (Врубель) до создания предметов быта, одежды, мебели — во имя облагораживания быта (хотя бы тот же Врубель и другие художники абрамцевского кружка), — пересекаются и сливаются в особняках модерна. Отсюда и некоторая двойственность даже самых увлекательных замыслов архитектурных произведений модерна, в частности наиболее известного и бесспорно замечательного шехтелевского особняка на Малой Никитской (рискованно-свободный замысел здесь не приводит к частой в модерне размашистой безвкусице).

Знаменитая лестница, например, оставляет впечатление неопределенного символа — то ли смелый и вольный порыв, то ли стекающая «под ноги», прислуживающая человеку вещь, то ли растекающаяся полускульптура. То же противоречивое впечатление оставляют отдохновительные уголки, созданные для покойной доверительной беседы, — на тревожном фоне лестницы. Она заканчивается небольшой скамейкой, как бы приглашающей к отдыху и покою, но над скамейкой — изметнувшаяся волна с зловещей лампой-спрутом. (Исследователи отмечали, что вообще сложившееся мнение о бесспорном удобстве вещей в модерне неточно; в самом деле, экспериментально-

изобретательская сторона часто берет верх над идеей осмысленного жилища; так и в шехтелевской лестнице, которая как будто прямо стелется под ноги, есть что-то декадентски-ускользающее, т. е. в конечном счете проническое.)

Более всего для изысканного интерьера сделали художники «Мира искусства». Наиболее замечательное в этом смысле явление — выставка «Современное искусство» (1902 г.), часть которой и представляла собой опыт создания безупречно стильного интерьера, включающего все: от пилястр до одежды; несколько комнат (создания Бенуа, Лансере, Бакста и Коровина) «являли единственную в своем роде попытку использовать «мирискусническую» поэтику и стилистику в конкретных утилитарных целях — создать реальную жизненную среду»²⁸. Резкую оценку дала выставке З. Гиппиус. Она принимает общую жизнестроительскую идею оформителей: «Художники-устроители... поняли, что место искусству не только на полотне или в море (придешь, полюбуешься,—и домой вернешься), но место ему и в жизни... Надо сделать жизнь, которая прежде всего уродлива,—прежде всего прекрасной»²⁹. Но окрыляющая творчество идея переходит в свою противоположность: «Думая, что устраивают жизнь,—они лишь что-то устраивают для жизни ... Тоньше кружевного золотое ожерелье, бело-алые тонконогие стулья, умывальник, нежный, как девушка ... Только бы жить! А жизнь не приходит, не начинается, а какая есть — идет мимо»³⁰. Воплощаясь и застывая в прекрасных вещах, идея жизнестроительства теряет изначальный смысл, утрачивает крылья, обнаруживает тупик, предельность и ограниченность своих целей. «Когда-то это казалось полетом. А теперь, любясь комнатами-цветами (цветами без корпей) ... мы ясно видим, что ни малейшего полета не было, и даже не было мысли о нем; и даже лететь отсюда совершенно некуда и незачем. Прекрасно можно устроиться и без крыльев... Наслаждайся, живи да поживай»³¹.

Неверно, что «никакого полета не было», в этом-то и заключается роковая двойственность модерна в

²⁸ Стерний Г. Ю. Указ. соч. С. 202.

²⁹ Крайний А. Литературный дневник (1899–1907). СПб., 1908. С. 67–68.

³⁰ Там же. С. 73–74.

³¹ Там же.

целом (не только «Мира искусства»), что был полет и всегда, хоть в какой-то мере, остается «теургическое томление». Оно амбивалентно: это одновременно и напряженная воля к созданию светлого, прекрасного мира, истинно человеческих отношений (вспомним «птицу» Блока — «у предела зачатия повой души, неизведанных сил...»), и произвол творца, полагающего, что можно властно менять, преобразовывать лицо мира по своим более или менее субъективным концепциям. Вяч. Иванов, сам много писавший об искусстве теургическом, с годами все определеннее противопоставляет искусству «преобразовательному» — искусство «ознаменательное», все определеннее склоняется к типу художника, не налагающего свою волю на поверхность вещей, художника, который трости надломленной не переломит и льна курящегося не угасит.

«Своим» символисты модерн не могли считать, а критерии отнесенности к модерну были очень жесткими: так, для С. Соловьева приемы Художественного театра (на определенном этапе) представляют собой недопустимый «стиль модерн»; в большой мере борьба символистов «Весов» с энигонами символизма (т. е. с реалистически-аллегорическим стилем) — тут основным застрельщиком был Эллис, строже всех следивший за чистотой принципов символизма, — и представляет собой борьбу с вульгарным модерном. Когда Кузмин иронизирует над тем, что «бытовую московскую историю» одевают в «темный космический убор», это тоже борьба с претенциозностью модерна. Для Блока «стиль модерн» — просто синоним всего самого скверного в жизни и в искусстве; он пишет о «вечерах искусств», призывая художников отказываться от всякого участия в них: «Если не было „модерна“ внешнего, который в наши дни почти без исключения есть синоним уродства, то был еще гораздо худший „модерн“ внутренний, то есть дилетантство, легкомыслие, хулиганство, неуважение к себе, к искусству и публике, то есть все то, что в итоге дает атмосферу пошлости и вульгарности» (V, 306).

Копечно, эти свойства модерна — все-таки скорее крайности и издержки стиля, чем его суть. Но, повторяем, сама суть была глубоко противоречивой и могла, стало быть, порождать такие крайности. Ведь и Блок почти в это же время или немного раньше создает тот поэтический мир, который целиком вписывается в сти-

листику модерна, и который он клеймит впоследствии как некую «астральную моду».

Очень трудно на практике провести ту грань, где кончается одухотворенный быт и начинается «обитование» духовного; и здесь художников подстерегает опасность эстетизма: попытки создать жизнь по законам красоты легко, почти незаметно превращаются в эстетизацию быта. «Тенденция к созданию синтетического искусства — искусства для всех и искусство во всем, смыкается ... с прямо противоположной тенденцией, программа которой последовательнее всего выражена О. Уайльдом и сводится к попыткам превратить искусство в одно из средств „искусства жить“». „Ваши дни — ваши сонеты“ — утверждает он в „Портрете Дориана Грея“. Нравственно-эстетический идеал красоты для всех и во всем становится неотличим от эстетизма и дендизма, несущими в себе черты, ассоциирующиеся с декадентством — усталостью, разочарованностью, пресыщенностью»³².

В модерне парадоксально колеблется грань между «соборностью» — стремлением вовлечь массы в творчество жизни — и индивидуалистической элитарностью, созданием искусственного мира красоты, «мира искусства». Это только одно из проявлений характерной антиномии модерна, которая так или иначе пересекает разные его планы (она же отразилась в успехе Паниной и Плевицкой, в образе Судьбы в облике «плешатой мещанки»).

Некоторого уточнения требует и само положение художников относительно «вещей» (здесь имеются в виду прежде всего художники «Мира искусства» и близкие им по духу представители смежных искусств): их отношение к создаваемым «вещам» не абсолютно адекватно, но всегда содержит некий зазор между художником и вещью, создающий отстраненность от вещи, т. е. иронию. Думается, что как в антураже гостиных, так, скажем, и в кузминском упоении «вещами» есть всегда отстраняющий момент, содержащий возможность для разнонаправленной иронии. Эта «отстраненность» может граничить с безнадёжным эстетизмом, а ирония — с цинизмом, но она может быть и «условием для взлета в чистую духовность, готовую к полному отказу от «вещи».

³² Кириченко Е. И. Указ. соч. С. 265.

На такой грани «вещизма» и развеществления существует поэзия М. Кузмина, представляющая собой как бы пограничное явление, соединительное звено между символизмом и модерном. Кузмин более убежденно и более односторонне, чем другие символисты, осуществлял в своем творчестве принцип «верности вещам», представляя как бы полюс в символизме. В его благоговейно-умиленном «приятии мира», уважении к «тварному» было мало общего с приятием мира акмеистами. Кузмин был более чем кто-либо из символистов близок — и дружескими связями, и творчеством — к художникам и идеологам «Мира искусства», в частности их ретроспективизму. В иной форме, чем у других символистов, у Кузмина выразилось то же острое чувство конца, надвигающихся катастрофических перемен. В его характеристиках европейской культуры конца XVIII в. отразилось его собственное мироощущение: «...влюбленное и судорожное стремление запечатлеть, фиксировать эту улетающую жизнь, мелочи обреченного на уничтожение быта, прелесть и пустяки мирного жития... Словно люди старались остановить колесо времени»³³.

Сама формула «мелочи обреченного на уничтожение быта» несла в себе осознанию символический смысл. Сочетание умиления и любви к миру с чувством обреченности «улетающей жизни» обусловило своеобразие кузминского взгляда на мир.

У Кузмина нет разорванности материального и духовного, мир для него полон одухотворенными вещами. Отсюда такое благоговейное ощущение «ценности единичного явления» (Вл. Соловьев) и мгновения обыденной жизни:

Что мне приснится, что вспоминается
В последнем блеске бытия?
На что душа моя оглянется,
Идя в безденные края?
На что-нибудь совсем домашнее,
Что и не вспомнишь вот теперь:
Прогулку по саду вчерашнюю,
Открытую на солнце дверь.

Последний образ принимает на себя символическую насыщенность всего отрывка: «бытовая», житейская

³³ Кузмин М. Условности. Пг., 1923. С. 87.

дверь, открытая «на солнце», прямо соотносена с последней оглядкой души на пороге жизни — «в последнем блеске бытия»; одним и тем же приравнивающим слиянием залиты оба мгновения — вечное, «поздешнее», и конкретное, домашнее. Отдельное мгновение частной жизни соотносено с жизнью универсальной, здесь как «в капле малой» отразился творческий метод Кузмина.

Насколько существенную символическую роль играли для Кузмина «милые, хрупкие вещи», можно ретроспективно понять из поэтического отказа от них, когда суровая революционная действительность уничтожила «самоварный» и всякий прочий уют. В стихотворении «Страниций вечер» и в буквальном, и в переносном смысле вещи «свертываются» — связываются в узел, чтобы уступить место прямому видению сущностей. Быт разрушен, дом покинут, вещи связаны:

Скарედно лампы потухли,
Паутина по всем углам.
Вещи, жалкая рухлядь,
Когда-то любимый хлам!

(Очевидно, в «узлах» окажутся и «голландская шапка с отворотами», и «американское пальто от пыли» и т. д. — все эти, на грани пошлости, так раздражавшие Блока «пустяки мирного жития»).

Вот во что, оказывается, превратились «милые хрупкие вещи». Но поэтический смысл такого отречения связан с их прежней символической насыщенностью. Теперь только яснее выступает сама сущность: жив и неизменен «Китеж», — вся глубокая, прочная и таинственная основа жизни, не поддающаяся разрушению и выступающая теперь прямо, а не через «вещи».

То же острое ощущение «обреченного на уничтожение быта» владело и оформителями изысканных интерьеров, и не совсем точна оценка «взыскующих Града» поновутейцев, ревнителей «религиозной общности», которые увидели здесь только последнюю, окончательную плененность бескрылым буржуазным бытом. То, что есть, может быть, и хуже просто комфорта, — это снобистская ирония, направленная и на «вещи» и на себя, но, во всяком случае, нет полной растворенности в вещах. Снова сошлюсь на суждение искусствоведа: «Как и картины „мирискусников“, интерьеры эти содержали в себе элемент мистификации,

игры в поэзию и красоту. Мистификация была уже в самой системе архитектурного оформления, очень тектоничного с виду, а по существу, представлявшему собой чистую декорацию, наложенную на стену, как обои или драпировочная ткань. То же ощущалось и в духовной атмосфере этих апартаментов. Предназначенные для повседневного быта (разумеется, достаточно состоятельных людей), обставленные с расчетом практических, обиходных нужд, выставочное „комнаты“ вместе с тем являли собою прежде всего определенное зрелище, стоящее над этим бытом и отрицавшее его»³⁴.

Здесь мы подходим, — точнее, возвращаемся, — к теме, которая не раз уже неизбежно возникала в разных вариантах и обликах, — к теме театральности и театра: оба аспекта проблемы — синтез искусств и синтез искусства и жизни собрались как в фокусе в проблеме «театр». Мы говорили выше о своеобразной театрализации личной жизни, об изживании глубоко интимных жизненных коллизий на открытых подмостках, разыгрывании личных драм «как бы на театре жгучих импровизаций» (В. Ходасевич).

Музыкальная драма, пение, балет привлекали в то время чрезвычайно острое внимание публики и прессы, — и все рвалось за собственные пределы, стремилось воплотиться в идеальном быте. Мы говорили о «пении», в котором исповедальная искренность порыва должна была сливаться с элементами драматической игры (от Олениной д'Альгейм до Плевицкой). Напомню и о грандиозном успехе первых выступлений А. Дукан (они вызывали у молодых символистов такое волнение, что они, в частности, даже не хотели, чтобы ее видел С. Соловьев, опасаясь его впечатлительности). А вот как сама она определяла «жизнетворческие» задачи своего искусства: «Танцовщица будущего будет женщиной, тело и душа которой развились так согласно, что движения ее тела являются лишь выражением, естественным голосом ее души ... Ее пляска будет отражением многоликой жизни, многосложности ее стихий. От каждого члена ее тела будут исходить огнистые лучи духа, и своей пляской она будет петь свободную женщину. Она раскроет ... связь тела с природой, она откроет путь роду будущего»³⁵.

³⁴ Стернин Г. Ю. Указ. соч. С. 202.

