

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА

Аркадий Блюмбаум



MUSICA MUNDANA
И РУССКАЯ
ОБЩЕСТВЕННОСТЬ

Цикл статей о творчестве Александра Блока

Научная библиотека

Аркадий Блюмбаум

**Musica mundana и русская
общественность. Цикл статей о
творчестве Александра Блока**

«НЛО»

2017

Блюмбаум А.

Musica mundana и русская общественность. Цикл статей о творчестве Александра Блока / А. Блюмбаум — «НЛО», 2017 — (Научная библиотека)

ISBN 978-5-4448-0860-3

В центре внимания книги – идеологические контексты, актуальные для русского символизма в целом и для творчества Александра Блока в частности. Каким образом замкнутый в начале своего литературного пути на мистических переживаниях соловьевец Блок обращается к сфере «общественности», какие интеллектуальные ресурсы он для этого использует, как то, что начиналось в сфере мистики, закончилось политикой? Анализ нескольких конкретных текстов (пьеса «Незнакомка», поэма «Возмездие», речь «О романтизме» и т. д.), потребовавший от исследователя обращения к интеллектуальной истории, истории понятий и т. д., позволил автору книги реконструировать общий горизонт идеологических предпочтений Александра Блока, основания его полемической позиции по отношению к позитивистскому, либеральному, секулярному, «немузыкальному» «девятнадцатому веку», некрологом которому стало знаменитое блоковское эссе «Крушение гуманизма».

ISBN 978-5-4448-0860-3

© Блюмбаум А., 2017
© НЛО, 2017

Содержание

Предисловие	6
Фортуна	10
Приложение. Примечание о «мировом оркестре»	26
«Дальнобойные снаряды»	28
«Священная брань»	42
«Отрывок случайный»	49
Конец ознакомительного фрагмента.	68

Аркадий Блюмбаум
Musica mundana и русская
общественность. Цикл статей о
творчестве Александра Блока

© А. Б. Блюмбаум, 2017,

© ООО «Новое литературное обозрение», 2017

Предисловие

Это было недавно... в наше время – время цивилизации, прогресса...

Л. Толстой. Декабристы

J'ai peut-être aussi ma musique, continua-t-il, une musique qui obéit à d'autres lois que celles du maître, une musique qui ne s'adresse pas à l'oreille charnelle, qui ne procède pas par tierces et par quintes...

A. Pictet. Une course à Chamounix (1838)

Хотя эта книжка является рядом *case studies*, анализов конкретных текстов, а не последовательным, целостным нарративом (наподобие, например, биографического), задумывалась она именно как *цикл* статей, где за разнородностью наблюдений и привлекаемых контекстов можно разглядеть определенный исследовательский замысел, проблематику, связывающую в некоторое единство работы, которые на первый взгляд могут показаться направленными в разные стороны.

Историки модернизма очень хорошо знают, какое колоссальное влияние оказали война с Японией, первая русская революция, а также годы, последовавшие за революционным взрывом 1905-1907 годов, на историю русского символизма. Не учитывая воздействия политических событий, невозможно понять идеологические маршруты символистов – уход Дмитрия Мережковского в сторону довольно радикальных революционных предпочтений, идей «религиозной общественности» и пр. или общественно-политические метания Андрея Белого от левого радикализма в 1905 году к антиреволюционной позиции, занятой писателем в его главном романе «Петербург», «отложенной» реакции на первую русскую революцию.

Не будет большим преувеличением сказать, что изначально, в «Стихах о Прекрасной Даме», блоковская литературная позиция предполагала разрыв поэта и «общественности», осторожнее говоря, почти полную индифферентность лирического героя к общественно-политическим страстям. Блок начинает свой литературный путь как одинокий, замкнутый на внутренних переживаниях мистик-соловьевец, описывающий в поэтических текстах столкновения с «иными мирами», встречи с Душой Мира. Данная позиция требовала изменений, внесенных в немалой степени под напором общественно-политических событий: одинокий мистик теперь стремится покинуть свое лирическое уединение, которое кажется ему лишь бесплодным «кружением» (лирическая драма «Незнакомка»), чтобы найти пути, связывающие поэта с почвеннически понятым «народом» («Песня Судьбы»). События изменяют семантику «пути» – мистический смысл начинает переплетаться с «общественным». Как некогда заметил другой автор в другом месте, «все начинается мистикой и кончается политикой».

В 1907 году Блок публикует обширную статью «О лирике». В этом тексте, весьма далеком от апологии лирической поэзии, он говорит о «демонизме» лирики, ее «проклятии», «безумии» и одиночестве, дистанцированности лирика от жизни общества («Лирик ничего не дает людям»). Тем не менее лирическая поэзия, по мысли автора, все же оказывается парадоксальным образом общественно востребованной:

Но люди *приходят* и *берут*. Лирик «нищ и светел»; из «светлой щедрости» его люди создают богатства несчетные. Так бывает и было всегда. На просторных полях русские мужики, бороздя землю плугами, поют великую песню – «Коробейников» Некрасова. Над извилинами русской реки рабочие, обновляющие старый храм с замшелой папертью, – поют

«Солнце всходит и заходит» Горького. И бесстрашный и искушенный мыслитель, ученый, общественный деятель – питается плодоносными токами лирической стихии – поэзии всех веков и народов¹.

То, что общество может позаимствовать у лирика, – «древний ритм, под который медленно качается колыбель времен и народов». Как пишет Блок, пересказывая полученные из чужих рук тезисы Карла Бюхера, «сладкий бич ритмов торопит всякий труд, и под звуки песен колосятся нови» [Блок VII, 62].

Не вдаваясь в подробный анализ приведенных фрагментов (читатель найдет его в книге), отмечу, что, с одной стороны, Блок постулирует дистанцированность лирической продукции от «народной жизни», автономный характер лирики. С другой, в самой структуре лирической поэзии он находит то, благодаря чему становится возможным единство поэта и «народа» – по мысли Блока, лирика (в данном случае тексты Некрасова и Горького) властно влияет на трудовые практики, ликвидируя с помощью «ритма» свою отъединенность от общества.

Ситуация мощного воздействия политического поля на поле литературы (если использовать концептуальный аппарат Пьера Бурдье), явившаяся результатом исторических катаклизмов, заставила Блока переписать, перестроить свою литературную позицию, включить туда общественную сферу, найти такие интеллектуальные конструкты, которые позволили бы ему существовать в насыщенном идеологическими полемиками пространстве, сформировавшемся благодаря событиям 1905-1907 годов. Идеологическое самоопределение Блока в этой ситуации, а также то, какие идейные ресурсы (например, такой конструкт, как «ритм», интерпретации немецкого романтизма или рапространенные представления о «еврейской иронии») он использовал, выстраивая и артикулируя свою позицию в этих условиях, и стало предметом моих разысканий. Иными словами, в фокусе предлагаемого цикла статей – творчество Блока в идеологических контекстах рубежа веков.

Решением этой общей задачи стало исследование частностей – текстов и контекстов. Тем не менее изучение конкретного материала постепенно позволило увидеть и сформулировать то, что сейчас представляется мне центральной темой книжки. Как известно, либеральные, позитивистские, прогрессистские и пр. тенденции, апеллировавшие к представлениям европейского Просвещения, вызывают резко негативную реакцию в разных сегментах европейской культуры XIX столетия. Раздраженный отклик на секуляризированный *расколдованный мир*, «*die entgötterte Natur*», «обезбоженную природу» (если вспомнить «Богов Греции» Шиллера²), универсум, где больше не слышна *musica mundana* и не различимо «звездное небо», превращается в мощный идеологический импульс, который вдохновляет целый ряд авторов (в частности, романтиков), декларирующих свою приверженность контрпросвещенческому духу. Эти настроения подхватывают и в России – и в том числе символисты на рубеже веков. Образ мира, подвергшегося тотальной дезинтеграции, утратившего метафизические «единство» и «целостность» (если повторять чрезвычайно ходовую топику европейской полемики с рационализмом), где царствуют «оптимистический прогресс» и кантовская гносеология, изгнавшая «сверхчувственное», «потустороннее», где народная магия и миф оказываются лишь следствиями «предрассудков», провоцирует ожесточенную критику со стороны религиозно, мистически и пр. настроенных творцов новой

¹ Блок А. А. Полное собрание сочинений и писем в 20 томах. М.: Наука, 2003. Т. 7. С. 62. В дальнейшем ссылки на это еще незавершенное академическое собрание сочинений обозначаются римской цифрой, указывающей номер тома, и арабской, указывающей номер страницы. Ссылки на восьмитомное собрание сочинений Блока под редакцией В. Н. Орлова (М.; Л.: Гослитиздат, 1960-1963) помечаются двумя арабскими цифрами, где первая цифра указывает номер тома, а вторая – номер страницы. Здесь и далее полужирный шрифт в цитатах принадлежит мне, курсив или разрядка – авторам.