³⁵ Вестн. 1904. № 3. С. 39.

Театр вбирает, сплавляет все искусства. Трудно назвать известного художника этого времени, который не принял бы участия в оформлении спектаклей. Театрально-декорационное искусство возводится на небывалый уровень, художник становится равноправным участником сценического решения, со-режиссером, со-драматургом. Художники участвуют в репетициях, работают с актерами, стремятся проникнуть в драматургический замысел, в музыкальную идею (если это опера или музыкальная драма). Добавим, что, как правило, артисты разных искусств были тесно связаны между собой дружескими и организационными связями, изначальная общность теорий помогала вжиться в конкретные замыслы. Опыт их станковой, графической, монументальной живописи включался в их театрально-декорационную деятельность. (Так, Билибин в «Сказке о золотом петушке» использует свой графический опыт создания иллюстраций к русским сказкам). Ретроспективизм «Мира искусства» отозвался в их участии в оформлении спектаклей «Старинного театра», пытавшихся возродить приемы театров средневековья и Возрождения. Изучение архитектуры и живописи Древней Руси также помогало при создании декораций для русских опер. Какое-то время художники «Мира искусства» (Бенуа, Добужинский) влияют на постановки Художественного театра. Исчезает деление искусства на высокое и низкое; для «Частной оперы» Мамонтова Врубель, помимо декораций, оформляет занавес, плафон и т. д.

Но и обратно: принципы декорации прочно входят в станковую живопись, накладывают на нее неизгладимую печать, создают известную условность, стилизованность в изображении действительности. Эскизы декораций, костюмов-образов предстают и как самостоятельные произведения живописи. Сама действительность воспринимается уже как бы сквозь призму театрализации. Так, и оформление жилых комнат «Современной выставки» при всей одушевленности напоминало все же о театральной декорации. Так же и архитектурные создания модерна, как отмечают специалисты, несут печать театрализованности³⁶. Дума-

³⁶ Ср., например, суждение современного искусствоведа: «Архитектура начала века охотно смешивала черты интерьера и улицы... Кажется, что в проектировании пассажей проявилось стремление к идеальному, чуть театрализованному го-

ется, что и в поисках художников в области фрески и иконописи тоже преобладал театрально-декорационный момент. Широкое распространение в портретной живописи получают изображения героев спектаклей, актеров в ролях (например, целая серия портретов Шаляпина у Головина и т. д.). И не только в актерских портретах — принцип распространяется и на другие типы портрета, личность предстает как бы в роли, в маске.

Особое место в «синтезе искусств» принадлежит своеобразным и неоднозначным соотношениям книжной графики с оформляемым текстом. Сама оформительская идея могла быть неадекватной и создавать несколько отстраняющий и даже иронический эффект. Исследовательница «Мира искусства» пишет, что сомовское оформление сборников Блока и Вяч. Иванова почти демонстративно расходится с их одухотворенной поэзией. В самом деле, пышные драпировки, напоминающие о сцене, и сам образ «пылающего сердца», дапный с явно иронической «оплотненностью» и какой-то пригрущенной буквальностью, вносят оттенок пародийности.

Символисты, вслед за Ницше и Вагнером, придавали особое значение театру; сама его специфика, усугубленная современными «поисками» — синтезирование искусств, возможность прямого воздействия на душу зрителя, — отводила театру решающее значение в чаемом слиянии жизни и искусства. Театр рассматривался как возможность прямого «отношения»: «Пусть зал и сцена будут как жемчужина и певичка: из взаимной игры взоров, из красования друг перед другом рождается любовь», — писал Блок в ранней статье о театре (V, 96). Тот же смысл, но более конкретный и реально-практический, имеют его позднейшие мысли о театре: «Здесь искусство соприкасается с жизнью, здесь они встречаются лицом к лицу» (VI, 273). Блока занимают проблемы «пародного театра» и «мелодрамы», которые видятся ему прежде всего как «театр действия и страстей» (V, 573). Идеи Блока о театре во многом определялись концепциями Вяч. Иванова. Вяч. Иванов в ранних статьях отводил театру роль

роду, где не бывает дождя, где всегда чисты улицы, где светло даже ночью» (Волковицкая Е., Тарханов А. Дом «Россия». (Опыт архитектурной биографии) // Декоративное искусство. 1986. № 7. С. 34).

прообраза и активного создателя общества будущего. В современном искусстве он видит тяготение к интеграции художественных энергий; основное действенное начало здесь принадлежит театру: главное в нем — музыка; «Все творчество будущего будет возникать из духа музыки»; носитель этого духа музыки — «хор», представляющий собой соборную «общину» (актер же, «протагонист», должен говорить, а не петь; Вяч. Иванов решительно протестует против смешанных жанров музыкальной драмы или оперетты, где один и тот же актер то произносит слова, то поет). Театр перестанет быть зрелищем, отделенным рампой от общины, община собирается, чтобы «творить» — совместно, соборно. Это центральное событие собирает, интегрирует все остальные искусства, участвующие в действии. Так, хор и хоровод предписывают зодчему определенное устройство «кольцеобразного ограждения», соответственно вырабатываются и новые стили игры и дикции; но это уже моменты побочные, Вяч. Иванов не хочет предопределять конкретных форм, во всяком случае он полагает, что внешние нововведения делу не помогут, новые театры должны стать «очагами творческого или пророческого самоопределения народа» (статьи «Вагнер и Дионисово действо», «Предчувствия и предвестия»). Вяч. Иванов стоит здесь на позиции теургического искусства, включающего и задачу социального преобразования: «Борьба за демократический идеал синтетического Действа, которой мы хотим и которую мы предвидим, есть борьба за оркестру и за соборное слово. Если всенародное искусство хочет быть и теургическим, оно должно иметь орган хорового слова. И формы всенародного *голосования* внешни и мертвы, если не найдут своего идеального фокуса и оправдания в соборном *голосе* оркестры. В Эсхиловой трагедии и в комедии Аристофана оркестра утверждалась и как мирская сходка; и ею были живы совет Ареопага и гражданское вече Пника»³⁷.

В дальнейшем идеи Вяч. Иванова о театре углубляются, лишаются того оттенка двусмысленности, который позволял истолковывать их как призыв к немедленной организации жизни по идеалу «синтетического Действа». За «хором» как за «общественным началом» остается решающее слово — «соборного со-
.....

³⁷ По звездам. С. 69.

гласия» на героический личный почин, по уже не предусматриваются конкретные формы воплощения хорошего начала. По Вяч. Иванову, в проблеме «театра» всегда остается момент вне-эстетический: соборное начало не может замыкаться в границах искусства: «Театр внеположен эстетике. Эстетика имеет дело с одной красотой. Добро и истина, две другие ипостаси святого единства, имманентно соприсутствуют истинному сиянию красоты, но их выявление не относится к сфере эстетической. В театре открыто выявляется вся триада, потому что театр не ограничивается определенной категорией форм, но имеет своим художественным материалом целостный состав человека и стремится к произведению целостного события в некоей совокупности душ»³⁸.

Омертвление соборной жизни, угашение соборности в самой действительности естественно приводит к кризису театра. Эпоха «буржуазного индивидуализма» и переходность переживаемого Россией периода создают общую разобщенность, раздробленность. Этим и объясняется наличное состояние современного театра, его «кризис». Но возрождение театра нельзя «купить дешевой ценой» — как «феномен чисто эстетический». (Очевидно, что никакие эксперименты в области «площадного», «балаганного» и прочего театра, так же, как любые тщательные реставрации старинных форм театральных представлений, ни в какой мере не могут иметь смысла того «народного», «соборного» театра, о котором мечтал Вяч. Иванов. Очевидно, что, чем искусней стилизация под «народный» театр, тем меньше будет его «народность»). Поэтому Иванов, как и Блок, решительно против всяких стилизующих поисков в театре, по его мнению, «либерализм форм» только «обманывает ожидания, и более благодарна толпа охранителям стародавнего предания формы, если провидит за ней веяние животворящего духа»³⁹. Поэтому, как он полагает, «уже не театр такое действие, где нет места миметизму»⁴⁰, ни иконографическому, как у

³⁸ *Иванов Вяч.* Борозды и межи. С. 276.

³⁹ Там же. С. 280.

⁴⁰ Миметизм, т. е. подражание, — «начало воплощения и овеществления», — метод оформления театрального действия. «Крепкий миметизм», — пишет Вяч. Иванов, — «свидетельствует уже и о наличности коллектива», — хотя бы и скрытого, выражающемся например, в единодушном настроении зрителей, сливающим их в некое однородное душевное тело» (Там

Эсхила и в средневековых мистериях, ни типическому по преимуществу, как у Софокла и Шекспира, ни чисто фантастическому, как у Аристофана, ни бытовому, как у Островского, ни натуралистическому, как в постановках пьес Чехова,— такое действие, где перед нами отвлеченные схемы и неопределенные призраки шелестят и вздыхают и носятся, как осенние листья, повинаясь дыханию неведомой воли; ибо такая подмена героического действия ипостазированием страдательно-лирического переживания неизбежно ведет за собой исчезновение и хорового, соборного или общественного момента драмы»⁴¹. Подобному театру Вяч. Иванов предпочитает театр бытовой и даже «натуралистический».

Тут многое перекликается с мыслями зрелого Блока о театре (Блок более сосредоточен на реальных проблемах современного, сегодняшнего театра). Не буду подробно излагать неоднократно цитировавшиеся, широко известные его суждения,— например, о «питательном» в искусстве,— в конкретных вещественных образах как бы иллюстрирующие теоретические рассуждения Вяч. Иванова о «миметизме»; также напомним и о решительно отрицательном отношении Блока к «либерализму форм», к экспериментам в театре (в частности, его известные суждения о В. Мейерхольде).

Надо сказать, что позднейшие работы Вяч. Иванова о театре не имели того широкого резонанса, как раньше. А этот резонанс усилил и превратил в расхожий штамп «хоры и оркестры», которые чуть не немедленно должны распространиться в современной России (такими же автоматически связанными с Вяч. Ивановым клише стали, как выше говорилось, и «башня», и «мистический анархизм». Между тем по разным причинам остаются гораздо менее известными позднейшие идеи Вяч. Иванова о театре, его рассуждения о «демотическом», народном смехе, постановка проблемы «символа» как «принципа верности вещам» и т. д.).

Реальность, однако же, заключается в том, что это в самом деле наиболее уязвимая из теорий Вяч. Иванова, представляющая наибольший «соблазн». Хотя он и в ранних статьях говорит о театре будущего, о долж-

же. С. 269). В качестве примера Вяч. Иванов приводит постановки Чехова.

⁴¹ Борозды и межи. С. 268—269.

ном, а не паличном, сама атмосфера эпохи была тако-
ва, что малейший шаг в сторону реализации утопий
сразу производил подмену: уже не театр выходит из
своих границ в жизнь, превращая пассивных зрителей
в «хор» — общину, по жизни принимает театрализова-
нные формы. В статье С. Л. Франка «Артистическое
народничество» выразилось характерное в кругах ин-
теллигенции представление о теориях и об «образе
Иванова» (оно воплотилось в самом названии статьи);
но в ней содержится и здоровое предостережение о зыб-
кости границ между искусством и жизнью, о том, что,
если «незаметно сотрется грань, отделяющая жизнь от
сцены», «действительность окажется не органически
соединенной своими реальными корнями с последними
и вечными глубинами бытия, а механически окружен-
ною бутафорскими кулисами, только изображающими
загадочно-прекрасные перспективы»⁴².

В данном случае мы рассматриваем не столько са-
мую суть концепций Вяч. Иванова о театре, сколько
их существование в общем контексте современного
искусства-быта. Нельзя не заметить, насколько эта
жизнь вся насквозь пронизана «театром»: концептуаль-
ные интерьеры, напоминающие декорации; утрирован-
ная выразительность песенных «жестов» (от Паниной
до Шалапина); лирические драмы — и на сценических
подмостках и в жизни — «на театре жгучих импрови-
заций»; своеобразие архитектурных решений, декора-
тивно-монументальная живопись; увлечение предмета-
ми старины как театральным реквизитом; замечатель-
ные успехи оперы, балета — в тесном «синтезе» с
достижениями художников-декораторов. Получает рас-
пространение особый вид живописи — оформление ве-
черов, маскарадов, карнавалов, создание костюмов, за-
навесей, ширм — вплоть до создания «обликов» реаль-
ных людей (так, знаменитая «на глаза свисающая
челка» Г. Иванова — «создание» С. Судейкина). Необ-
ходимо вспомнить и «жизнетворческую» роль артисти-
ческих кафе с их атмосферой непринужденного и есте-
ственного артистизма. Это относится в первую очередь
к «Бродячей собаке»; продолжение ее — «Привал ко-
медиантов», и позднейшие варианты в большей мере
несут на себе печать богемного эпатазирующего спо-
бизма.

.....
⁴² Русская мысль. 1910. № 1. С. 29.

Все это в целом создает атмосферу несколько искусственной жизни-театра — действительности, «окруженной бутафорскими кулисами». И это неотъемлемая черта культуры предвоенного десятилетия, при всей поражающей талантливости и ярком артистизме участников этого блистательного спектакля.

Что же касается собственно до концепций Вяч. Иванова, то, как правило, современниками воспринимается не столько их ядро, суть, сколько окраска, аура, резонанс. Его углубленность в миры древних культур на фоне современности, неизменная направленность от любого явления вглубь и ввысь, могла при сопоставлении с самой реальностью порождать эффект почти пародийный, почти комический («от торжественного до смешного...»). Так и трактует Мережковский музу Иванова — Дельфийскую Сибиллу на Невском: «Она говорит об унылых русских лесах, точно о священных рощах, в которых происходят античные мистерии»⁴³.

Сходным образом воспринимает Вяч. Иванова и Александр Блок: их отношения — крупнейшего поэта символизма и ведущего его теоретика — представляют нам одной из центральных тем символизма, и на этом следует остановиться подробнее.



⁴³ Там же. С. 27.

А. БЛОК И ВЯЧ. ИВАНОВ

Есть существенные сквозные символы в образном мире символизма, в которые необходимо внимательнее всмотреться, чтобы почувствовать его центральную идею. Речь пойдет о некоторых символах-мифах с отстоявшимся содержанием, которые оживают в контексте образного мира символизма. Таким существенным символом и для Блока и для Вяч. Иванова нам представляется прежде всего образ «зерна», причем для Вяч. Иванова он связан с центральным сквозным символом его философии и поэзии — символом «Диониса» как умирающего и воскресающего бога. Для Блока же символ «зерна» сцепляется с другим, столь же для него существенным — символом «нищеты». Все они так или иначе связаны с темой «нисхождения».

Сопоставление «А. Блок — Вяч. Иванов» приобретает особую значительность именно в контексте этих взаимосвязанных образов. Глубочайшим образом с ними связано и само осмысление «образа Блока» в философско-эстетических концепциях и в поэзии Вяч. Иванова, и «образ Вяч. Иванова» как он существует в мире Блока.

Внешние точки их соприкосновений достаточно известны: познакомились они в 1905 г.; Блок посещал «башню»; наибольшая близость утвердилась в 1906—1907 гг. («дионисийский» период Блока¹); отметим и совместное участие в полемике с «москвичами» (Белым, Эллисом, Соловьевым), и близость обоих (короткая и не бесспорная) к направлению «мистического анархизма», возникшему из общей идеи «неприятия мира». Парадоксальны и их близость к этой идее, и отталкивание от нее: Блок репительного протестует против «мистического анархизма», пишет негодующее письмо в редакцию, когда его хотят объединить по этому принципу с другими символистами (посадить в «одну клетку»), между тем как сама идея «неприятия мира» неизмеримо ближе ему, чем Вяч. Иванову. Блоковское категорическое «нет» «дням настоящим» (он — «тот, который чаще говорит *нет*, чем *да*» —

¹ См. ст. З. Минц «А. Блок и Вяч. Иванов» (Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. 1982. Вып. 604), где внимательно прослеживаются переклички стихов Блока и Иванова этого периода.

VIII, 304) звучит резким возражением ивановскому «слепительному «да». Правда, не надо забывать и того, что, по существу, отрицание и утверждение у того и другого были крепко переплетены и связаны. Ивановское «Да» преодолевает отрицание:

Из «Нет» непримиримого
Слепительное «Да».

И для Блока, как он настаивает, отнюдь не «угрюмство» — «сокрытый двигатель», и он убежден, что сказать «Нет» всему настоящему можно только «имея в себе в самых глубинах скрытое, но верное „Да“» (VIII, 337). В основе это так; но тем резче полемически заостренное и гневное блоковское «Нет» («Пускай грядущего не видя, // Дням настоящим молвя: Нет»). Для Вяч. Иванова же как раз «славословие» — естественный способ видения мира в символах. Он говорил о «славе» (как свидетельствует М. С. Альтман, его ученик бакинского периода): «...для меня ... она нечто зримое, некий ореол, нибд лучей вокруг предметов. Я как бы вижу все вещи в славе. И, по-моему, поэт и есть тот, кто славословит»². Кроме того, «адогматизм» и «аформизм» для него в целом более неприемлемы, чем для Блока. Мистический анархизм по всему духу его творчества и типу личности, в сущности, случаен и нехарактерен для него. А между тем именно с ним так прочно связано представление о Вяч. Иванове, в том числе и блоковское. В этот период отталкивание Блока от Вяч. Иванова — отталкивание от мистического анархизма, которого у Вяч. Иванова скоро не останется и в помине. По сути же, не столько мистический анархизм, сколько «славословие» неприемлемо для Блока.

В конце 1907 г. тесно смыкаются два их доклада на тему о России, народе и интеллигенции, напечатанные затем в одном номере журнала (Золотое Руно. 1909. № 1).

Следующий этап сближений — 1910 г., когда Вяч. Иванов и Блок читают параллельные доклады о символизме в «Обществе ревнителей художественного слова» (с итогами и перспективами), публикующиеся затем в «Аполлоне». Они очень близки по главным

² Альтман М. С. Из бесед с поэтом Вячеславом Ивановичем Ивановым (Баку, 1921) // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. Тарту. 1968. Вып. 209. С. 307.

идеям и основному выводу — требованию «служения» (Вяч. Иванов) или «послушания» (Блок), «духовной диеты» и «ученичества» (Блок) и «внутреннего кано-на» (Вяч. Иванов): «...Несколько слов к молодым поэ-там. В поэзии хорошо все, в чем есть поэтическая душевность. Не нужно желать быть „символистом“; можно только наедине с собой открыть в себе симво-листа — и тогда лучше постараться скрыть это от лю-дей. Символизм обязывает. Старые чеканы школы ис-терлись. Новое не может быть куплено никакою дру-гой ценой, кроме внутреннего подвига личности»³. Для обоих чрезвычайно важно подчеркнуть связь личных судеб художников-символистов с судьбами страны.

Исследователи отмечают и некоторое различие в позициях; об этом, как полагает Д. Максимов, свиде-тельствуют вопросы, которые Блок задает после докла-да оратору. «Особенно интересен тот вопрос, в котором Блок выражал сомнение, могут ли они, символисты (или шире: „только художники“), самостоятельно совершить ожидаемый Вяч. Ивановым духовный подвиг, или независимо от них его совершит *народ*... Этот зна-менитый и перспективный для Блока вопрос об *актив-ной* роли народа в преодолении кризиса, очевидно, не стоял в поле зрения автора „Заветов символизма“, а для Блока имел первостепенное значение. Впрочем, в самом тексте доклада Блока „О современном состоя-нии русского символизма“ этот вопрос также не подни-мался»⁴. Здесь, действительно, этот вопрос не стоял в поле зрения Вяч. Иванова, как и Блока, но в статьях, например, о театре, в сущности, именно этот вопрос оказывается в центре (хотя, конечно, в иной, чем у Блока, форме): Вяч. Иванов и говорит о невозможности преодолеть «кризис» искусства внутренними сред-ствами искусства, силами самих художников. В актив-ности и суверенности народа («хора», «общины») он усматривает средство выхода из кризиса.

Что же касается до «канонизации символизма», утверждения его дальнейшего существования, то, надо сказать, эта канонизация сопровождается у Вяч. Ива-нова существенными оговорками («если суждено ему быть...», «если он (поэт.— Е. Е.) найдет в себе связь...», «если символическая трагедия окажется воз-

³ Иванов Вяч. Борозды и межи. С. 144.

⁴ Максимов Д. Поэзия и проза А. Блока. С. 416.

мальной...»), хотя в целом выводы его, как всегда, оптимистичнее блоковских. Конец символизма они провозглашают позднее: Блок решает для себя в 1912 г.: «Никаких больше символизмов», Вяч. Иванов оповещает в 1914.: «Мы упраздняем самих себя как школу».

Этим, собственно, почти исчерпываются внешние «встречи» и совпадения. Добавим, что со стороны Вяч. Иванова отношение к поэзии и личности А. Блока неизменно положительное, иногда — «с испугом восторга» (как сам он пишет в стихотворном ответе на послание Блока), почти влюбленное (живя уже в Москве и приезжая в Петербург, он обыкновенно посылал Блоку розы). Только три блоковских произведения вызвали у него резкое отрицание за их «кошунственный» смысл — «Благовещение», «Возмездие» и «Двенадцать».

Однако более существенны, по нашему мнению, не столь заметные, на глубине лежащие переклички. Так, Иванов предлагает Блоку совместное выступление на гоголевском вечере (1909), Блок отвечает, что надо «сговориться: боюсь совпасть с вами чуть не текстуально». То же примерно происходит в 1919 г., когда Блок «боится» читать статью Вяч. Иванова «Кручи», потому что пишет в это время статью на ту же тему — «Крушение гуманизма».

Если всмотреться в теоретические взгляды Вяч. Иванова по существу (о театре, о символизме как «верно-сти вещам» и т. д.), можно прийти к выводу, что конкретных расхождений с положениями Вяч. Иванова у Блока здесь нет. И все-таки статьи Иванова вызывают у него решительное отталкивание. С чрезвычайным раздражением пишет он о статье Вяч. Иванова в № 1 журнала «Труды и дни» (1912), где тот уточняет и развивает мысли о русском символизме (противопоставляя его «французскому символизму»). Иванов все определеннее формулирует (несмотря на пышность слога) ограничительное понимание символизма: «Мы хотим, в противоположность тем, назвавшим себя символистами, быть верными назначению искусства, которое представляет малое и творит его великим, а не наоборот ... Истинному символизму свойственнее изображать земное, нежели небесное: ему важна не сила звука, а мощь отзвука ... Истинный символизм не отрывается от земли ... Он не подменяет вещей и, говоря о море, понимает земное море, и, говоря о высях

снеговых ... разумеет вершины земных гор. К одному стремится он как искусство: к эластичности образа, к его внутренней жизнеспособности и экстенсивности в душе, куда он западает, как семя, долженствующее возрасти и дать колос. Символизм в этом смысле есть утверждение экстенсивной энергии слова и художества»⁵.

Это «сужение» одновременно содержит и расширительный смысл: он приписывает «истинному символизму», в сущности, свойства «истинного искусства» вообще — освобождение души (катарсис); здесь же Вяч. Иванов утверждает, что произведения искусства могут восприниматься как символические и независимо от намерения автора.

В самих этих послылках нет, повторяем, того, что могло вызывать очень уж резкое возражение Блока. Но вот именно «катарсис» вызывает у него такое резкое неприятие, и раздражение относится в первую очередь к тону и стилю: «Впечатление от статьи В. Иванова, несмотря на все ее глубины, — душное и тяжелое ... Над печальными людьми, над печальной Россией в лохмотьях он с приятностью громынул жестяным листом, — только так я слышу это режущее мне слух восклицание о катарсисе» (VIII, 387).

Характерны в разное время записанные протесты Блока против Вяч. Иванова: «Мое несогласие с Вяч. Ивановым в терминологии и *пафосе* (особенно последнее) — 1907 г. (Зап. книжки, с. 96); «Атмосфера В. Иванова сейчас для меня немислима» — 1912 г. и т. д. «Пафос», «атмосфера», «чувственная музыка». В какой-то мере это объясняется своеобразием блоковского подхода к «теориям»: ведь и Вл. Соловьева он воспринял в целом — как лирико-философский символ, отталкиваясь от его концепций. Отчасти это связано с характерным для символизма (и искусства модерна в целом) отношением к именам и концепциям как к символам, или знакам, или даже аллегориям: Ницше, Вагнер, прерафаэлиты, Ибсен, Рескин, Бердсли и др. — при ссылках на эти имена и понятия, как правило, не предполагалось буквального и всестороннего учета идей и концепций, но схватывался символический «образ» концепции, ее атмосфера, — причем само восприятие преломлялось под углом зрения насущных для

⁵ Иванов Вяч. Собр. соч. Т. 2. С. 611–612.

русского искусства задач. Не забудем и о мифологизации образа художника-творца как о черте, характерной для символизма: в большой мере и Блок и Иванов оставались друг для друга символами; поэтому Блок мог целый период жизни, окрашенный определенным настроением, формулировать для себя как «анти-Вячеславо-Ивановство». «Вячеслав Иванов» для Блока — это в первую очередь образ некоей духовной преизбыточности, пиршественной роскоши, пышного цветения мысли, праздничной надмирности. Для позднего Блока с его установкой на обнаженную правду, трезвость, даже жесткость («...в теперешнем моем состоянии (жесткость, угловатость, взрослость, болезнь) я не умею и не имею права говорить больше, чем о человеческом» (VIII, 126) «атмосфера В. Иванова» должна была быть глубоко неприемлемой, давать впечатление полной чуждости и ненужности, вопиющего несовпадения с исторической реальностью жизни страны, впечатление режущего слух диссонанса, «жестяного грохота». Приведу слова из одной статьи Блока 1912 г., сказанные по более или менее частному поводу: Блок полагает «чрезмерной роскошью для русской современной жизни» публичные споры между людьми, согласными между собой по существу, в главном: «Если роскошь, значит — баловство; а баловство — грех» (V, 481). Вот что-то похожее на грех «чрезмерной роскоши» он, видимо, и ощущает в атмосфере Вяч. Иванова.

Одна из глубинных переключек, в которых выразилась и их «направленность» друг к другу, и невозможность примирения, — тема «нисхождения»⁶: один из аспектов «нисхождения» — погружение в «дольный мир», где «люди есть и есть дела» со всеми его трагическими противоречиями и «мраком». Как пишет Д. Максимов, «для Блока стояние перед лицом „страшного мира“, установление с ним связи, проникновение в его недра и даже готовность предоставить себя воздействию его ядов являлось и уступкой и актом трезвого познания действительности в ее подлинном облике, способом выращивания в себе ненависти к источникам зла, к его „феноменологии“»⁷. Это «стояние» перед злом воплощено с наибольшей законченностью (во всей его противоречивости) в одном из писем Блока

⁶ В книге Д. Максимова блоковский мотив «нисхождения» рассматривается как вариант центральной идеи пути.