² Текст, отнюдь не забытый и русскими символистами, в частности Вячеславом Ивановым, см. [Lappo-Danilevskij 2000: 327].

культуры, пытавшихся найти антидот против разлагающей «современности» в мистических текстах Владимира Соловьева, античных экстатических культах, апелляциях к Средневековью и т. п.³

Негативно воспринятые символистами идеологические тенденции Блок называет «либерализмом» (который для поэта воплощал прежде всего Белинский и который мог включать не только Тургенева, Милюкова или Родичева, но, по-видимому, и Писарева⁴), «цивилизацией» или просто – «девятнадцатым веком». Некрологом «девятнадцатому веку» можно считать «Крушение гуманизма», где революционная «мировая музыка» возвещает гибель «либерализма», «позитивизма» и «оптимистического прогресса». В этом профетическом тексте историческое будущее (значимость этого концепта для Блока читатель книги, как я думаю, сможет оценить в полной мере) безусловно принадлежало «мировой музыке», чьи мощные раскаты звучат на фоне краха враждебного иномирному мелосу «цивилизованного» «девятнадцатого столетия». Блоковская полемика с «девятнадцатым веком», обращенная, разумеется, в том числе (если не в первую очередь) против современных поэту наследников Белинского, стала тем исследовательским сюжетом, который отчетливо заметен в собранных здесь статьях⁵. Закончив работу с одним блоковским текстом и обратившись к другому, я почти всякий раз убеждался в том, что вынужден снова и снова возвращаться к этой полемике. Несмотря на всю очевидность данной проблематики, ее изученность – как в том, что касается творчества Блока, так и русского символизма в целом, – представляется явно недостаточной.

Интерес к идеологической составляющей литературных текстов, к идейным контекстам литературы предполагал расставание с монодисциплинарностью историко-литературных штудий. Именно это определило гетерогенный, междисциплинарный характер работы, где мне приходится обращаться помимо литературной истории к разным исследовательским областям, прежде всего к интеллектуальной истории и истории идей – в эту сторону постепенно перемещались интересы автора в последние годы. Обращение к этим исследовательским полям, все еще редкое в работах, посвященных Блоку, как кажется, позволило расширить круг контекстов, актуальных для понимания творчества поэта.

Почти все статьи (исключение составляют работы о топике «мировой музыки» и «Карпатах») построены по одному принципу. В качестве отправной точки я выбирал «отрывок случайный», маленький фрагмент, который представлялся семантически неясным («дальнобойные снаряды», «священная брань», «спасение природы», камей, изображающая Фортуна в «Незнакомке», «концы и начала», «еврейская неврастения» и «еврейская ирония») и анализ которого в конце концов позволял, как мне казалось, понять общий горизонт идеологических колебаний и предпочтений Блока. Мне хотелось как в зеркале разглядеть в маленьких деталях (*der liebe Gott steckt im Detail*) целое или по крайней мере путь к этому целому.

Работа над собранными здесь текстами была бы невозможна без постоянного профессионального общения. Без разговоров с Илоной Светликовой, Дмитрием Калугиным, Борисом Масловым, Никитой Охотиным и Александром Соболевым эта книжка не была бы написана.

³ Подобные реакции на секуляризацию могли приобретать чрезвычайно эксцентрический и авантюрный характер, причем в международном масштабе, см. [Вальденфельс 2015].

⁴ Такое понимание «либерализма», которое объявляет «либеральными» радикальные, утилитаристские тенденции 1860-х годов, отнюдь не является специфически блоковским и, по-видимому, восходит ко второй половине XIX века, см. в поздней книге З. Н. Гиппиус характеристику «антилиберальной» позиции «Северного вестника» 1890-х годов и его тогдашнего редактора Акимы Волынского, открывшего журнальное пространство первым русским символистам: «...Флексер в своем журнале предпринял борьбу против засилия так называемых „либералов“, попросту – против крепких тогда и неподвижных традиций (во всей интеллигенции) шестидесятых годов – Белинского, Чернышевского, Добролюбова и т. д.» [Гиппиус-Мережковская 1951: 66].

⁵ Одно из рабочих названий книжки – «Александр Блок и „девятнадцатый век“».

Я глубоко признателен за помощь, советы и критику Альберту Байбуруну, Вадиму Бассу, Михаилу Безродному, Паскалю Бургундеру, Ансельму Бюлингу, Сергею Даниэлю, Илье Доронченкову, Елене Воробьевой, Александру Долинину, Вадиму Жданову, Борису Кацу, Алле Койтен, Альбину Конечному, Ксении Кумпан, Георгию Левинтону, Леониду Ливаку, Наталии Мазур, Наталье Мовниной, Алексею Наумову, Татьяне Никитиной, Катерине Петровской, Марии Пироговской, Ольге Русиновой, Юлии Рыкуниной, Станиславу Савицкому, Игорю Смирнову, Ирине Шевеленко.

Часть статей была написана еще во время моей службы в Российском институте истории искусств – считаю своим долгом поблагодарить Татьяну Алексеевну Клявину, поддержку которой я чувствовал все годы пребывания в Зубовском.

Важную роль в работе над исследованием сыграли мои пятимесячные (ноябрь 2012 – март 2013) занятия в Slavic Research Center университета Хоккайдо (Саппоро, Япония). Я признателен японским коллегам и прежде всего профессору Тэтцуо Мотидзуки за чрезвычайно приятные и насыщенные пять месяцев моей жизни в Саппоро.

Работа в Европейском университете в Санкт-Петербурге на факультете истории искусств помогла мне довести мой проект до конца.

И наконец, моя особая благодарность – Александре и Марии Шликевич.

Та последовательность, в которой статьи представлены в книге, – не единственно возможная, как, по всей вероятности, увидит читатель. Все тексты печатаются в исправленном, дополненном, а подчас и переработанном виде. Тем не менее, сводя их в книжку, я сохранял следы своего собственного движения от одной работы к другой. Не удалось мне избежать и некоторых повторов.

Первые публикации

«Судьба» versus «Случай» в творчестве Блока эпохи «антитезы»: несколько наблюдений // Новое литературное обозрение. 2011. № 109. С. 229-252.

К источникам «Возмездия»: Александр Блок и Павел Милюков // Работа и служба: Сборник памяти Рашита Янгирова / Сост. Я. Левченко. СПб.: Свое Издательство, 2011. С. 13-41.

«Отрывок случайный» // LAUREA LORAE. Сборник памяти Л. Г. Степановой СПб.: Нестор-История, 2011. С. 524-547.

Маргиналия к «Возмездию»: «священная брань» // (Не)музыкальное приношение, или Allegro affetuoso. Сборник статей к 65-летию Б. А. Каца. СПб.: Издательство Европейского университета в СПб., 2013. С. 319-329.

Locī communes «еврейского вопроса» в творчестве Блока: комментарий к «Искусству и газете» // Die Welt der Slaven. LIX, 2014. S. 242-267.

К генезису и семантике «мирового оркестра» в творчестве А. Блока // Acta Slavica Japonica. Т. 36. 2015. Р. 1-23.

Поздний Блок и немецкий романтизм: «спасение природы» // Блоковский сборник XIX. Tartu: University of Tartu Press, 2015 (Acta Slavica Estonica VII). С. 56-85.

К интерпретации «Возмездия»: начала и концы // Регулярное поле воображения. Сборник статей в честь 65-летия С. М. Даниэля (в печати).

Фортуна

*Он жаждал одного: выйти наконец на дорогу... лишь бы не
кружиться более в этой бестолковой полутьме.
«Дым»*

1

Хорошо известно, что переход Блока к так называемой лирике «второго тома» был спровоцирован кризисом, который переживал поэт в немалой степени под влиянием политических событий – русско-японской войны и революции 1905 года. Результатом этого кризиса стала эволюция поэтической системы Блока, его обращение к новой тематике. В 1906-1907 годах в творчестве поэта, стремившегося покинуть лирическое «уединение», выйти на «площадь» и «улицу», в открытое пространство (один из важных мотивов творчества Блока эпохи «антитезы»), особую значимость приобретают проанализированные в классической на сегодняшний день работе Д. Е. Максимова [Максимов 1981а: 6-151] мифологемы «судьбы» и «пути», которые в этой новой ситуации довольно отчетливо начинают соотноситься Блоком с проблематикой «общественности». Движение в сторону «общественности» инспирирует критику «интеллигенции» и апологетику «народа», который связывается поэтом с идеей «судьбы». Так, в статье 1906 года «Поэзия заговоров и заклинаний», характеризуя магические практики народной культуры, Блок вводит различие между «судьбой», под знаком которой протекает «народная жизнь», и «случаем», покоровшим творческую жизнь интеллигенции:

В первобытной душе – польза и красота занимают одинаково почетные места. Они находятся в единстве и согласии между собою; союз их определим словами: прекрасное – полезно, полезное – прекрасно. Это и есть тот единственный истинный союз, который запрещает творить кумиры и который распался в сознании интеллигентного большинства, так что, по слову Вл. Соловьева, «кумир красоты стал так же бездушен, как кумир пользы». Разрыва этого религиозного союза избежал «темный» народ. Вот почему он – наивно, с нашей точки зрения, – творит магические обряды, одинаково заговаривает зубную боль и тоску, успех в торговле и любовь. Для него заговор – не рецепт, а заповедь, не догматический и положительный совет врача, проповедника, священника, а таинственное указание самой природы, как поступать, чтобы достигнуть цели; это желание достигать не так назойливо, серо и торопливо, как наше желание вылечить от зубной боли, от жабы, от ячменя; для простого человека оно торжественно, ярко и очистительно; это – обрядовое желание; для нас – болезнь и всякая житейская практика играют служебную роль; для простой души священны – и самый процесс лечения, и заботы об урожае, и о печении хлеба, и о рыбной ловле. **Над нашей душой царствует неистовая игра случая; народная «истовая» душа спокойно связана с медлительной и темной судьбой;** она источает свою глубокую и широкую поэзию, чуждую наших творческих «взрываний ключей», наших болей и вскриков; для нее прекрасны и житейские заботы и мечты о любви, высоки и болезнь и здоровье и тела и души. Народная поэзия ничему

в мире не чужда. Она – прямо противоположна романтической поэзии, потому что не знает качественных разделений прекрасного и безобразного, высокого и низкого. Она как бы всё освящает своим прикосновением. <...> Чем ближе становится человек к стихиям, тем зычнее его голос, тем ритмичнее – слова. Когда он приобщается самой темной и страшной стихии – стихии любви, – тогда его заклинание становится поэмой тоски и страсти, полновесным золотым вызовом, который он бросает темной силе в синюю ночь. Полюбивший и пожелавший чар и чудес любви становится сам кудесником и художником. Он произносит те творческие слова, которые мы находим теперь обессиленными и выцветшими на бледных страницах книг [Блок 5, 51-52].

Упоминание в статье «всенародного искусства» («искусства действенных заклинаний») отчетливо свидетельствует о солидаризации Блока с позицией Вячеслава Иванова⁶ (что представляется очевидным и уже отмечалось, см., например, [Максимов 1986: 215]). Однако отсылки к текстам Иванова представлены в фольклористическом очерке Блока шире. Интересующие нас мотивы также, по всей вероятности, восходят к Иванову – в частности, к внимательно прочитанной Блоком «Эллинской религии страдающего бога», а именно к тому фрагменту, который он сам процитировал в статье 1905 года «Творчество Вячеслава Иванова». В приведенной цитате Иванов вводит различие между «большим искусством» и «личным» творчеством «отъединенных» от «народного тела»⁷, причем творчество «отщепенцев» связывается им, как позднее Блоком в «Поэзии заговоров и заклинаний», со «случайностью»⁸: «...мы, позднее племя, мечтаем... о „большом искусстве“, призванном сменить единственно доступное нам малое, **личное, случайное**, рассчитанное на постижение и мирозерцание немногих, оторванных и отъединенных» [Иванов 1904: 133⁹; Блок VII, 8].

Подхваченное у Иванова противопоставление большого «соборного», «общенародного» искусства и «индивидуалистического» творчества заставило Блока по-иному взглянуть как на свои собственные лирические тексты, так и на идею «лирики» в целом. Эта проблематика, отчетливо заявившая о себе в конце 1906 года¹⁰, стала предметом напряженных размышлений Блока весной-летом следующего года. Так, противопоставление «пути» и «беспутной», «случайной» лирики возникает в письме Андрею Белому от 24 марта; в этом письме Блок, в ответ на многочисленные упреки Белого, раздраженного новой позицией и

⁶ В работах, посвященных взаимоотношениям Блока и Иванова, уже указывалось, что 1906-1907 годы стали временем наибольшей идейной близости поэтов [Белькинд 1972: 366]. О некоторых аспектах творческих связей Блока и Иванова в период первой русской революции см. [Минц 2000: 621-629].

⁷ Контекст тютчевской цитаты («взрывания ключей»), поданной Блоком в «Поэзии заговоров и заклинаний» в качестве обозначения творчества «отъединенных» и «оторванных», как кажется, также указывает в сторону Вячеслава Иванова. В едва ли не ключевой статье Иванова 1900-х годов «Поэт и чернь» стихотворение Тютчева напрямую соотносено с трагическим расколом между поэтом и народом [Иванов 1909: 37-38].

⁸ Ассоциация лирики со случаем и произволом возникала у Блока и ранее, в 1904 году, правда связана она со вполне конкретным поэтом, являвшимся своего рода эмблемным лириком символизма начала 1900-х годов. Исследователь блоковских маргиналий указывает, что, читая статью И. Вернера «Тип Кириллова у Достоевского» (Новый путь. 1903. XII), Блок сделал характерную запись на полях: «Критик „Нового пути“ писал, что теория познания Ницше возникала в противовес „мышлению по причинности“: в освобождении от „рабства причинности“ Ницше видел одну из раскрепощающих сознание задач „сверхчеловека“, призывающего „над всеми вещами поставить купол случая, купол невинности, купол нечаянности (Ungefahr), купол произвола (Übermut)“. Отчеркнув данное суждение, Блок сделал сноску к словам о случае, нечаянности, произволе и написал на полях: „К. Д. Бальмонт“» [Корецкая 1987: 27-28].

⁹ Ср. об индивидуалистически «случайном» в «Кризисе индивидуализма» [Иванов 1909: 98-99], а также в более поздней статье Иванова «О „Цыганах“ Пушкина» о противопоставлении «**эгоистически-случайного** и внешне-обусловленного» и «глубочайшей, сверхличной воли, своего другого, сокровенного, истинного я» [Цит. соч.: 184].

¹⁰ Исследователи датируют работу над «Поэзией заговоров и заклинаний» промежутком между 5 сентября и 29 ноября [Кумпан 1983а].

продукцией своего «собрата», а также его неосмотрительными литературными альянсами, писал:

Издательство искони чуждо мне, и это я знаю так же твердо, **как то, что сознательно иду по своему пути, мне предназначенному, и должен идти по нему неуклонно.**

Я убежден, **что и у лирика, подверженного случайностям, может и должно быть сознание ответственности и серьезности**, – это сознание есть и у меня, наряду с «подделкой под *детское* или просто *идиотское*» – слова, которые я принимаю по отношению к себе целиком [Белый, Блок 2001: 306].

Противопоставление «должного» «пути» («долг» вскоре станет предметом простран-ных рассуждений Блока в ряде критических статей), «судьбы» и «случайной» лирической продукции подхватывается и несколько усложняется в статье «О лирике», написанной летом и опубликованной в начале сентября 1907 года. В этой статье Блок объявляет «Судьбу» и «Случай» инспираторами поэтического творчества:

Жизнь есть безмолвный эпос, и только Судьба и Случай заставляют сказителя класть руку на простые струны и повествовать тягучим размером о размерной и тягучей жизни [Блок VII, 62].

Упоминание «сказителя», как кажется, возвращает нас к фольклорному контексту «Поэзии заговоров и заклинаний». Намеченный в фольклористическом очерке мотивный ряд Блок разворачивает в первой, программной главке статьи, где лирика, в частности, соотносится с магией:

Но трижды хвала тому смелому и сильному, кто сумеет *услышать* песню, или увидеть многоцветный узор картины, или прилежно и внимательно склониться над котлом, где маг в высокой шапке кипятит одуряющий эликсир жизни, – и не *поверить* поэту, художнику и магу. Они – *лирики*. Они обладают несметным богатством, но не дадут вам, люди, ничего, кроме мгновенных цветowych брызг, кроме далеких песен, кроме одурманивающего напитка. Они не могут и не должны дать вам ничего, если они блюдут чистоту своей стихии. Но если сумеете услышать, увидеть, заглянуть, если сумеете не поверить, и, не поверив, не погибнуть, – возьмите от них то, что можете взять: высокий лад, древний ритм, под который медленно качается колыбель времен и народов.

Лирик ничего не дает людям. Но они *приходят и берут*. Лирик «нищ и светел»; из «светлой щедрости» его люди создают богатства несметные. Так бывает и было всегда. На просторных полях русские мужики, бороздя землю плугами, поют великую песню – «Коробейников» Некрасова. Над извилинами русской реки рабочие, обновляющие старый храм с замшенной папертью, – поют «Солнце всходит и заходит» Горького. И бесстрашный и искушенный мыслитель, ученый, общественный деятель – питается плодоносными токами лирической стихии – поэзии всех времен и народов. И сладкий бич ритмов торопит всякий труд, и под звуки песен колосятся нови [Блок VII, 62].