⁷ Максимов Д. Указ. соч. С. 127.

1916 г.: «Вся современная жизнь людей есть *холодный ужас*, несмотря на отдельные светлые точки,— ужас надолго непоправимый. Я не понимаю, как ты, например, можешь говорить, что все хорошо, когда наша родина, может быть, на краю гибели, когда социальный вопрос так обострен во всем мире, когда нет общества, государства, семьи, личности, где было бы хоть сравнительно благополучно. Всего этого ужаса не исправить отдельным людям, как бы хороши они ни были; иногда даже эти отдельные светлые точки кажутся кощунственным диссонансом, потому что слишком черна, а в черноте своей величава, окружающая нас ночь» (VIII, 454).

В «стоянии» перед злом, если это не игра в декадентский демонизм, а выстраданная жизненная правда, как у Блока, есть трагическая напряженность, это всегда для Блока и стояние перед «выбором». И не столько вырванные из контекста его жизни и творчества отдельные моменты склонения к одному из полюсов (на одном, скажем, «Пляски смерти», на другом — «он весь дитя добра и света»), сколько само чреватое «выбором» стояние перед злом предопределяет «трагедийность блоковского мироощущения»⁸ (и глубокую значительность его поэзии для нас).

Атмосфера «славословия», окутывающая Вяч. Иванова, и была для Блока таким «кощунственным диссонансом». Не случайно именно слова о «катарсисе» в статье Вяч. Иванова вызвали у Блока наибольшее негодование (для него это только слова: «восклицание о катарсисе»).

И однако же именно для Вяч. Иванова идея «нисхождения» была не менее существенной, и развитие ее во многом связано у Иванова как раз с мыслями о блоковском пути.

В первом из стихотворений Вяч. Иванова, посвященных Блоку, — «Бог в лупанарии» — и создается образ «нисхождения»:

И взор бесцветный обезумел
Очей божественно пустых,
И бога демон надоумил
Сойти на стогна с плит святых...⁹

⁸ Существо ее раскрывается в статье Е. Б. Тагера «Мотивы „Возмездия“ и „Страшного мира“ в лирике Блока» (Лит. наследство. Т. 92).

⁹ *Иванов Вяч.* Стихотворения и поэмы. С. 220.

«Блоковская тема» выступает в облики излюбленного ивановского мифа о Дионисе.

Пересекаются и темы их докладов: статья Вяч. Иванова «О русской идее» — отклик на блоковскую статью «Россия и интеллигенция» (напечатаны в одном номере «Золотого Руна» — 1909, № 1), впоследствии получившую название «Народ и интеллигенция», где Блок ставит очень важную для него проблему связи интеллигенции с народом (один из самых существенных аспектов темы «нисхождения») во всей ее сложности: «Что если тройка, вокруг которой „гремит и становится ветром разорванный воздух“, — летит *прямо на нас*? Бросаясь к народу, мы бросаемся прямо под ноги бешеной тройки, на верную гибель» (V, 328). В. Иванов видит в этом продолжение блоковской темы гибели, стихийности: «...влюбленное сердце опять, хотя иначе, чем прежде, хочет гибели, — только гибели»¹⁰. А, по Вяч. Иванову, смысл нисхождения только в этапе, — как в «зерне», которое должно умереть, чтобы воскреснуть. Но не всякое зерно воскресает. Поэтому он считает главной опасностью — «неправое упреждение отдачи своего света и самоубийственная смерть — тогда как умирающий еще недостойн умереть, чтобы воскреснуть ... Прежде чем нисходить, мы должны укрепить в себе Свет; прежде чем обращать в землю силу, — мы должны иметь эту силу»¹¹. И самые рассуждения о «русской душе», какой она видится Вяч. Иванову, в свете предыдущих (и последующих) мыслей о Блоке, кажутся прямо направленными к «образу Блока», как он его понимает: «Основная черта нашего народного характера — пафос совлечения, жажда совлечься всех риз и всех убранств, и совлечь всякую личину и всякое украшение с голой правды вещей ... здесь коренятся: скептический, реалистический склад неподкупной русской мысли, ее потребность идти во всем с неумолимо-ясною последовательностью до конца и до края, ее нравственно-практический строй и оборот, ненавидящий противоречие между сознанием и действием, подозрительная строгость оценки и стремление к обесценению ценностей. Душа ... бессознательно мятежащаяся против всего искусственного и искусственно воздвигнутого как цен-

¹⁰ Золотое Руно. 1909. № 1. С. 89.

¹¹ По звездам. С. 335—336.

ность и кумир, доводит свою склонность к обесценению до унижения человеческого лика и принижения еще за миг столь гордой и безудержной личности, до недоверия ко всему, на чем напечатлелось в человеке божественное, — во имя ли Бога или во имя ничье, — до всех самоубийственных влечений охмелевшей души, до всех видов теоретического и практического нигилизма»¹².

Тема нисхождения варьируется в дальнейшем в работах Иванова, и не то чтобы прямо обращена к Блоку, но «мотив» Блока, «тема» Блока в ней неизменно присутствует. Так, в стихотворном послании — ответе на послание Блока (1912 г.) — он зовет его «сквозь мрак — туда, где молкнут бури», в то время как для Блока как раз и существенно само переживание мрака. Блоковское «нисхождение» реально, жизненно, и новые призывы к «катарсису» — для него только «восклидания», «жестяной» грохот.

В более поздней статье Вяч. Иванова «Два лада русской души» (два лада, т. е. эпический и трагический) Блок прямо предстает как характерный пример «высоко трагического человека» — таким его воспринимает Иванов. Так же как в статье «О русской идее», он обрисовывает возможные «уклоны» того и другого «лада», полагая, что в своей односторонности «эпическое» может выступать как пошлость, а «односторонне-трагическое, в своем чисто русском надрыве, способно разбить вдребезги даже прекраснейшую греческую вазу, если она, каким-либо чудом, уцелела ненадтреснутой»¹³. (Может быть, уместно здесь напомнить, — разумеется, с оговорками по поводу неизбежной натянутости таких прямолинейных сопоставлений — об известном биографическом факте, несущем в своем роде символический смысл: как в тяжелейшем предсмертном состоянии Блок разбивает бюст Аполлона).

Поэтически тема нисхождения сплелась у Блока с многогранным, противоречивым и очень существенным для него символом — символом «*нищеты*», проходящим через всю его поэзию и, кажется, исчерпавшим все возможные заложенные в нем обертоны. В нем же символически выразилось и противостояние Вяч. Иванову, и прежде всего в стихотворении, ему посвященном.

¹² Там же. С. 327—328.

¹³ Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1917. С. 72.

Блок вспоминает годы наибольшей близости к Иванову:

Был миг — неведомая сила,
Восторгом разрывая грудь,
Сребристым звоном оглушила,
Секучим снегом ослепила,
Блаженством исказила путь!

(III, 141)

И вот тогда-то «наши души спели... один и тот же стих». Но ведь это — «искажение пути», оно соответствует той «антитезе» символизма, о которой они оба говорили в своих докладах 1910 г. Естественно, что когда «миновалась ...вьюга», период отрезвления должен был сопровождаться отречением от Вяч. Иванова, о чем Блок говорит с присущей ему беспощадной прямоотой: «... и друга // В тебе не вижу, как тогда». Именно здесь наиболее четко оформляется чрезвычайно существенное для всей, и особенно поздней, блоковской поэзии противопоставление «жесткости» и «нищеты», с одной стороны, и пышности, праздничности — с другой:

И много чар, и много песен,
И древних ликов красоты...
Твой мир, поистине, чудесен!
Да, царь самодержавный — ты.

А я, печальный, нищий, жесткий,
В час утра встретивший зарю,
Теперь на пыльном перекрестке
На царский поезд твой смотрю.

(III, 142)

Существенно и то, что здесь Блок ощущает себя противопоставленным Вяч. Иванову (и его атмосфере) — вместе с Россией; когда он говорит, что «над печальными людьми, над печальной Россией в лохмотьях он с приятностью громыхнул жестяным листом», — он ведь и себя видит в числе этих «печальных людей» («А я, печальный, нищий, жесткий...»). Еще до этого смыкается тема души поэта с «душой» родины:

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

(II, 107)

Очень рано возникает в стихах Блока многозначительный пейзаж, обозначающий одновременно и бедность, скудость, безысходность — и залог расцвета, незавершенность, обещание. В одной из ранних статей Блока проявляется символическая значительность русского пейзажа: Блок пересказывает народную легенду о мужике, который ищет какой-то чудесный корешок. «И поет этот таинственный корешок в легенде как настоящая золотая руда ... Все реально, мечтам нет места, и неба не видно. Да и стоит ли смотреть на это небо, серое как мужицкий тулуп, без голубых просветов, без роз небесных, слетающих на землю от германской зари, без тонкого профиля замка над горизонтом. Здесь от края до края — чахлый кустарник. Пропадешь в нем, а любишь его смертной любовью; выйдешь в кусты, станешь на болоте. И ничего-то больше не надо. Золото, золото где-то в недрах поет» (V, 91).

Вот эта трезвая, даже тяжкая реальность становится символической почвой: «золото в недрах» (а не «золото в лазури», как в ранних стихах Блока и Белого). Путь лежит через растворение в этом мире.

Этот символ перекликается с другим существенным для Блока образом — мертвого колоса, мертвого злака, тающего возможность возрождения к новой жизни:

Полюби эту вечность болот,
Никогда не иссякнет их мощь.
Этот злак, что сгорел, не умрет,
Этот куст без истления тощ.

(II, 17)

Тишина умирающих злаков
Это светлая в мире пора.

В стихотворении 1905 г. «Вот он, Христос...» как будто содержится упреждающий ответ на опасения Вяч. Иванова о самоубийственной гибели души, не готовой к тому, чтобы воскреснуть. Блок рисует тихий, просветленно-упрощенный, «прафаэлитский», нестеровский пейзаж:

Единый, светлый, немного грустный,—
За ним восходит хлебный злак,
На пригорке лежит огород капустный,
И березки и елки бегут в овраг.
И все так близко и так далеко,

Что, стоя рядом, достичь нельзя,
И не постигнешь синего ока,
Пока не станешь сам как стезя...
Пока такой же нищий не будешь,
Не ляжешь истоптан в глухой овраг,
Обо всем не забудешь, и всего не разлюбишь,
И не поблекнешь, как мертвый знак.

(II, 84)

Только когда уйдешь целиком в эту обнаженную, глухую простоту, сольешься с ней едва ли не до полного уничтожения, станешь таким же «нищим», — только тогда придешь к постижению высокой простоты «синевого ока». Никакие достижения «высших ценностей», духовного просветления и пр. невозможны и не нужны без этого этапа «пищеты» и «умирания».

Символы «нищеты» и «зерна» оказываются единоприродными: «пищета» и есть состояние души, готовой одновременно к полному омертвлению и к «восхождению» (того же плана и рассматривавшийся нами ранее амбивалентный образ «сна» на грани смерти души и возможности «пробуждения»).

Это, конечно, обнищавшая *душа* и «нищие *духом*»:

Был я нищий бродяга,
Посетитель ночных ресторанов...

(II, 29)

Пристал ко мне нищий дурак,
Идет по пятам, как знакомый.
«Где деньги твои?» — «Снес в кабак».—
«Где сердце?» — «Закинуто в омут».

(III, 50)

«Обнищание» души, в свою очередь, понятие двойственное: это, с одной стороны, «душа, опустошенная пиром», выжженная стихийным «снежным костром», «искажившим» путь, с другой — душа отрезвленная, освобожденная от всего искусственного, прямо устремленная к суровой правде реальности; «нищета» связывается с одним из главных русских символов — с дорогой, путем, стезей (или с обратным знаком — бездорожьями и распутиями):

Но в бесцельном, быть может, круженье
Были мы, как избрашники, нищи...

(II, 57)

И пойду путем-дорогой,
Тягостным путем —
Жить с моей душой убогой
Нищим бедняком.

(II, 77)

Немудрый, знал ли ты тогда
Свой нищий путь возвратный?

В статье «Безвременье» (соответствующей по строению и тематике «Снежной маске») Блок подробно развивает и поясняет двойственный образ «шатунов», странников, бродяг, «избранных вьюги» — «нищих духом». Они возникают сперва как противовес миру «торжествующей паучихи» (символ обыденности и растленности). Подобно Герману из «Песни судьбы», они вышли из «дома» и двинулись по бескрайним равнинам России. «...Мы все отдадим, нам уже ничего не жаль и как будто ничего не страшно. Мудры мы, ибо нищи духом; добровольно сиротеем, добровольно возьмем палку и узелок и потащимся по российским равнинам». Но дальше: «А разве странник услышит о русской революции, о криках голодных и угнетенных, о столицах, о декадентстве, о правительстве? ... Странники, мы слышим одну Тишину» (V, 82). Кончается статья императивом: «Да не будет так» (V, 82). Оценка зыблется и перетекает от полюса к полюсу, тут есть вместе с приятием избранничества, странничества как долга — и прямое его осуждение.

Само состояние «нищеты» переходное, как умирание колоса, но для Блока вообще важен именно этот, остановленный, сжатый до точки момент «умирающего злака», «мертвого колоса». Порой он настаивает на «замедлении», из которого «восхождение» кажется уже и невозможным:

Да, ты родная Галилея
Мне, воскресшему Христу.

Причастный тайнам, плакал ребенок
О том, что никто не придет назад.

(II, 79)

Нет, мать. Я задохнулся в гробе,
И больше нет бывалых сил.
Молитесь и просите обо мне,
Чтоб ангел камень отвалил.

Обо всем не забудешь и всего не разлюбишь,
И не погибнешь, как мертвый злак.

(II, 84)

Движение образа останавливается там, где, по Вяч. Иванову, оно и должно зажить подлинной жизнью.

Характерна «поправка» Вяч. Иванова к блоковскому докладу о народе и интеллигенции в письме, написанном сразу после доклада. Блок говорит о любви к России «по-народному»: «Это конкретная, если можно так выразиться — „ограниченная“ любовь к родным лохмотьям, к тому, чего „не поймет и не заметит гордый взгляд иноплеменный» (5, 321). Вяч. Иванов пишет: «Ведь Вы не цитируете Тютчева до конца»¹⁴, а у Тютчева дальше —

Что сквозит и тайно светит
В наготы твоей смиренной.

Удрученный ношей крестной
Всю тебя, земля родная,
В рабском виде царь небесный
Исходил, благословляя.

Как и в стихах, в статье Блока мысль концентрируется на «наготы» и нищете («родных лохмотьях»), для Иванова же это только исходная точка, ему важно вывить, что же «сквозит и тайно светит...».

И все же именно сам Блок, «образ Блока» связывается у Вяч. Иванова с темой «зерна», умирающего, чтобы воскреснуть. В той же статье, где он говорит о всепоглощающей любви к стране как о самой плодотворной тенденции блоковского творчества, он пишет дальше: «Неудовлетворенность настоящим, ужас перед будущим скрывают мистическое семя, которое, когда оно умрет и прорастет в земле, принесет зерно освобождения духа, великого национального движения к святыням народным»¹⁵. Таким хочет видеть Вяч. Иванов блоковский путь. И его отклики на творчество Блока постоянно носят характер предостережений: опасность «нисхождения» без обратного пути. У Блока нисхождение далеко не однозначно, но выхода Вяч. Иванова он эмоционально не воспринимает (ему здесь слышится только громоухание «жестяного листа»). Он

¹⁴ Из переписки А. Блока и В. Иванова/Публикация и примеч. Н. В. Котрелева // Изв. АН СССР. Серия лит. и искусства. 1982. Вып. 41, № 2. С. 169.

¹⁵ Там же. С. 166.

намечает свой выход из «нищеты»: «Остаться одному, как шест на снежном поле, растратить душу, закручиниться и не знать, куда пойти, — стать „нищим духом“». И вот, вероятно, единственная дорога для человека, который остался один, потерял душу, обнищал: дорога к *делу*» (V, 259).

Одна из надписей на книге, подаренной Блоком Вяч. Иванову, гласит: «Вяч. Иванову — духу богатому и могучему — от моей любящей души» (1911). В этой бесспорно лестной и уважительной надписи содержится, однако, зерно возможных разногласий. Оно в еле уловимом нюансе полемики: «духу» — от «души» (напомню, как Блок говорил, что в нынешнем своем состоянии он не может писать «больше чем о человеческом»); здесь как бы открыта возможность для несоответствия, возможность оказаться в пересекющихся плоскостях. Но и в самом понятии «богатого духа» заложен оттенок оксюморонности. Представление о «богатстве», пышном цветении духа и мысли, постоянно связанное у него с Вяч. Ивановым, является антиномией столь существенного и многозначного у Блока понятия «нищеты» («Богатый дух» — «нищие духом»).

Может быть, стоит напомнить и о последней «встрече»: это стихотворение Вяч. Иванова «Умер Блок»:

В глухой стене проломанная дверь,
И груды развороченных камней.
И брошенный на них железный лом,
И глубина, разверстая за ней,
И белый прах, развешенный кругом.
Все — голос Бога: «Воскресенью верь»¹⁶.

Оно написано в Баку, в тот же день, когда Вяч. Иванов узнал о смерти Блока; страшное известие сплелось с бытовым жизненным впечатлением. Концовка знаменательна тем, что завершает их внутреннюю полемику и является как бы последней «поправкой» Вяч. Иванова к блоковскому «нисхождению» — уверением в неизбежности «восхождения».



¹⁶ Иванов Вяч. Стихотворения и поэмы, С. 294.

ПРОБЛЕМА ТРАДИЦИИ В СИМВОЛИЗМЕ

В ыше говорилось о той вспышке «припоминаний», которой отмечена культура начала века, — от истинных открытий до изысканных стилизаций. Открываются все новые и новые пласты исторического прошлого — своего и чужого, ближайшего и отдаленного, пропикая собой и подлинные произведения искусства, и явления «массовой культуры», вплоть до самых конкретных деталей быта. (Так, в статье «Одежда и мода», присланной из Парижа, в символистском журнале «Весы» можно было прочесть: «Вероятно, всеобщему интересу к раннему французскому искусству, вызванному недавней выставкой Примитивов, мы обязаны последними покроями рукавов»¹.)

Одно из центральных мест в осмыслении и формулировании идей памяти, культуры как памяти, конкретных литературных традиций принадлежит символизму. В поисках обобщающих жизнестроительных мифов современности его поэты и теоретики погружаются в античность, в мифологию северных и восточных народов, обращаются и к собственным, славянским корням и к современному народному творчеству. Острый и по-разному направленный интерес вызывают искусство средневековья, Ренессанса, «петербургский» период русской истории, переосмыслению подвергаются «вечные» образы европейского искусства, отчасти уже трансформировавшиеся в русской литературе XIX в., «вросшие в ее почву».

Символисты полемически-настойчиво утверждали свою прямую преемственность с русской поэзией XIX в. Блок, говоря о «синтетичности» русской культуры, связывает с пей и коренное своеобразие символизма: «...литературное направление, которое по случайному совпадению носило то же греческое имя „символизм“, что и французское литературное направление, было неразрывно связано с вопросами религии, философии и общественности...» (VI, 177). Вяч. Иванов, осмысляя в 1920-х годах итоги символизма, говорит примерно то же: «Одно время о нас, символистах, писали, что мы-де неоромантики, и пытались связать

¹ Весы. 1905. № 2. С. 26.

нас с немецкой литературой. Я же полагаю, что мы имеем достаточно корней у нас в России и нас следует связывать с Тютчевым, Фетом „Вечерних огней“, Владимиром Соловьевым. Было еще одно мнение (Бальмонта, Брюсова), выводившее символизм от Эдгара По и Бодлера. Таковы три главных мнения. Четвертое, вульгарное, было, собственно, только ругательным и смешивало в одно символизм и декадентство»².

Надо добавить к этому небольшому синску признанных учителей еще и Полоцкого («Великие учителя — Тютчев, Фет, Полоцкий, Соловьев...» — Блок, VII, 29); его сказочная «Царь-девица» стала для Вл. Соловьева, потом для Блока высоким символом, очень им близким — «женственной тепью Божества»).

Самый образ поэта-предшественника осмыслен как целостный символ — не отдельными сторонами мирозерцания или стиля, но как определенное нравственно-эстетическое единство. Обращение к нему заранее предопределяет выбор тех или иных явлений жизни и их заданное осмысление.

Любое слово в определенном контексте может восприниматься как символическое; это в конечном счете представляет для Вяч. Иванова идеал «„теургического“ символизма» (так, анализируя стих Данте — «Любовь, что движет Солнце и другие Звезды», — он утверждает в итоге, что «отдельные слова его произнесены столь могущественно в данной связи и данных сочетаниях, что являются символами сами по себе»³).

К концу века в русской поэзии накапливается целый ряд образов, вместивших большой запас поэтической энергии и как бы готовых к «символизации». Для символистов они становятся «почвой», не менее реальной, чем символы, приходящие прямо из «действительности».

Уверенность символистов в том, что именно они являются истинными истолкователями русской классической поэзии, зиждилась на символическом прочтении этой поэзии. Если судить по объяснениям Вяч. Иванова, возможность такого прочтения трактовалась очень широко: «Так как символизм означает отноше-

² *Альтман М. С.* Из беседы с поэтом Вячеславом Ивановичем Ивановым. С. 315.

³ *Иванов Вяч.* Борозды и межи. С. 152.

ние художественного объекта к двойному субъекту, творящему и воспринимающему, то от нашего восприятия существенно зависит, символическим ли является для нас данное произведение или нет. Мы можем, например, символически воспринять слова Лермонтова „Из-под таинственной, холодной полумаски звучал мне голос твой...“ — хотя, по всей вероятности, для автора этих стихов приведенные слова были равны себе по логическому объему и содержанию и он имел в виду лишь встречу на маскараде»⁴.

Эта возможность очень свободного прочтения предшественников и отношение к ним как к целостным символам позволяли и в собственную поэзию вплетать очень широко и свободно их образы и интонации.

Нам представляется, что подобные реминисценции слишком «заметны» и заданны, чтобы их анализировать в качестве традиции, преемственности, влияния и пр. Но они интересны в другом плане: избираемый поэтом интонационно-смысловой ключ порой позволяет нагляднее выявить как раз отличие от первоисточника. Остановлюсь на двух широко известных поэтических явлениях, в которых наиболее явно и открыто задан первоисточник: «пушкинские» «Вольные мысли» Блока и «некрасовский» «Пепел» А. Белого.

В статье Л. Гинзбург читаем: «„Вольные мысли“ в целом вовсе непохожи на Пушкина. Они не о том и не так рассказывают. Но они существуют на фоне Пушкина»⁵. Это совершенно верно. Примерно то же можно сказать и о «Пепле»: «не о том и не так», но «на фоне» Некрасова. Далее Л. Гинзбург пишет: «Наряду с интонацией, с фактурой стиха <...> Блок в „Вольных мыслях“ от позднего Пушкина берет самое общее: утверждение мудрости поэта и конкретности мира»⁶. Это действительно «самое общее», но и самое ответственное. Поэтому хочется снова внимательнее рассмотреть в известные блоковские стихи.

«Пушкин» и то «пушкинское», что в самом общем виде формулируется как «мудрость поэта», здесь задано как содержание, как задано с самого начала именно пушкинская интонация. Так же задано и будто бы «пушкинское», т. е. пушкински-мудрое, отношение

⁴ Там же. С. 155.

⁵ Гинзбург Л. О лирике. М.; Л. 1964. С. 305.

⁶ Там же. С. 306.

к смерти. Эта тема у Блока прямо заявлена в названии: «О смерти». В пушкинском стихотворении она присутствует как бы незримо, она не названа, память о ней растворена в жизни, отношение к ней трезвое, примиренное:

Здравствуй, племя
Младое, незнакомое! Не я
Увижу твой могучий поздний возраст...

Смерть не выделена из жизни, только обозначена отрицанием собственного бытия («не я») в одной эмфатической строчке этого сдержанно элегического повествования. Именно в этой строчке наглядно и неразрывно слилось будущее с прошлым, жизнь со смертью:

Младое, незнакомое! Не я...

Можно бы сказать, что здесь в самой паузе вместились нигде не названная смерть и, чуть помедлив «на грани», растворилась в ней «светлой печалью». «Светлой» — потому что тут же «не я» становится «другими»: «Но пусть мой внук», и потому что в той неведомой будущей жизни разлито тепло дружеского круга, и далекий потомок «веселых и приятных мыслей полн», и потому что он все-таки когда-то «и обо мне вспомнит». Так замыкается стихотворение, создавая живую связь поколений: начавшись воспоминанием поэта, оно завершается воспоминанием о нем.

Как «наблюдает» смерть лирический герой стихотворения Блока? А он именно наблюдает, и очень внимательно и пристально; в этих стихах в самом деле поразительна, особенно на фоне других, ближайших по времени циклов Блока («Снежная маска», «Фаина» — гибельных, надрывных, метафорических), точность, чеканность деталей, в ярком и беспощадном свете запечатлевшихся в сознании:

И вот повисла
Беспомощная желтая нога
В обтянутой рейтузе. Завалилась
Им на плечи куда-то голова...
Ландо подъехало. К его подушкам
Так бережно и нежно положили
Цыплячью желтизну жокея.

(II, 296)

И несколько раз повторено: «Так хорошо лежал»; «Так хорошо и вольно умереть»; «Так хорошо и вольно».

И другая смерть — смерть сорвавшегося пьяного рабочего, — так же созерцание с нарочитым бесстрастием, с обилием ярких, залитых полуденным солнцем, выпуклых деталей, то почти иконописных:

И светлые глаза привольной Руси
Блестели строго с почерневших лиц,
(II, 297)

то подчеркнуто сниженных, бытовых:

И матери — с отвислыми грудями
Под грязным платьем — ждали их, ругались,
И, надавав затрещин, отбирали
Дрова, кирпичики, бревенки,
(II, 297)

и наблюденная в самом деле «с улыбкой», хоть и не-
явной; это городской, который

Зачем-то щеку приложил к груди
Намокшей, и прилежно слушал,
Должно быть, сердце;

и «истовый, но выпивший рабочий», который

Авторитетно говорил другим,
Что губит каждый день людей вино.

Сцена обрамлена все тем же шествием:

Однажды брел по набережной я.
.....
Пойду еще бродить.

(II, 298)

Конечно, это — нарочитое бесстрастие и несколько
вызывающее «эстетское» восприятие смерти, — об этом
говорит, в частности, «неожиданно» взрывная концов-
ка стихотворения:

Хочу,
Всегда хочу смотреть в глаза людские,
И пить вино, и женщин целовать,
И яростью желаний полнить вечер,
Когда жара мешает днем мечтать.
И песни петь! И слушать в мире ветер!
(II, 298)

Эта концовка как бы разворачивается, реализуется в последнем стихотворении цикла — «В дюнах», в котором лирический герой прямо предстает в образе северного дикаря (сродни гамсуновским героям), прекрасного «нищей красотой зыбучих дюн и северных морей»; такова и «она» — та, что «скрестила свой звериный взгляд с моим звериным взглядом».