Приведенный фрагмент представляется одним из ключевых для понимания позиции Блока второй половины 1900-х годов. С одной стороны, лирик, который «ничего не дает

людям», по-прежнему остается «отъединенным» и «оторванным» от общества¹¹, причем блоковская формулировка довольно отчетливо воспроизводит настойчивые повторы «Поэта и черни», которыми Иванов характеризует ситуацию разъединенности «поэта» и «толпы»¹²: «Трагична правота обеих спорящих сторон и взаимная несправедливость обеих. Трагичен этот хор – „Чернь“, бьющий себя в грудь и требующий духовного хлеба от гения. Трагичен и гений, которому **нечего дать** его обступившим»; «Трагичен себя не опознавший гений, которому **нечего дать** толпе, потому что для новых откровений (а говорить ему дано только новое) дух влечет его сначала уединиться с его богом» [Иванов 1909: 34, 36] (последний фрагмент процитирован Блоком в статье «Творчество Вячеслава Иванова»¹³ [Блок VII, 8]).

С другой стороны, «магизм» указывает на особый потенциал лирики, позволяющий уничтожить состояние «раскола», вернув лирическую поэзию к ее архаическим истокам, что со всей очевидностью также является отзвуком «Поэзии заговоров и заклинаний»: именно архаическая заговорная магия предстает гарантией единства «слова» и «дела», «красоты» и «пользы», трагически разошедшихся в «случайной» интеллигентской культуре, сделавшей действенные некогда слова «обессиленными и выцветшими». Анализируя источники «Поэзии заговоров и заклинаний», Ксения Кумпан указала на «отождествление позиции автора (и поэта-символиста вообще) с позицией заклинателя, носителя народного древнего сознания» [Кумпан 1985: 37]. Исследовательница отметила, что, комментируя архаичное представление о «нерасчлененности... слова и действия», «магического восприятия слова», Блок вводит реминисценцию своего собственного стихотворения «Ночь», героем которого является маг [Там же], что свидетельствует в пользу идентификации поэтом архаической магии и символистской теургии¹⁴.

¹¹ Удерживает Блок и представление о «беспутности» лирики: «...падный Ангел-Демон – *первый лирик*. Проклятую песенную легенду о нем создал Лермонтов, слетевший в пропасть к подошве Машука, сраженный свинцом. Проклятую цветную легенду о Демоне создал Врубель, **должно быть, глубже всех среди нас постигший тайну лирики и потому – заблудившийся на глухих тропах безумия**» [Блок VII, 62]. По всей видимости, в этом фрагменте о «демонизме» «беспутной» лирики можно видеть исток блоковского представления о неискупительной природе поэзии, ставшего предметом содержательной работы Памелы Дэвидсон [Davidson 2002]. В качестве контраргумента утверждению о том, что Блок устойчиво выступал против отождествления поэта и пророка [Ibid.: 190-194], можно указать на *последнее* стихотворение блоковской «трилогии» «Было то в темных Карпатах», где строчки «И постигать /... Туманный ход / Иных миров / И темный времени полет / Следить» отсылают к пушкинскому «Пророку», точнее к тому месту, которое Блок цитирует в «Судьбе Аполлона Григорьева» – «И горный ангелов полет / И гад морских подводный ход» [Sloane 1987: 32]. Иными словами, Блок вводит в свое стихотворение мотив пророческого постижения, которым наделен поэт, что, по-видимому, свидетельствует о том, что в сознании Блока пророческое, пушкинское понимание лирики, по меньшей мере, сосуществовало с демоническим, лермонтовским. О «Карпатах» подробнее см. гл. «Отрывок случайный».

¹² Иначе говоря, в статье «О лирике» Блок, солидаризуясь с Ивановым, помимо всего прочего негативно, критически характеризует ситуацию лирики и лирического поэта, что не было понято даже наиболее тонкими и культурными читателями, в частности Дмитрием Философовым и Андреем Белым. Поэтому в статье «Три вопроса» Блоку пришлось напрямую заявить о своей «ненависти» к тем не менее «родной и близкой» для него «лирике» [Блок VIII, 8]. Ср. также в письме Белому от 1 октября 1907 года: «Например, „О лирике“: я верю в справедливость исходной точки: я знаю, что в лирике есть опасность *тления*, и гоню ее. Я бью *сам себя*, таков по преимуществу смысл моих статей, независимо от литерат<ур>ных оценок. <...> Бичуя себя за лирические яды, которые и мне грозят разложением, я стараюсь предупреждать и других» [Белый, Блок 2001: 344].

¹³ Ср. также в стихотворении «Всю жизнь ждала. Устала ждать», вошедшем в цикл «Фаина»: «И никому заботы нет, / **Что людям дам, что ты дала мне: / А люди – на могильном камне / Начертят прозвище: Поэт**» [Блок II, 198].

¹⁴ В своем фольклористическом комментарии к строке «Темный морок цыганских песен» («Черный ворон в сумраке снежном») Георгий Левинтон продемонстрировал актуальность для блоковского понимания поэзии «контекста чернокнижия и колдовства», а также указал на отождествление в статье «О современном состоянии русского символизма» «голубого цветка европейской романтической поэзии с цветком папоротника в Иванову ночь» [Левинтон 1978: 173-174] (об отождествлении архаического мага и поэта-еурга в статье «О современном состоянии русского символизма» см. также [Burgis 1979: 42]). Ср. также образ «художника-заклинателя» в заметке «Памяти Врубеля» [Блок VIII, 122]. О том, что «Поэзия заговоров и заклинаний» может быть истолкована как статья о поэзии собственно, говорит и цитатное заглавие, восходящее к «Веселой науке» Ницше; данный фрагмент Блок взял из книги Е. В. Аничкова «Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян»: «...мы можем сказать на этот раз уже прямо словами Ницше: „заговоры и заклинания – такова первоначальная форма поэзии“» [Аничков 1905: 311].

Как и в фольклористическом исследовании Блока, в статье «О лирике» наиболее действенным орудием лирической «магии», ликвидирующим взаимоотношение автономной, автотелической «красоты» и «пользы», «поэта» и «толпы»¹⁵ оказывается «древний ритм», представление об утилитарном, неэстетическом характере которого Блок почерпнул из двухтомного исследования Е. В. Аничкова «Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян», ставшего, как известно, одним из основных научных источников «Поэзии заговоров и заклинаний»¹⁶.

Работа Аничкова, на которую Блок неоднократно ссылается в статье об архаической магии, оказалась для него не только источником, но и своеобразным источником источников: целый ряд идей, остававшихся актуальными для поэта в течение длительного времени, был воспринят Блоком через посредство «Весенней обрядовой песни». Так, мысль о «принудительности» ритма, высказанная в «Поэзии заговоров и заклинаний», восходит не только к позаимствованным из исследования Аничкова фрагментам «Веселой науки» Ницше, чье имя Блок упоминает в статье (и в чью книгу он, видимо, в тот момент не заглядывал), но и к труду прославленного немецкого экономиста Карла Бюхера «Работа и ритм», изложение идей которого в «Весенней обрядовой песне» оказалось весьма существенным для поэта. В книге Бюхера, посвященной изучению генезиса и функции так называемых трудовых песен, Аничков выделяет представление о взаимовлиянии трудовых практик и структуры трудовой лирики; причем основным посредником этого двунаправленного процесса оказывается именно ритм. С одной стороны, ритм песни подается в качестве реплики, миметически точной копии трудового ритма:

Исследуя рабочие песни, он [Бюхер] пришел к заключению, что ритм в них «дан самою работой», что песни эти «соединены материально с работой и с сопровождающими ее условиями». Не только «работа, музыка и поэзия, по мнению Бюхера, на первоначальной ступени развития были слиты в одно целое, но основной элемент этой тройственности составляла работа». И отсюда вывод: «Энергические ритмические телесные движения привели к возникновению поэзии; в особенности же те движения, которые мы называем работой» [Аничков 1903: 386].

С другой, ритм трудовых песен воздействует на рабочие практики; благодаря почти магическому, «принудительному» воздействию ритма, мощнейшим интенсификатором труда оказывается песня:

<...> Бюхер вместе с Ницше видит в ритме понуждение, напряжение энергии, способное довести до внушаемости, до опьянения, до экстаза.

¹⁵ В этом контексте неслучайной в приведенном фрагменте статьи «О лирике» выглядит реминисценция стихотворения Вяч. Иванова «Нищ и светел» (см. комментарий [Блок VII, 296]), написанного осенью 1906 и включенного позднее в «Сог Ardens». Цитируемые строки указывают на семантику *дарения*, уничтожающего намеченную в статье ситуацию дистанцированности: «Нищ и светел, прохожу я и пою – / Отдаю вам светлость щедрую мою» [Иванов 1995: 327]. Стихотворение Иванова оказалось памятным для Блока; след его можно увидеть в «Снежной маске», ср.: «И зачем-то загорались огоньки [Цит. соч.: 326], За окошком догорели / Огоньки» [Блок II, 164] («В углу дивана»), ср. также в «О чем поет ветер»: «За окном, как тогда, огоньки» («Мы забыты, одни на земле»).