Но эта концовка лишь на первый взгляд неожиданна — и не только потому, что она настойчиво повторяет роковой лозунг лирика, заданный в начале («Хочу...»), но потому прежде всего, что ее сжатая энергия живет во всем «мире» стихотворения как отрицательный заряд, в нарочито сдержанном, «безразлично» подробном описании смертей. «Взрыв» так или иначе должен был состояться, и тот «отблеск», который концовка обратно бросает на стихотворение в целом, естественно вписывает весь цикл в предшествующие и последующие — «Фаина» и «Снежная маска».

Поэтому трудно согласиться с таким, например, безоговорочным утверждением критика: «Удивительная метаморфоза произошла с ним за эти полгода. Там — ночной мрак, снежные вихри, закрутившие душу, темная музыка вьюжных трелей, экстатическое бормотанье. Здесь — ясность золотого дня, живительная морская соль, „рассудительная улыбка“, неторопливая, строго выверенная речь»⁷. Не было еще метаморфозы, она придет позднее. «Ясность золотого дня», в сущности, «покров, накинутый над бездной», а «бездна» все та же — стихийная, вольная, губительная страсть, любовь к гибели, как и в других стихах периода «антитезы», наиболее «декадентского» периода Блока.

В какой-то момент «пушкинская» интонация может вступать в прямое противоречие с авторским голосом в цикле Блока, там, где поэт, отступая от объективного «фона», дает прямой апофеоз стихийности:

Сердце!

Ты будь вожатаем моим. И смерть
С улыбкой паблюдай. Само усташешь,
Не вынесешь такой веселой жизни,
Какую я веду. Такой любви
И ненависти люди не выносят,
Какую я в себе пошу.

(II, 298)

⁷ Орлов Вл. Гамаюн. Л., 1980. С. 345.

Этот цикл стихов совпадает по настроению с близким и по времени циклом «Заклятие огнем и мраком», но как неопределенно вялы строки о «веселой жизни», подчинившиеся «мудрой» повествовательной интонации, по сравнению с сильным напором истинно блоковского, задышающегося, стремительного потока лирической страсти:

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

.....

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

(II, 272)

В стихотворении с названием «О смерти» нет, в сущности, мысли о смерти — чужой ли, своей. Эстетски воспринятая, в почти кощунственной ослепительности точных деталей, она только еще одно яркое пятно в лирическом апофеозе жизни. «Конкретность мира» здесь — не «пушкинская» конкретность прежде всего потому, что она существует лишь «на потребу» лирику, с его стихийной жизненностью, с его «горделивым шествием в мире».

Здесь нет выхода в мир, как в более поздних стихах Блока еще и в том смысле, что нет как раз «других»; есть или декоративно-объектно воспринятые «детали», или «страшный мир», резко противопоставленный одинокому поэту («Над озером», «В северном море»). Конечно, это тоже не пушкинская традиция, сам образ поэта здесь скорее декадентски-романтический:

И кто посмотрит снизу на меня,
Тот испугается: такой я неподвижный,
В широкой шляпе, средь ночных могил,
Скрестивший руки, стройный и влюбленный в

мир.

(II, 299—300)

Вл. Орлов пишет: «Ничего не осталось от благочестивого отрока, но это и не „завсегдатый ночных ре-

сторанов“, а простой, душевно здоровый, мужественный человек, обретающий свою силу в единении с природой»⁸.

«В единении с природой» — ведь это очень привычное романтическое со- и противопоставление: одинокий, неизмеримо возвышающийся над пошлой толпой поэт, лишь в природе находящий сочувственный отклик:

А озеру — красавице — ей нужно,
Чтоб я, никем не видимый, запел
Высокий гимн о том, как ясны зори,
Как стройны сосны, как вольна душа.

(II, 300)

Образ поэта не выходит за рамки утвердившегося в поэзии Блока 1906—1908 гг. «стихийного» лирика; вспомним, что тот «посетитель ночных ресторанов», о котором упоминает Вл. Орлов, противопоставляя его новому герою (который «прекрасен нищей красотой...»), — он же и «нищий бродяга» («Был я нищий бродяга, // Посетитель ночных ресторанов», — выше шла речь о символе «нищеты» в поэзии Блока): противопоставления здесь нет.

Характерно выявляется художнический произвол «лирика» в отношении к «другим», если это не двойники поэта — такие же суровые и «простые», как он, застывшие в тех же романтических позах:

Сидят, скрестивши руки, люди в светлых
Панамах, сдвинутых на строгие черты.
А посреди, у самой башни, молча,
Стоит матрос, весь темный, и глядит.

(II, 304)

В стихотворении «Над озером» происходит некое *quid pro quo*. «Тоскующая девушка», которую поэт принял, было, за образ из своего мира, наравне с «красавицей — озером», за «нежную» Теклу, оказывается чужой, принадлежащей к иному, враждебному миру, где «самовары, и синий дым сигар, и плоский смех». Текла оборачивается Феклой, как Дульцинея Альдонсой, и разом сколько лирического презрения обрушивается (буквально обрушивается) на нее — за его же, поэта,

.....
⁸ Там же.

ошибку:

Я хохочу! Вздогаю вверх. Бросаю
В них шишками, песком, визжу, пляшу,
Среди могил — незримый и высокий...
Кричу: «Эй, Фекла, Фекла!». И они,
Испуганы, сконфужены, не знают,
Откуда шишки, хохот и песок...
Он ускоряет шаг, не забывая
Вихлять проворно задом, а она,
Прижавшись крепко к кителю, почти
Бегом бежит за ним...

(II, 301)

С поэтом остаются только его истинные «союзники»:
«Ночь белая, и бог, и твердь, и сосны...».

Нельзя не учитывать, что стихи эти появляются в самый разгар полемики внутри символизма, и, как и статьи Блока этого времени, несут на себе печать полемичности и некоторого вызова — против догматизма Белого, Эллиса, Соловьева, столько упрекавших Блока за отступничество, измену соловьевству и т. д.

По всем этим причинам, думается, нет основания резко противопоставлять этот блоковский цикл соседствующим с ним по времени. И мироощущение, и лирический герой остаются пока в тех же пределах стихийного, «дионисийского» лирического упоения жизнью как таковой, со всем, что она несет («За мученья, за гибель ... принимаю тебя»). И, наверно, речи бы не возникло о «пункипском», если бы, так сказать, не настойчивая «просьба» самого поэта, заявленная интонацией «Вольных мыслей», а также и самим заголовком цикла, намекающим на пушкинскую «волю». Необходимо подчеркнуть, что сопоставление с Пушкиным, да еще со «зрелым Пушкиным», делается вовсе не для того, чтобы сказать, что стихи Блока «хуже». Нелепо было бы измерять такой мерой стихи молодого поэта XX в., хотя бы и гениального. И сопоставление не возникло бы, если бы, повторяю, не настойчивое указание самого Блока. Слишком определенно узнаваема интонация, чтобы с ее введением не возникал бы в самих стихах какой-то обертоп. И хотя романтическая фигура лирика в широкой шляпе со скрещенными руками, с его презрением к дольному миру, с демонстративно сдержанным, импрессионистическим описанием смерти (цветовое пятно) и выступает рез-

ким контрастом на фоне зрелой пушкинской лирики, по раз уж этот фон существует, он не может не вносить какой-то корректив. Здесь именно он, и даже, может быть, только он — «верстовой столб», указатель пути, только возможность и обещание «выхода». В этом, думается, и заключается смысл пушкинской интонации в блоковском цикле.

В самой «перасовской», по общему признанию, книге А. Белого, его цикле стихов «Пепел», тема задана гораздо более определенно и прямо: это прежде всего сам эпиграф из Некрасова, некоторое сходство «рыдающей» интонации; много трехсложных размеров (впрочем, преобладает амфибрахий, менее характерный для Некрасова), наконец, внешние «реалии» — деревня, избы, поле, дорога и т. д. Вместе с тем «Пепел» гораздо более резко со своим камертоном контрастирует. Некрасов «оспорен» с первых же строк, в эпиграфе:

Но желал бы я знать, умирал,
Что стоишь ты на верном пути,
Что твой пахарь, поля засевая,
Видит ведренный день впереди...

Белый «отвечает»:

Довольно: не жди, не надейся —
Рассейся, мой бедный народ!
В пространство пади и разбейся,
За годом мучительный год!

Можно бы найти у Некрасова и более «подходящий» эпиграф: у него есть один отрывок, набросок, чрезвычайно мрачный, и из него-то, даже, вернее, из двух последних чрезвычайно выразительных строк, как раз и могло бы развернуться безнадежное обобщение Белого:

Наконец, не горит уже лес,
Снег покрыл почерневшие пенья.
Но помещик душой не воскрес,
Потеряв половину имения.
Приуныл и мужик. — Чем я буду топить?
Говорит он, лицо свое хмурия.
«Ты не будешь топить — будешь пить», —
Завывает в ответ ему буря.

Безнадежные эти строки не вполне характерны в целом для Некрасовского отношения к народу и народной беде; любовь и вера в народ всегда питали в нем и надежду. Это, кажется, самое мрачное, что сказано у Некрасова о народной беде. Но из этих двух строк развихривается весь отчаянный «Пепел».

Думается, что близость Белого к Некрасову в этом цикле сильно преувеличивается исследователями. Мне кажется, что и проникательный современник, Вяч. Иванов, поспешил принять желаемое за сущее, когда писал по выходе «Пепла» в свет: «Что-то счастливо изменилось в душе поэта, благодатно открылось ей: что-то простил он темной матери, первой ближайшей реальности, и узнал в человеке живое „ты“. Как Гоголь помог развитию художника, так Некрасов разбудил в Белом человека — брата; и новая книга его уже плоть от плоти и кость от кости истинной „народнической поэзии“»⁹. Трудно согласиться с этим, т. е. с узнанием в человеке «ты», потому что как раз «человека» в этой книге нет, как нет и «первой ближайшей реальности», которая могла бы быть осмыслена символически, а есть сразу заданный смысл — «оторопи» и отчаяния и потому образы — не столько символы, сколько иносказания. «Темы „Пепла“, — писал впоследствии сам А. Белый, — мое бегство из города в виде всклокоченного бродяги, грозящего кулаком городам, или воспевание каторжника: этот каторжник — я... Бегу от всех: Блоков, Мережковских, Брюсовых, „аргонавтов“, религиозных философов, салона Морозовой...»¹⁰. Т. е. от себя же, потому что все это разные воплощения им же созданных отношений и противоречий. То же говорит и Вяч. Иванов: «...перед нами не изображение только беды и скудости народной, но и перевоплощение поэта в русский бурьян и в русское горбатое поле»¹¹ (хотя, думается, все же точнее было бы сказать «не столько» изображение народной беды, сколько «перевоплощение поэта»).

Н. Скотов отмечает, что «некрасовский мужик-бурлак станет для Белого предметом полемики и опровержения». Правда, и бурлак в этом стихотворении Некрасова — наиболее «благополучный», так сказать, ва-

⁹ Иванов Вяч. Андрей Белый. Пепел // Критическое обозрение. 1909. № 2. С. 47.

¹⁰ Белый А. Начало века. М.; Л., 1933. С. 466—467.

¹¹ Скотов Н. Далекое и близкое // Современник. 1981. С. 261.

риант, стихотворение очень светлое в целом, напутственная концовка оптимистична:

Он шел домой — неблизкий путь!
Дай Бог дойти и отдохнуть!

Но дело даже не в том, что у Белого смысл демонстративно, прямо противоположен некрасовскому, а в том, что и стихотворение-то не о человеке; он и не назван (то ли бурлак, то ли просто возвращающийся с каких-то отхожих промыслов мужик), просто «он»:

Вчера завернул он в харчевню,
Свой месячный проил расчет,
А нынче в родную деревню,
Пространствами стертый, бредет.

Кто он, в конце концов, не важно, важно, что с ним все кончено, не оставлено и тени надежды. А главное — и не он герой стихотворения. Стихотворение называется «Бурьян», и именно бурьян — его герой; его преследования, его угрозы, его конечное торжество над обезличенным, «стертым» человеком составляют и сюжет стихотворения:

Но путник, лихую сторонку
Кляни, убирается прочь,
Бурьян многолетний вдогонку
Кидает свинцовую ночь.

Задушит — затопит туманом...

«Бурьян» более реален (он ведь здесь и давний хозяин — «бурьян многолетний»), чем человек, который «растерт», «стерт» пространством, бурьян — всемогущ, человек бессильен перед ним. Кончается победой и торжеством бурьяна, он добывается своего:

Метется за ним до деревни,
Ликует — танцует ренье:
Прошьет, прогуляет в харчевне
Растертое грязью тряпье.

В первой же строке стихотворения «Харчевня», где пропит «месячный расчет», все, видимо, что у него было, тут буквально в деталях — полемика с некрасовским бурлаком:

Защиты в пояс три рубля.
Остатком — медью шевеля,

Подумал миг, зашел в кабак
И молча кинул на верстак
Трудом добытые гроши
И, выпив, крикнул от души,—

она рифмуется с «деревней», которая, как можно заключить из текста, очень далеко. В конце — он добрался до «деревни», гошимый ликующим **репьем**, но здесь снова — та же рифма, та же реальность, и здесь, стало быть, повторится с неизбежностью:

Пропьет, прогуляет в харчевне —

только уже не деньги, которых нет, а все, что осталось —

Растиртое грязью тряпье.

Путь завершен, перевернутая и повторенная рифма закрепляет два смысла в безнадежной перасторжимости.

«Бурьян» в цикле — наиболее обобщающий символ: все, что ни встает перед нашим взором в этих пространствах, — все колет, торчит, шуршит, все — «вздохмаченное», сухое, «косматое», «злое», как и бурьян, — решительно все (даже вода в осенней реке «прижалась колючим стеклом»).

Нет именно того, о чем всю жизнь писал Некрасов, т. е. реального бытия самого народа. Нет некрасовского мужика, нет некрасовской крестьянки и деревенской старухи, нет «крестьянских детей», нет деревенского попа, нет «убогого храма», о плиты которого бьется, рыдая, поэт, действительно пожелавший «сраспяться» со своим народом.

Справедливо могут возразить, что была другая эпоха, что процессы, которые только начинались в некрасовской, пореформенной деревне (распыление деревни, пьянство, нравственное разложение, да и просто запустение, гибель земли — овраги, бурьян, крапива и т. д.), приняли угрожающие размеры. Но ведь не до такой степени дошло разложение, чтобы можно было оспорить, прямо «перевернуть» любого «героя»: вместо некрасовских «странников» (с Власа начиная) — бродяга-каторжник; вместо «старого Наума» (кулака, в котором просыпается томящее сознание ложно прожитой жизни) — «вор-мерзавец», пераскаивный убийца, сладострастник, эстетски упивающийся самим

убийством:

Красною струею прыснул
Красной крови ток.
Ножик хряснул, ножик свистнул —
В грудь, в живот и в бок.

Покрывая хрип проклятий,
В бархатную повь
Из-под красной рукояти
Пеной свищет кровь.

Вместо «строного» и справедливого деревенского «попа» и беспечного нищего дьячка («Кому на Руси жить хорошо») у Белого — компания циничной пьяной сволочи:

Дьякон, писарь, поп, дьячок
Повалили на лужок.

.

Что там думать, что там ждать:
Дунуть, плюнуть — паплевать:
Наплевать да растоптать:
Веселиться, пить да жрать.

Деревенские старухи?

Протопорщился избенок
Кривобокий строй,
Будто серых старушенок
Полоумный рой.

Народ в целом?

Там — убогие стаи избенок,
Там — убогие стаи людей.

Избы — «злые», как и все здесь, с «огоньками злых поверий».

Не вполне убедительными кажутся в этой связи сопоставления с Некрасовым, сделанные Т. Хмельницкой: «Огромный скорбный мир „глухой России“, открывшийся Белому в „Пепле“, требовал объективизации. Эпическое воплощение этого страшного мира пуждалось в сюжетном развитии типических судеб. Каждый цикл превращался в своеобразную поэму, или, вернее, сюиту, воплощавшую замысел в движении. Это особенно явно сказалось в разделе „Деревня“. Здесь

некрасовская традиция проявилась всего отчетливее.

Жестокая история убийства соперника, бегства в город, отчаянного пьянства и разгула, а затем смерти на виселице передана с балалаечной лихостью песенных и плясовых ритмов...»¹².

Так что же во всем этом «некрасовского», где проявилась «некрасовская традиция»? Жестокость, разгул, балалаечная лихость. Некрасовского в этом перечислении мало; остается только самое общее — наличие сюжетности, но сюжет-то совсем не некрасовский.

Деревня Белого беспросветна. Есть у него, правда, целый поэтический цикл, так и названный — «Просветы», но название это ироническое: так, в известной его «Поповне» — встреча в огородах розовой поповны, прекрасной, «как сон», с длинным прыщавым семинаристом, — скорее вариант декадентской, иронической «сологубовской» темы поруганной, попрапанной красоты.

Не «жалость» и «любовь» вызывают у Белого такие деревни, по прежде всего ужас и тоску; вот стихотворение с обобщающим названием «Деревня»:

Снова в поле, обвеваем
Легким ветерком.
Злое поле жутким лаем
Вскликает за селом.

Плещут облаком косматым
По полям седым
Избы, роем суковатым
Изрыгая дым.

Ощетинились их спины,
Как сухая шерсть.
День и ночь струят равнины
В них седую персть.

Огоньками злых поверий
Там глядят в простор,
Как растрепанные звери,
Пав на лыс-бугор...

и т. д.

Деревня предстает в образе жуткого мифического зверя.

¹² См.: *Белый А.* Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1966. С. 30.

Очевидно, нет необходимости непременно «подтягивать» стихи Белого к некрасовскому началу, иначе приходится выявлять весь состав примет анти-некрасовской деревни. Здесь объективируется не открывшаяся Белому суть русской деревенской жизни, но перипетия души поэта, ее взвихренный, отчаянный мир, для которого подходящими формами стали поля и просторы русской деревни с ее действительными бедами и страданиями.

И, конечно, не «врачующий» простор его влечет в родные поля, как Некрасова, но нечто прямо противоположное: самоубийственная жажда распыления и жажда вовлечь в свое распыление «ближайшую реальность». И в конкретных судьбах, и в общей судьбе страны настойчиво повторяется тема Смерти, закликающие Смерти:

Над страной моей родною
Встала Смерть.

.....
Туда, — где смертей и болезней
Лихая прошла колея, —
Исчезни в пространство, исчезни,
Россия, Россия моя!

Но именно это-то (по крайней мере, в данный момент) поэта и влечет в «злые поля», а не жалость к брату (как показалось Вяч. Иванову), за этим он и приходит к России:

Пролетаю в поля: умереть.

Конечно, «Пепел» и «Деревня» наиболее конкретные из поэтических произведений А. Белого; но это и закономерно: абстракция не подвергается развеществлению, чтобы распылить и уничтожить предметность, надо ее создать, и чем конкретнее и роднее развеществляемая реальность, тем «апокалиптическое».

«Некрасовское» почти бессмысленно прослеживать в тексте: и потому, что оно слишком очевидно — как определенная окраска, готовое поэтическое цельное мироощущение, существующая как поэтическая реальность, и потому, что это именно оно столь же очевидно подвергается распылению.

Отношения с «миром», созданным русской классической литературой, как с реальностью, обладающей всей полнотой бытия, — не только проблема символизма, но проблема и всей последующей поэзии, вплоть до наших дней. В символизме, в силу принимаемых им на себя задач, этот мир выступает с наглядностью «реального символа»: «пушкинское», «некрасовское», «тютчевское» в их понимании — целый пласт художественной действительности, заключающий в себе и определенный ценностный аспект.

Думается, что в отношении символизма к традиции существенны не столько конкретные влияния и заимствования, сколько сама постановка проблемы «традиции», в том числе и в самом широком плане как идея «культурного наследия» или культуры как живой памяти.



ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В то время, когда символизм, так сказать, «празднует» свое завершение (потому что это означало, по Вяч. Иванову, утверждение «вечного» символизма искусства), начинаются нападки на него со стороны новых литературных направлений, прежде всего акмеизма. Это не было вытеснение одной литературной школы другой (хотя именно так полагали акменсты), — это было началом существенной переориентации искусства.

И дело в общем не в том, что акменсты, особенно в ранних манифестах Гумилева и Городецкого¹, опубликованных в 1913 г. в «Аполлоне» (нападки на символизм начались раньше, с образованием «Цеха поэтов»), поставили во главу угла предметность, конкретность, материальность мира. Напомним, что для символизма требование «предметности» не есть что-то случайное, боковое, какая-то уступка реальности, но входит с необходимостью в самое существо символа.

Вызывающим декларациям Городецкого о «розе», которая «опять стала хороша сама по себе, своими лепестками, запахом и цветом, а не своими мыслимыми подобиями с мистической любовью или чем-нибудь еще»², обычно противопоставляют аргумент «от искусства»: ясно, что в поэзии «роза» живет уже обогащенная всеми смыслами предшествующих контекстов, «розы», освобожденной от этого смыслового «веса», и быть не может. Но дело в том, что такой «розы» нет и в действительности, в наше восприятие красоты непременно, хоть смутно и неотчетливо, входит представление о ее духовном смысле. Это-то и приуготовляет «розу» к возможности существования в символических контекстах.

.....
¹ Третья статья того же 1913 г. «Утро акмеизма», принадлежавшая О. Мандельштаму, в то время не была опубликована, а появилась лишь в 1919 г.

² Аполлон. 1913. № 1. С. 48.

Поэты, выросшие в недрах символизма³, внезапно обнаруживают — сознательно или бессознательно — глухоту к символизму, «непонимание». Их критика мало что добавляет к «самокритике» символизма, сосредоточиваясь на его декадентской периферии, опираясь на «недовоплощенность» символистических постулатов. Так, Мандельштам говорит о пристрастии символизма к «большим темам», а Вяч. Иванов настаивал на том, что символическое искусство должно изображать малое и делать его великим, а не наоборот. Мандельштам говорит о первенстве «музыки» у символистов: «Для акмеистов сознательный смысл слова, Логос, такая же прекрасная форма, как музыка для символистов»⁴; Вяч. Иванов же утверждал: «В музыкальном сумраке возможно многое, немислимое при дневном свете слова. Слово не может быть по существу своему алогично. В слове имманентно присутствует ясная порча сознания. Слово по природе соборно и, следовательно, правственно»⁵. Против музыкальной невоплотимости бунтует А. Белый. Мандельштам пишет, что символисты «запечатали все слова, предназначив их исключительно для литургического содержания»⁶, Вяч. Иванов — о «верности вещам» и т. д.

Что «непонимание» во многом было сознательным, видно хотя бы из набросков Мандельштама к одной из его самых «антисимволистских» статей — «О природе слова» (1922), продолжающей резкую полемику с давно не существующим «направлением»: «Городецким в свое время была сделана попытка привить акмеизму литературное мировоззрение, „адамизм“, род учения о новой земле и повом Адаме. Попытка не удалась, акмеизм мировоззрением не занимался; он принес с собой ряд новых вкусовых ощущений, гораздо более ценных, чем идеи... Не идеи, а вкусы акмеистов оказались убийственны для символизма. Идеи оказались отчасти перенятыми у символизма, и сам Вяч. Иванов много способствовал построению акмеистической тео-

³ С. Городецкий, Н. Гумилев, О. Мандельштам, А. Ахматова, как и многие другие поэты того времени, получали воспитание на «башне», стихи их подвергались доброжелательному анализу Вяч. Иванова, многие испытали влияние Вяч. Иванова или М. Кузмина.

⁴ Мандельштам О. Слово и культура. М., 1987.

⁵ Иванов Вяч. Борозды и межи. С. 174.

⁶ Мандельштам О. Слово и культура. С. 65.

рии»⁷. (Не совсем ясно, что именно имеет здесь в виду Мандельштам, но, может быть, именно предметность символа иприятие мира.)

Вот что характерно: казалось, давно умолкло даже эхо символистских споров, более десяти лет назад Блок решает для себя «никаких больше символизмов», но, сталкиваясь с декларациями новых школ, с установкой на «слово как таковое», символисты вспоминают вдруг свои истоки, свои связи «с философией, религией, общественностью» (Блок). Даже Кузмин, спачала «присвоенный» акмеизмом, во всяком случае основательно им усвоенный (а впоследствии резко порицаемый), тоже как будто снова становится символистом; именно таков тон его статей 20-х годов по отношению к формальным направлениям, к школам и «цехам». Так, в статье «Мечтатели» об альманахе «Записки мечтателей» (1921, № 2—3), в последний раз собравшем круг людей, близких к символизму, он пишет: «Если сравнить с формальными барабанами московских школ и упрямым достоинством акмеизма, произвольно и довольно тупо ограничивающего себя со всех сторон, то, конечно,— мечтатели. Во всяком случае это — люди, считающиеся с такими устарелыми словами, как „мировоззрение“, „лирический пафос“, „внутреннее содержание“ и „метафизика искусства“»⁸. Определения прямо перекликаются с еще не опубликованной тогда статьей Блока «Без божества, без вдохновения».

Акмеизм, значительно более, чем символизм, подчинивший себя «внешнему канону», был гораздо более свободен в отношении «внутреннего канона» (т. е., по Вяч. Иванову, «устроения личности по нормам вселенским»). При всем отличии тонких и умных статей Мандельштама от прямолинейных и примитивных выпадов ранних акмеистских манифестов, они совпадают в понимании места и веса человека в мире («нового Адама»). Излюбленное понятие Мандельштама, противопоставленное им понятию символа,— «утварь», т. е. «всякий предмет, втянутый в священный круг человека»⁹, существующий «на потребу» человеку. В том числе и слово. Мандельштам спрашивает: «...нужен ли поэтому сугубый, нарочитый символизм в рус-

⁷ Там же. С. 261—262.

⁸ Кузмин М. Условности: Статьи об искусстве. Пг., 1923. С. 154.

⁹ Мандельштам О. Слово и культура. С. 64.

ской поэзии, не является ли он грехом против эллинистической природы нашего языка, творящего образы, как утварь, на потребу человека?»¹⁰. Это в самом деле то, что акмеизм мог реально противопоставить символизму, сделавшему упор на «не-личном». И согласно Вяч. Иванову, человек — предмет всякого искусства, но человек, взятый «по вертикали», вглубь и ввысь: «не польза, но тайна человека».

Более подробное рассмотрение вопроса о восприятии символизма «преодолевшими» его направлениями в наше рассмотрение не входит. Выделить хотелось бы главное: новизна и существенность перемен состоит прежде всего в том, что впервые и настойчиво заявило о себе в русской поэзии «литературное направление», именно в этом качестве противопоставившее себя предшественнику, самоопределявшемуся как «мировоззрение» («не идеи, но вкусы»).