¹⁶ Размышления Блока об устранении разрыва между «красотой» и «пользой» тоже следует соотносить с текстами Иванова, а именно с «Поэтом и чернью», а также с пушкинской «Чернью» («Поэтом и толпой»), которую он цитирует в статье «О лирике» и которая – по крайней мере, вплоть до «Заветов символизма» – использовалась Ивановым как поэтический текст, задающий основные термины, описывающие взаимоотношения «поэта» и «народа». Другими словами, Блок выписывает из книги Аничкова фрагменты, посвященные неэстетическому, утилитарному характеру ритма, под влиянием теоретических импульсов, полученных от Иванова. Необходимо также упомянуть, что цитата из пушкинского стихотворения возникает в начале лекции Брюсова «Ключи тайн» [Брюсов 1990: 89], на которую прямо откликается Иванов в «Поэте и черни». В принадлежащем ему номере «Весов» со статьей Иванова (1904. № 3) Блок особо отчеркнул финал «Поэта и черни», содержащий прямую адресацию к Брюсову [Игошева 2007: 160]. Иначе говоря, объективно «Поэзия заговоров и заклинаний» и «О лирике» могут прочитываться как отклики Блока на разговор Иванова с Брюсовым.

<...> Песня не есть утешение в работе; она помогает ее интенсивности; всякий, кто знаком с техникой народных плясок, прекрасно знает, что в пляске музыка доводит до крайнего возбуждения мускульную энергию, побуждает к самым эластическим, прямо неосуществимым без нее телесным усилиям; также точно и в работе: песня способствует ее производительности постольку, поскольку производительность зависит от напряженности, и, этим она преследует чисто практическую цель. Смутное сознание возрастающей при песне мускульной продуктивности и вызвало к жизни рабочие песни [Цит. соч.: 387-388].

Хотя Бюхер мимоходом признает влияние песни на трудовые процессы [Бюхер 1899: 43], наиболее существенным для него является генезис трудовой песни и ее ритмов *из ритмики труда* и соответственно *воздействие трудовых практик на песенные*. Однако Блок отбирает из пересказов Аничкова только то, что соответствует представлениям о суверенности лирики, о возможностях ее воздействия на мир, переворачивая в известном смысле перспективу, выстроенную Бюхером. Именно «принудительность», становясь в статье «О лирике» метафорой «сладкого бича ритмов», подгоняющего человеческий труд¹⁷, реализует магический потенциал лирической поэзии, вторгающейся в повседневную жизнь трудовыми песнями, которыми Блок пытается представить поэтические тексты «демократов» – «утилитаристов», «реалистов» Некрасова и Горького, своим творчеством как бы перекидывающих мост между литературой и жизненными практиками, «красотой» и «пользой» и т. п.

Метафора поэтического «бича» появляется в текстах Блока раньше статьи «О лирике». Кажется, впервые она возникает в написанной 30 ноября 1903 года и оставшейся в рукописи рецензии на сборник Брюсова «Urbi et Orbi». Здесь мотив бича спровоцирован или подсказан изображением лиры на обложке брюсовской книги и отчетливо соотнесен с хорошо известной мифологией Орфея:

Средний знак обложки – золотая лира – становится понятным, когда взглядишься в печать текста, узнавая в определенно-четких очертаниях необычно-мелких букв – дух автора. <...> Это – прежде всего нечто *целостное*, столь же духовно-синтетическое, как лозунг древнего метафизика: «единое во многом», простейшее в сложном. Книга в белых пеленах с разящей лирой: *знакомое* «познавшим тайны» и *струнный бич*, укрощающий диких зверей. Лира Орфея, так просто и тихо замкнувшая в себе неслабые бури, бегущие по страницам: вечное движение внутри – разрешилось извне в гаснущую мелодию [Блок VII, 139].

Однако между рецензией 1903 года и статьей 1907-го метафора бича приобретает несколько иной вид: магическое, теургическое воздействие лиры Орфея начинает характеризоваться *ритмом*. Думается, что это уточнение также следует связывать с чтением Блоком «Поэта и черни». Отмечая, что «в эпохи народного, „большого“ искусства поэт» являлся «учителем», исполнявшим свою роль «музыкой и мифом» [Иванов 1909: 34], Иванов упоминает – среди мифических «учителей» греков – легендарных создателей греческого мелоса, поэтов-певцов, в творчестве которых, с точки зрения автора, особую роль играл именно ритм:

¹⁷ Это представление останется актуальным для Блока вплоть до эпохи создания «Возмездия», см. в черновых набросках поэмы: «Ведь труд, сопровождаемый песней, / Всего нужней, всего чудесней» [Блок V, 195]. Отмечу также, что в своей книге Бюхер ссылается на тот же самый фрагмент «Веселой науки» о ритмическом понуждении, что и Аничков [Бюхер 1899: 86]. Можно предположить, что Аничков обнаружил фрагмент книги Ницше, в котором изложено хорошо известное, впрочем, и без посредничества немецкого филолога античное представление о терапевтической функции музыки и ритма, в работе Бюхера.

В отдаленных веках, предшествовавших самому Гомеру, мерещились эллинам легендарные образы пророков, сильных «властно-движущей игрой». Греческая мысль постулировала в прошлом сказочные жизни Орфея, Лина, Мусэя, чтобы в них чтить родоначальников духовного зиждительного и устроительного ритма [Цит. соч.: 35-36]¹⁸.

По всей вероятности, текст Иванова подсказал Блоку традиционный и действенный инструмент лирического воздействия, снимающий зазор между поэтом и народом: думается, что, уже работая над «Поэзией заговоров и заклинаний» (где Блок довольно отчетливо апеллирует к тезисам Иванова), он читал соответствующие фрагменты книги Аничкова о ритме, продумывая их с точки зрения проблематики, намеченной в «Поэте и черни». Этот подтекст, видимо, следует учитывать и при чтении статьи «О лирике», где «сладкие бичи ритмов» лирика-мага¹⁹ принудительно и властно воздействуют на повседневную жизнь.

Однако уже в следующем году в обширной статье «О театре» (февраль-март 1908 года) метафора бича подвергается еще одному смысловому сдвигу. Если в рецензии на «Urbi et Orbi» и в статье «О лирике» бич соотнесен с лирической поэзией и ее орфическим воздействием на жизнь, в статье «О театре» образ бича связан с воздействием жизни на искусство – более того, бич становится атрибутом самой Судьбы:

¹⁸ Слова о «властно-движущей игре» являются цитатой стихотворения Иванова «Терпандр», вошедшего в «Кормчие звезды» и посвященного магическому воздействию древнего мелоса. Цитируемое место («Правит град, как фивский зодчий, / Властно-движущей игрой» [Иванов 1995: 108]) относится к Амфиону, чья лира согласно легенде приводила в движение камни и который своей музыкой построил стены Фив. Иванов возвращается к образу Амфиона и позже, в «Заветах символизма», в контексте античных представлений о терапевтическом и этическом характере ритма, чья мощь позволяла возбуждать и умирять страсти, в том числе политические (о влиянии «гармонии и ритма» на политику см. «Государство» и «Законы» Платона, а также «Политику» Аристотеля), гармонизировать душевное состояние человека: «Задачей поэзии была заклинательная магия ритмической речи, посредствующей между миром божественных существ и человеком. Напевное слово преклоняло волю вышних царей, обеспечивало роду и племени подземную помощь „воспетого“ героя, предупреждало о неизбежном уставе судеб, запечатлеvalo в незыблемых речениях... богоданные законы нравственности и правового устройства и, утверждая богопочитание в людях, утверждало мировой порядок живых сил. Поистине, камни слагались в городские стены лирными чарами, и – помимо всякого иносказания – ритмами излечивались болезни души и тела, одерживались победы, умирялись междоусобия» [Иванов 1916: 131], ср. также в письме Иванова С. А. Венгерову от 8 октября 1905 года о «магической и теургической энергии размеренной <то есть, ритмически упорядоченной. – А. Б.> речи» [Переписка 1993: 90]). Цитируя в «Поэте и черни» чуть далее строки Лермонтова («Поэт»), в которых «слышится энергический, но бессильный ропот на роковое разделение» поэта и народа, Иванов приводит поэтическую цитату, отсылающую к тому же кругу представлений, который связан с легендами об Орфее, Мусее и т. д.: «Бывало, мерный звук твоих могучих слов / Воспламенял бойца для битвы» и т. д. [Иванов 1909: 37] – причем «мерность» звука прочитывалась именно как указание на ритм, поскольку согласно античным представлениям определенные ритмы способствовали пробуждению определенных страстей, в том числе марциальных; с этим связаны легенды о Тиртее и Тимофее, пробудившем в Александре Великом – среди прочего – воинский пыл. В эпоху Ренессанса, когда возрождается интерес к теургическим эффектам древнего мелоса (например, в деятельности Академии Баифа [Yates 1947]), предпринимаются попытки выстроить более или менее четкие соответствия между определенными ритмами и соответствующими аффектами, страстями, движениями души, см. в этой связи теоретические построения Исаака Фоссиуса, повлиявшие, как полагают исследователи, на ритмическую структуру некоторых текстов Джона Драйдена [Масе 1964]. Отзвук подобных миметических представлений о ритме, как кажется, можно видеть в «Катилине» Блока, где поступь охваченного «яростью и неистовством» Катилины сопоставляется с «галлиамбом» 63-го стихотворения Катулла; ср. в комментариях Фета к его переводу «Аттиса»: «Размер этот вполне выражает противоположности оргиастически-шумных и порывистых впечатлений с печальными» [Катулл 1886: 69], эта книга была в библиотеке Блока, см. новейший комментарий к очерку Блока [Блок 2006: 276], а также стиховедческие соображения по поводу того, почему Блоку не подошел перевод Фета, чтобы дать почувствовать читателю «Катилины» «неровный торопливый шаг» «римского большевика» [Гаспаров 1994: 199].