А дальше и в самом деле, как писала Ахматова, «начинался не календарный — // Настоящий двадцатый век».

Акмеисты и впоследствии подчеркивали, что символизм — это XIX в., и именно этим объясняли свое отталкивание от него.

Отчасти они правы. В большей мере именно «символизмом» мы прочли нашу литературу XIX в.; они открывают для нас Достоевского, Некрасова, Тютчева, Фета, Полонского, и даже «глухой» промежуток поэзии — 80-е годы. И прежде всего как целое XIX век открывается для нас Блоком. Дело не в «цитатах» и «реминисценциях». Может быть, лучше всего сказал об этом как раз Мандельштам: «Через Блока мы видели и Пушкина, и Гете, и Боратынского, и Новалиса, но в новом порядке, ибо все они предстали нам как притоки несущейся вдаль русской поэзии, единой и неоскудевающей в вечном движении»¹¹.

Вместе с тем Блока акмеисты безоговорочно «оставляют» в XIX в. Но Блок не «завершает», не закрывает собой XIX век, а, напротив, как бы являет его нам, обращает к нам в живом движении.

Известна подчеркнутая и сознательная ориентированность символизма на традиции русской классической литературы. Самоопределение по отношению к

¹⁰ Там же. С. 64—65.

¹¹ Там же. С. 175.

ней помогало отмежеваться от декаданса: «Оценка русского „символизма“ немало зависит от правильности представления о международной общности этого литературного явления и о существе западного влияния на тех новейших наших поэтов, которые начали свою деятельность присягою в верности раздавшемуся на Западе многознаменательному, но и многосмысленному кличу. Ближайшее изучение нашей „символической школы“ покажет впоследствии, как поверхностно было это влияние, как было юношески непродумано и, по существу, мало плодотворно заимствование и подражание и как глубоко уходит корнями в родную почву все подлинное и жизнеспособное в отечественной поэзии последних полутора десятилетий»¹², — писал Вяч. Иванов уже в 1910 г. Подобные же высказывания мы находим и у Блока, и у Белого.

Символическое прочтение образов русской поэзии давало как бы эффект эхо: известно, что любые слова в определенном контексте могут стать символами; такими символами становятся и многочисленные реалии русской поэзии — степь, дорога (путь, шоссе, железная дорога), болото, простор и мн. др. Повторенные символистским «эхо», они приобретают многознаменательность, которая может то обогащать их смысл, то вовсе размывать его.

Символизм, ставивший одной из своих основных задач «разрыхление» душевной почвы современника, сам в целом представляет собой подобную разрыхленную почву: падая в нее, любые образы-зерна должны были получать новую жизнь, а точнее, раскрывать все дремлющие в них оттенки смыслов. В то время, как для поэзии постсимволистской — акмеистической и авангардистской — образы должны были сверкать первоизданной новизной и свежестью, символизм как бы стремится передать из прошлого в будущее образы-символы со всем богатством мерцающих изнутри смыслов.

Тяготение к преемственности было органическим. Оно коренилось в общей для всех ведущих символистов установке на «реализм»¹³ и в объединяющем их этическом пафосе.

¹² *Иванов Вяч.* Борозды и межп. С. 132–133.

¹³ Какова бы ни была расшифровка этого многосмысленного понятия, оно включает в себя как доверие к «предметному миру», так и ощущение глубины и многомерности.

Правда, всматриваясь в символизм, мы будем убеждаться, как далеко может расходиться внутреннее убеждение в следовании этическому идеалу с произвольным толкованием этого начала. Игровая, театрализованная жизнь, хотя и ведущаяся вполне всерьез, вполне искренне, могла размыкать этические категории изнутри не потому, что они отрицали мораль (как декаденты), — напротив, скорее потому, что они чувствовали себя как бы «хозяевами» этической ситуации, находились внутри нее, в самом деле прислушиваясь к надличным императивам, и готовы были поучать других, звать в свой «звездный дом» и позволять себе «легкую игру»: ведь они были уверены, что слышат музыку «мирового оркестра». «Игра» не всегда была «легкой» и неизбежно включалась в эстетическую и общественную атмосферу (и даже ее создавала), отчасти подготовив авангардистский «карнавал» 20-х годов.

Что бесспорно отличало символистов и от «авангарда», и от декадентов — их ориентация на «надсознание», а не на высвобождение подсознательного в искусстве. Тут очевидна перекличка с близкими им философскими взглядами. Так, Флоренский видит назначение религии в том, что она улаживает душу, спасая ее от хаоса, поражая гадов «великого и пространныго моря» подсознательной жизни, — а тем самым, как ему представляется, умиротворяет и общество, и всю природу. Этого ждали символисты и от искусства. Не вдаваясь в подробный анализ проблемы, приведем лишь недвусмысленные декларации поэтов: так, у Вяч. Иванова в стихотворении-диалоге один голос утверждает, что цель искусства

«Темные поведать чувства
Заповедных тайников.

Все, что в омутх таится
Под блестящим, гладким льдом,—
Распечатать мертвый дом,
Где от бела дня таится
Подсознательный Содом».

Другой же голос — авторский — возражает:

Мне священна Муз ограда.
Жару чистых алтарей
Дар мой — агнец лучший стада,

И плоды, перьяны сада,
Не гнездо истопырей.

Лей чистительные воды,
Отвратись, в подземный мрак.

Сходно у Кузмина:

Стеклою сердце и стеклянна грудь.
Звонят от каждого прикосновенья.
Но, строгий сторож, осторожен будь:
Подземная да не проступит муть
За это блещущее ограждение.

Следование «внутреннему канопу» должно было предохранить художника от насилия над действительностью, от «духовного приключенчества». А. Ф. Лосев пишет: Гегель «утверждает, что романтики часто слишком увлекались своим искательством идеала до такой степени, что оно становилось уже чем-то самодовлеющим и чем-то уже отвлекающим от той бесконечности, которую романтики с самого начала считали своим главным принципом. Это приводило к тому, что Гегель называл духовным приключенчеством». По мнению А. Ф. Лосева, «...Вяч. Иванов — ярчайший пример того, как поэт, устремленный в бесконечные просторы, может и вовсе избежать опасности приключенчества»¹⁴.

Проблема наследия ставится в символизме в широком плане — как проблема культурной памяти. Мы говорили о воспоминательной тенденции как о характерной черте культуры XX в.; она приобрела очень широкий размах и заключалась, в частности, в «открытиях» старого и в том, что мы сейчас назвали бы «музейным бумом», в любовном и бережном охранении памятников культуры. Это отношение к культурному наследию прежде всего как к завершенным «вещам», «памятникам», утверждение культуры как суммы достигнутых человечеством в разной мере и в разных формах воплощенных истин при всей своей необходимости и значительности таило опасность: оно могло в конечном счете оборачиваться восприятием культуры как завершенного прошлого, окаменевших ценностей. Ю. Тыня-

¹⁴ Лит. учеба. 1986. № 6. С. 84.

пов писал: «У нас одна из величайших стиховых культур, но по оптическим законам истории она оборачивается к нам прежде всего своими вещами... На нас этот стих падает как сгусток, как готовая вещь, и нужна работа археологов, чтобы в сгустке обнаружить когда-то бывшее движение»¹⁵.

Понятая таким образом культура порождает и характерную реакцию: желание отрешиться от мертвого груза культуры, сбросить с себя окаменевшие культурные ценности, все забыть, стать «голым человеком на голой земле».

Символизм пытается решить эту проблему иным образом, не совпадающим с обеими крайностями: культура как «культ предков», живая, неумирающая связь с ними, произведение искусства как незавершившееся событие. Эта идея противопоставляет памяти «как археологии», «неорганической памяти», как называет ее Вяч. Иванов, «эклетику беспочвенных случайных воспоминаний». Намечается даже своего рода «анти-музейная» тенденция: сохранить не «ампирчики и архивчики», но живую память. П. Флоренский (которому принадлежит эта чрезмерно резкая формулировка) говорил в докладе Комиссии по охране памятников: «Музей самостоятельно существующий есть дело ложное, в сущности, вредное для искусства, ибо предмет искусства, хотя и называется вещью, однако отнюдь не есть вещь ... не есть неподвижная, стоячая, мертвая мумия художественной деятельности, но должен быть понимаем как никогда не иссякающая, вечно бьющая струя самого творчества, как живая, пульсирующая деятельность творца, хотя и отодвинутая от него временем и пространством, но все еще неотделимая от него, все еще переливающаяся и играющая цветами жизни»¹⁶. Флоренский ссылается и на П. Муратова, полагающего, что «для античного лучше честное умирание от времени и от руки природы, чем летаргический сон в музее».

Противостояние двух восприятий культуры — как живого наследия и как мертвого груза — отчетливее всего выразилось в «Переписке из двух углов» — диалоге Вяч. Иванова и М. Гершензона. Гершензон пред-

¹⁵ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 172.

¹⁶ Маковец. 1922. №1/2. С. 28.

ставляет здесь ту интеллигенцию, которая ощутила культуру как «сгусток» и жаждет избавиться от ее бремени: «В последнее время мне тягостны, как досадное бремя, как слишком тяжелая, слишком душная одежда, все умственные достоинства человечества, все накопленное веками и закрепленное богатство постижений, знаний и ценностей ... Мне кажется: какое бы счастье кинуться в Лету, чтобы бесследно смылась с души память о всех религиях и философских системах, обо всех знаниях, искусствах, поэзии, и выйти на берег нагим, как первый человек, нагим, легким и радостным»¹⁷. Вяч. Иванов отвечает, что это «обостренное чувство непомерной тяготы влекомого нами культурного наследия ... пронстает из переживания культуры не как живой сокровищницы даров» (или, как он дальше говорит, причастности к «инициациям» отцов.— *Е. Е.*), «но как системы тончайших принуждений»¹⁸. Культура не только «монументальна», утверждает Вяч. Иванов, но и «инициативна в духе», память — «начало динамическое»; под этим углом зрения Вяч. Иванов рассматривает и декадентство: «Что такое *décadence*? Чувство тончайшей органической связи с монументальным преданием былой высокой культуры вместе с тягостно-горделивым сознанием, что мы последние в ее ряду. Другими словами, омертвевшая память, утратившая свою инициативность...»¹⁹.

Это живое чувство культуры, доведенное до своего крайнего предела в художественном творчестве, да и в статьях Вяч. Иванова, давало порой ощущение некоторой чрезмерной легкости символического «сечения» временных пластов. С другой стороны, оно способствовало переживанию событий прошлого как насущных проблем сегодняшнего дня, чреватых и событиями будущего. Известно, насколько острым было историческое чувство у Блока. Но и символизму в целом, при всей его «устремленности в бесконечные просторы» оно помогало осознавать и живую связь с собственной культурной почвой и ставить в той или иной форме те же проблемы, которые были существенны для всей русской литературы: проблему исторических судеб

¹⁷ Вяч. Иванов и М. О. Гершензон: Переписка из двух углов. Пг., 1921. С. 11.

¹⁸ Там же. С. 13.

¹⁹ Там же. С. 30.

страны, проблему «поэт и народ», нравственного долга художника, реализма искусства.

Что касается «прочтения» литературы — и прошлой и сегодняшней, — то мы уже и не можем отрешиться от уроков того объемного зренья, которое дал нам символизм.

Символизм, несмотря на наше растущее знание о нем, на увеличение посвященных ему академических трудов, не так внятен для нас, как литература последующих направлений. Он остался по ту сторону огромного исторического перевала — войны и революции, и его живой голос до нас почти не доходит.

Но это и не XIX век — и потому, с одной стороны, что он слишком пропитан «декадентством», и потому, с другой — что он весь полон предчувствий и тревог будущего.

Это именно «начало века». Символизм уложился — вместе с невероятно богатым цветением искусства и философской мысли (чисто количественно поражает не только обилие философских произведений, но, к примеру, и застройки «модерна») — в краткий промежуток, едва превышающий десятилетие. Этот «промежуток» парадоксально сочетает в себе эсхатологичность с огромной созидательной энергией. Эта сжатая, сконцентрированная энергия не может не посылать импульсов вперед, и в наше время. От зданий модерна до философии эта эпоха входит в наш сегодняшний день, даже если мы и не вполне отчетливо это пока сознаем. Думается, что сейчас есть явления в искусстве — в поэзии, во всяком случае, — которые мы только по инерции мышления и по забывчивости не воспринимаем как «символистические».

Не создав законченной теории, символизм дал нам живую, динамическую (не «археологическую») память о прошлом литературы и новое эстетическое зрение.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВСТУПЛЕНИЕ

3

К ПОНЯТИЮ «СИМВОЛ»

11

ДЕКАДЕНТСТВО И ЭСТЕТИЗМ КАК ВНУТРЕННИЕ ПРОБЛЕМЫ СИМВОЛИЗМА

19

ЖИЗНЕСТРОИТЕЛЬСТВО И ИДЕЯ СИНТЕЗА

29

СИМВОЛИЗМ КАК «ОТНОШЕНИЕ»

39

САМОСОЗИДАНИЕ И «ВНУТРЕННИЙ КАНОН»

59

АВТОБИОГРАФИЗМ И ИСПОВЕДНИЧЕСТВО

80

«САМОВАР НАД БЕЗДНОЙ»

86

«СТИЛЬ МОДЕРН» И «СИНТЕЗ ИСКУССТВ»

101

А. БЛОК И ВЯЧ. ИВАНОВ

134

ПРОБЛЕМА ТРАДИЦИИ В СИМВОЛИЗМЕ

149

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

166