¹⁹ Комментируя образ мага в «Поэзии заговоров и заклинаний», Кумпан отметила связь этого образа с хорошо известной поэтической репутацией Брюсова [Кумпан 1985: 37], который, следует отметить, был по его собственному признанию автором рисунка на обложке «Urbi et Orbi» [Ашукин 1929: 170]. Отмеченный выше орфический подтекст лишь подтверждает значимость фигуры Брюсова для Блока в его медитациях об идее лирической поэзии. Подчеркнутое внимание Блока именно к «орфическим» стихам Брюсова демонстрируют и работы о брюсовском цитатном слое в блоковских текстах [Лавров 2000: 169-178]. См. также о брюсовском «магизме» в связи с фигурой Звездочета в пьесе «Незнакомка» [Безродный 1990].

«Но эстетика – не жизнь, и если первая венчает изменника, уничтожающего любимое, то вторая беспощадно карает его и бьет бичом Судьбы, лишает его силы, связывает ему руки и „ведет его туда, куда он не хочет“, – дальше от берега, в глубь речного затона»; «Зрительный зал театра должен быть воплощением самой Судьбы, которая беспощадно бьет тонким и язвительным бичом за каждый фальшивый шаг, зато уж – благословляет и щедро одаряет за каждый живой и смелый поступок. Лишь тогда, когда за наши ramпы перестанет глядеть тысячью очей пресыщенная, самомнительная, развлекающаяся толпа, лишь тогда мы почувствуем *ответственность*, получим возможность руководствоваться сознанием *долга*» [Блок VIII, 24, 33-34].

Вернемся, однако, к весне-лету 1907 года. Несмотря на двойственность статьи «О лирике», где, с одной стороны, Блок говорит о разрыве между «поэтом» и «толпой», а с другой, намечает возможность сближения лирической продукции и жизни через «ритм», что в контексте блоковских писаний второй половины 1900-х годов можно истолковывать как возможность обретения лириком «судьбы», в репликах поэта этого времени преобладающей является мысль о рассогласованности «лирики» и «пути». В написанном в августе 1907 года предисловии к сборнику своих «Лирических драм» Блок возвращается к наиболее существенному для него вопросу о специфике «лирики»:

Лирика не принадлежит к тем областям художественного творчества, которые учат *жизни*. В лирике закрепляются переживания **души, в наше время, по необходимости, уединенной**. Переживания эти обыкновенно сложны, хаотичны; чтобы разобраться в них, нужно самому быть «немножко в этом роде». Но и разобравшийся в сложных переживаниях современной души не может похвастаться, что стоит на **твердом пути**. Между тем всякий читатель, особенно русский, всегда ждал и ждет от литературы **указаний жизненного пути**. В современной литературе лирический элемент, кажется, самый могущественный; он преобладает не только в чистой поэзии, где ему и подобает преобладать, но и в рассказе, и в теоретическом рассуждении и, наконец, в драме [Блок VI, 163].

Стремление Блока покинуть лирическое «уединение», желание обрести «путь» и «судьбу» связывалось поэтом с отказом от «случайной» лирики и «беспутной» «лирической драмы», а также с обращением к новым драматургическим жанрам – прежде всего, к трагедии. В письме Андрею Белому, написанном 1 октября 1907 года, то есть вскоре после предисловия к «Лирическим драмам», Блок так охарактеризовал свой поиск «пути»:

Я не определяю подробностей пути, мне это не дано. Но я указываю только устремление, которое и Ты признаешь: из болота – в жизнь, из лирики – к трагедии. Иначе – ржавчина болот и лирики переест стройные колонны и мрамор жизни и трагедии, зальет ржавой волной их огни [Белый, Блок 2001: 344].

Противопоставление «лирики» и «трагедии» (отмечавшееся в блоковедческих исследованиях), по всей видимости, созрело у Блока по крайней мере уже к осени 1906 года, когда в письме Брюсову от 17 октября (то есть во время работы над «Незнакомкой»), содержащем развернутую критику литературных дефектов «Короля на площади», Блок писал о своем интересе к театру вообще и к *трагедии* в частности: «...и опять очень хочу драматической формы, а где-то вдали – трагедии» [Блок 8, 164]. Если говорить о хронологии идейных поисков Блока, можно предположить, что, во всяком случае, к концу работы над послед-

ней лирической драмой «Незнакомка», у него уже было представление о том, что следует делать дальше. По-видимому, литературные интересы связывались на тот момент именно с трагедией (как альтернативой самой идее «лирики»²⁰), что и спровоцировало в декабре 1906 года внимательное, с составлением подробного конспекта [Блок 1965: 78-84], чтение поэтом «Рождения трагедии из духа музыки»²¹.

Густой концентрацией описанных выше мотивов отмечена статья «Три вопроса», написанная Блоком в феврале 1908 года в ответ на полемический отклик Д. Философова на статью «О лирике». Вернувшись к проблеме «красоты и пользы», Блок воспроизводит тезис Бюхера²² и вводит противопоставление призванности подлинного художника («долга» – «ритма»²³, ср. «понудительность» ритма) и его гибельной «случайности» (см. отрицательно окрашенный образ «случайного художника» [Блок VIII, 9]). В финале статьи в качестве задачи современной литературы, которая должна снять разрыв между эстетикой и утилитарностью, он снова говорит о трагедии: «Голос долга влечет к трагическому очищению.

²⁰ Как известно, идея лирической драмы, действие которой представляет собой драматизацию душевной жизни персонажей, в литературе 1900-х годов не без оснований связывалась с именем Метерлинка, сформулировавшего концепцию подобного театра в статье «Le Drame moderne», вошедшей в эссеистический сборник «Le Double Jardin» [Maeterlinck 1904: 109-127]. Именно в прямой полемике с «Современной драмой» Метерлинка в статье «О драме» Блок проартикулировал свое неприятие современного театра, заставившего «понизить металлический голос трагедии до хриплого шепота жизни» [Блок VII, 83]. В данном случае следует отметить солидаризацию Блока с точкой зрения Вячеслава Иванова, высказавшего в рецензии 1904 года на «Le Double Jardin» свое раздражение по поводу «забвения» бельгийским драматургом трагедии: «Забыл ли он [Метерлинк], что и Сикстина, и афинский театр Диониса были пылающими очагами трагического самоутверждения духа? Ибо, если верить книге, то именно железы трагического мировосприятия надежно вылушены просвещенным веком. Странно слышать из уст Метерлинка-драматурга упрек Ибсену за демонически-гордую мрачность его трагического безумия, – или пожелание, чтобы трагическое на сцене кончилось, уступив место изображению мира и счастья и „красоты без слез“» [Иванов 1904а: 59]. Программа Блока вообще обнаруживает сходство с позицией Вяч. Иванова. Так, в «Предчувствиях и предвестиях» (1906) Иванов четко сформулировал то, какие театральные жанры должны воплотить «большое, общенародное искусство»: «Нет сомнения, что будущий театр, каким он нам представляется, оказался бы послушным орудием того мифотворчества, которое, в силу внутренней необходимости, имеет возникнуть из истинно символического искусства, если последнее перестанет быть достоянием уединенных и найдет гармоническое созвучие с самоопределением души народной. Поэтому божественная и героическая трагедия, подобная трагедии античной, и мистерия, более или менее аналогичная средневековой, прежде всего ответственны предпологаемым формам синтетического действия» [Иванов 1909: 213-214]; ср. в более поздних «Заветах символизма»: «Родовые, наследственные формы „большого стиля“ в поэзии – эпопея, трагедия, мистерия» [Иванов 1916: 143]. Если предположить, что Блок следовал программе Иванова, становится понятнее логика его поисков, то, почему стремясь выйти из «лирического уединения», он апеллирует к трагедии и одновременно в конце 1906 года начинает работать над «сонной мистерией» «Дионис Гиперборейский». Реализация этой же программы просматривается в переводческой стратегии Блока второй половины 1900-х годов, когда он переводит по заказу Н. В. Дризена и его Старинного театра средневековую мистирию «Чудо о Теофиле», а для В. Ф. Коммиссаржевской – трагедию Ф. Грильпарцера «Die Ahnfrau».

²¹ Владимир Паперный, справедливо указывающий на зависимость блоковской рецепции Ницше от построений Иванова, акцентирует внимание прежде всего на «дионисийстве», игнорируя идеологизацию Ивановым жанровой системы. Паперный пишет, что «первым прямым последствием изучения „Происхождения трагедии“ стала у Блока попытка создать новый драматический жанр» [Паперный 1979: 93]. Паперный ссылается при этом на запись Блока в «Записных книжках» от 29 декабря 1906 года о необходимости «восстановления мистерии». Если, однако, предположить, что Блок ориентируется на жанровую программу Иванова (см. прим. 20), то блоковские замыслы едва ли можно считать детерминированными чтением Ницше; скорее, он обращается к самой знаменитой на тот момент книге о трагедии (к своего рода специальной литературе), уже имея определенную точку зрения на то, что является наиболее актуальной литературной задачей.

²² «Новейшие исследователи говорят нам о том, что польза и красота совпадали в народном творчестве, что одна из ранних форм этого творчества – рабочая песня – была неразрывно, ритмически связана с производимой работой» [Блок VIII, 10].

²³ Блок уравнивает «долг» с «ритмом», соединяющим красоту и пользу, благодаря чему «неслучайный», должный «путь» подлинного художника приобретает ритмический характер: «Творчество Ибсена говорит нам, поет, кричит, что ритм нашей жизни – долг. В сознании долга, великой ответственности и связи с народом и обществом, которое произвело его, художник находит силу ритмически идти единственно необходимым путем. Это – самый опасный, самый узкий, но и самый прямой путь. Только этим путем идет истинный художник. <...> Здесь только можно узнать, руководит ли художником долг – единственное проявление ритма души человеческой» [Блок VIII, 10]. В данном случае Блок подхватывает мотивы ненаписанной «сонной мистерии» «Дионис Гиперборейский», герой которой является именно «героем пути», чей внутренний мир подается музыкально упорядоченным, мерным (ритмичным?): «ОН готов погибнуть, НО ПОЕТ в нем какая-то МЕРА ПУТИ, им пройденного» [Блок 1965: 89], выделено автором. По всей видимости, героя «Диониса» следует противопоставить поэту из «беспутной» «Незнакомки», жалующемуся Звездочету на утрату «ритма души».

Может быть, на высотах будущей трагедии новая душа познает единство прекрасного и должного, красоты и пользы, так, как некогда душа познала это единство в широтах народной песни» [Блок VIII, 11]. Иными словами, в сознании Блока «трагедия» была соотнесена с «путем», Судьбой и необходимостью (а также с действенностью архаической магии, ср. о «единстве красоты и пользы»), что, безусловно, противопоставляло ее «случайной», «болотной» лирике²⁴ и «беспутной» «лирической драме».

2

В первом «видении» «Незнакомки» эпизодический персонаж, обозначенный автором как «Человек в пальто», демонстрирует посетителям кабачка «небольшую вещицу» – камею. Описание предмета, которому отведена целая реплика, гласит: «...с одной стороны – изображение эмблемы, а с другой – приятная дама в тюнике на земном шаре сидит и над этим шаром держит скипетр: подчиняйтесь, мол, повинуйтесь – и больше ничего!» [Блок VI, 69]. М. В. Безродный в специальной заметке (вошедшей позднее в его диссертацию, посвященную «Незнакомке») идентифицировал описание камеи как восходящее к традиционной иконографии Фортуны, а также отметил, что «...мотив Фортуны оказывается предвосхищающим ситуацию „загадывания желаний“ – Поэтом в финале акта 1 и Звездочетом в начале акта 2. В пользу этой интерпретации говорит и введение мотива падающей звезды. Тема Фортуны, в ипостаси „судьбы“, а не „удачи“, станет центральной в следующей блоковской драме „Песня Судьбы“» [Безродный 1987: 166]. Наблюдение Безродного представляется верным и продуктивным, однако недостаточным для понимания семантики Фортуны в «Незнакомке». Именно тематизацией представления о соотнесенности лирики и случая, как кажется, следует истолковывать включение Блоком иконографии Фортуны в его последнюю лирическую драму.

И «случай», и «удача» равным образом входят в то семантическое поле Фортуны, которое окончательно сформировалось к XVI столетию и которое оказалось актуальным для Блока. Понимавшаяся в Средние века (прежде всего под влиянием «Утешения философией» Боэция) исключительно как внешняя сила, воздействующая на человека, как воплощение непредсказуемой и роковой Судьбы, Провидения, в эпоху Возрождения Фортуна начинает смешиваться с другой традиционной эмблемой – с Occasio, Случаем ([Варбург 2008: 165; Doren 1924: 135; Panofsky 1972: 72; Kiefer 1979], о соотнесенности Fortuna и Occasio см. также классическую работу [Wittkower 1938]²⁵). Смешение Фортуны со Случаем покоится на

...the growing conviction that what happens to a man in this world depends to a considerable extent on his own decisions and deeds rather than on some purely external force acting upon him [Kiefer 1979: 16], см. также [Doren 1924: 129].

Человек может выйти победителем в своей конфронтации с Фортуной, повлиять на движение ее колеса [Ордине 2008: 191], если будет решителен и внимателен к благоприятному, но быстро ускользающему случаю, к возможности, которую предоставляет капризная и непостоянная Фортуна: иными словами, Фортуну можно «поймать», «схватить». Это представление реализуется в том числе на уровне иконографии, через обмен атрибутами

²⁴ Ср. также противопоставление «лирики» и «пути» в письме Андрею Белому от 15-17 августа 1907 года, где в примечательном контексте возникает и «трагедия»: «Драма моего мирозерцания (до трагедии я не дорос) состоит в том, что я – лирик; <...> при всей неточности своего мировоззрения, я сознаю, что теория из настроения создана быть не может и не должна. Потому я издавна отношусь к вышеуказанным теориям <к мистическому анархизму. – А. Б.>, как к лирике – и никогда не возвожу их в теории, принципы, пути» [Белый, Блок 2001: 325-327].

²⁵ Классическое исследование Говарда Роллина Петча «The Goddess Fortuna in Medieval Literature» (1927) осталось мне недоступным.

между Fortuna и Occasio, когда традиционный символ Случая – развевающийся локон, за который можно «поймать» удачу, – оказывается с этого времени устойчиво закрепленным за изображениями Фортуны [Варбург 2008: 165; Wittkower 1938; Kiefer 1979: 15]. Блок, который, по всей видимости, имел весьма поверхностные знания в области эмблематики, не следует этой традиции в экфрастической реплике драмы, в своем описании «Мироправительницы»²⁶, сохраняя лишь шар, на котором она сидит (то есть традиционный символ непостоянства Фортуны²⁷), однако включает мотив ее «поймки» (а точнее «непоймки»²⁸) и соответственно отсылку к традиции Fortuna-Occasio в текст. Этот мотив легко прочитывается в первом «видении», в одной из реплик семинариста, а также в третьем акте, в анонимной реплике одного из гостей буржуазного салона, дублирующей фразу семинариста из первого действия драмы:

«Танцует... Танцует... Я на шарманке, а она под шарманку. (*Делает пьяные жесты, как будто что-то ловит.*) Вот, не поймал... опять не поймал... но и вам, черти, не поймать, если уж мне не поймать...»; «Да и вам не поймать! Да и вам не поймать» [Блок VI, 70, 88].

Этот контекст, как кажется, позволяет утверждать, что одним из сюжетообразующих элементов пьесы Блока является традиционная погоня за ускользающей Фортуной.

Обращение к традиционным репрезентациям Фортуны дает возможность ответить на вопрос о странной соотнесенности образа «Мироправительницы» с морскими мотивами, отмеченной Безродным в диссертации вкупе с тютчевской цитатой («Как океан объемлет шар земной...»), благодаря которой Фортуна отчетливо связывается Блоком с тематикой плавания («Снова Она объемлет шар земной...») ([Безродный 1990], см. также [Безродный 1989: 64-66]). Исследователь указал и на разворачивание мотивов стихотворения Тютчева в драме: мотив «оживающего челна» превращается Блоком в образ кораблей, нарисованных на обоях кабачка и внезапно «оживающих», начинающих свое движение в финальных ремарках первого видения [Безродный 1990: прим. 188].

Начиная с римской античности Фортуны устойчиво связывали с морской образностью, почитали как «Beherrscherin des Meeres» [Doren 1924: 74] и говорили о ее власти над водами («...te dominam aequoris...», Гораций, Odes. 1.35.6, «царица вод», пер. Фета), сравнивали (Овидий, Сенека, Цицерон) с морским ветром²⁹, наполняющим паруса [Kiefer 1979: 4, 14], изображали с корабельным рулем («...stirring the course of our lives» [Pitkin 1999: 139]). Как отмечает Фредерик Кифер, Фортуна

was customary associated with the sea in antiquity (she usually held a rudder or prow, symbolic of her capacity to direct the course of man's life) and in the Middle Ages, which continued to find in the sea an apt symbol of Fortune's mercurial nature [Op. cit.: 3].

²⁶ Возможно, само обозначение Фортуны как «Мироправительницы» восходит к одному из текстов «Carmina Burana», где Фортуна именуется «Fortuna Imperatrix Mundi».

²⁷ См., например, в «Эгерии» Павла Муратова: «Фортуна на своем золотом шаре беспокойно вращалась, изменчивая и непостоянная, как собственная моя судьба» [Муратов 1922: 251].

²⁸ Ср. в статье «Девушка розовой калитки и муравьиный царь» топику тщетного поиска развоплощенной Вечной Женственности: «Но она присутствует здесь лишь как видение. Она утратила свою плоть и стала „ewig-weibliche“. <...> Паж ищет ее столько столетий. <...> Никогда он ее не найдет. <...> Ищи, паж, на то ты не русский, чтобы всегда искать и все не находить» [Блок VII, 34].

²⁹ Эта традиция отложилась в лексике итальянского языка, где «fortuna» существует не только «в значениях „случай“ и „состояние“, но и в смысле „штормовой ветер“» [Варбург 2008: 163], а «Vocabulario degli Accademici della Crusca», опубликованный в Венеции в 1612 году, указывает помимо прочего и на Fortuna в значении Procella, то есть буря [Dubus 1984: 39], ср. также рум. furtuna – буря.

Тем не менее исследователи указывают, что в Средние века доминирующим элементом иконографии Фортуны являлось ее знаменитое колесо [Doren 1924: 81]. Морские мотивы (и в частности «парус») начинают играть исключительно важную роль, когда Фортуна начинает соотноситься с Occasio [Kiefer 1979: 15], а парус – ассоциироваться «with opportunity won and lost» [Ibid.]³⁰. Помимо паруса, культура Ренессанса, намертво связавшая Фортуну и Случай, активно включает в репрезентацию Фортуны волны и приливы:

Fortune is constantly associated with the sea and with the tide. In various emblems and other engravings she rides high upon a swelling flood. “Fortune’s flood ran with full stream”, say the authors of “The Mirror for Magistrates”, and “Fortune... worketh as the waves.” <...> We think immediately of Shakespeare’s words: There is a tide in the affairs of men / Which taken at the flood leads on to Fortune [Chew 1939: 103] (шекспировская цитата является фрагментом одной из реплик Брута в «Юлии Цезаре», 4 акт, 2 действие).

Эти контексты основательно связываются именно с соотносительностью Фортуны и Occasio, где «прилив», *tide*, оказывается прозрачной эмблемой удачно представившегося случая, «благоприятной возможности» [Ibid.; Kiefer 1979: 21].

Следует, однако, отметить, что в реплике Поэта, содержащей тютчевскую цитату и непосредственно предшествующей фразе Семинариста о том, что он так и не поймал «ее», образ Мироправительницы сопряжен с мотивами «кружения»:

Поэт (*рассматривает камю*). Вечное возвращение. Снова Она объемлет шар земной. И снова мы подвластны Ее очарованию. Вот Она кружит свой процветающий жезл. Вот она кружит меня... И я кружусь с Нею... Под голубым... под вечерним снегом... [Блок VI, 70].

Это сочетание мотивов «плавания» и «кружения» подхватывается в финальных ремарках первого «видения» драмы, содержащих одновременно морскую образность и символику круга, «вращения», лейтмотивную для блоковской драмы в целом:

Все вертится, кажется, перевернется сейчас. Корабли на обоях плывут, вспенивая голубые воды. Одну минуту кажется, что все стоит вверх ногами [Блок VI, 71].

Безродный осторожно и верно наметил связь между мотивами вращения и традиционной образностью Фортуны со сферой, на которой она сидит (или стоит), а также с ее про-вербиальным колесом [Безродный 1990], однако в данном случае нужно говорить о том, что кажущееся многообразие обликов Фортуны³¹ в соответствии с традицией сведено Блоком к семантическому инварианту, иначе говоря, о своего рода синонимичности мотивов «плы-

³⁰ Эти процессы приводят к выделению особой иконографической традиции Фортуны Морской – изображений *fortuna di mare*, *Fortuna Marina*, образ которой прочно ассоциировался с морской бурей и кораблекрушениями; помимо хорошо известных изображений Фортуны с парусом, эта иконографическая традиция могла приводить к вытеснению визуальных персонификаций Фортуны, когда собственно изображение включало лишь потерпевшее кораблекрушение судно, однако подпись под картинкой не оставляла сомнений в причинах катастрофы – *Fortuna Naufraga* (подробнее о Фортуне Морской, являющейся причиной бурь и кораблекрушений [Dubus 1984]). Анализируя в своей диссертации корабельную топику у Блока в связи с тематикой плавания в «Незнакомке», Безродный указывает на соотносительность образов Незнакомки и Елены Спартанской, вспоминая при этом любимую Блоком строку Бальмонта из стихотворения «К Елене» – «Ты и жизнь, ты и смерть кораблей» [Безродный 1990]. Учитывая описанную выше традицию, можно с осторожностью предположить возникшую в сознании Блока соотносительность этой строки с образом Фортуны кораблекрушений. Фортуна с ее морскими ассоциациями легко могла контаминироваться в сознании Блока и с покровительницей мореплавания «Марией звездой морей», *Stella Maria maris*, о которой пишет Безродный в связи с главной героиней «Незнакомки» [Безродный 1989: 66; Безродный 1990], см. здесь подробнее о представленности этого образа в символистской литературе.

³¹ «Elle porte toujours le nom de Fortune et n’est jamais la même. <...> Tantôt navigatrice au gouvernail capricieux, tantôt équilibriste sur la Sphère» [Starobinski 2007: 45].

вущих кораблей» и «вращения»³², скоплении символов, отсылающих к одному и тому же референту – представившейся возможности, Случаю. В данном контексте интригующую исследователей (и в целом многослойную и сложную) символику круга у Блока (см. [Силард 2002: 206-225], применительно к «Незнакомке» [Гал 1983; Безродный 1990]) следует, по всей видимости, истолковывать, исходя из традиции Fortuna-Occasio, то есть как символику *случая и случайности*³³. На эту семантическую возможность указал сам Блок в статье «Безвременье», законченной в 1906 году:

Исчезает лицо, и опять кутается в снежное кружево, и опять возникает мечтой о бесконечной равнине. Мелькнувший взор, взор цыганки, чей бубен звенит, чей голос сливается с песнями вьюги, зовет в путь бесконечный. Горе тому, кто заглядится в стеклянный, астральный взор. **Он обречен на игру случайностей, на вечное круженье среди хлопьев**, улетающих во мрак [Блок VII, 25]³⁴.

В «Безвременьи» кружение «среди хлопьев» отчетливо соотносится Блоком с «беспутностью» и бесцельным («круговым») блужданием³⁵, которые должны были связываться в его сознании в том числе с полюсом «случайной» «лирики» (ср. также «болотные» мотивы статьи и «болотную» образность, через которую подается «лирика» в письме Белому от 1 сентября 1907 года) и противопоставляться чаемым «пути» и «судьбе» (см. также [Максимов 1981а: 91]). В этом смысле сама композиция «Незнакомки» с ее круговой, вращающейся структурой, с реплицированием первого видения третьим воспроизводит бесцельное, случайное кружение под «порхающим снегом», описанное в «Безвременьи», которое дублируется многочисленными деталями, соотнесенными с мотивами круга, а на сюжетном уровне воплощено в итинерарии поэта, вечно стремящегося ухватить счастливый случай – предоставляемый Фортуной, «мироправительницей» лирического универсума, – чтобы встретить свою вечно ускользающую «падучую звезду».

Значимым представляется и соединение в процитированном выше фрагменте «Безвременья» мотивов «случайного», «бесцельного» кружения и «цыганки, зовущей в путь», объединенных, по всей видимости, именно семантическим комплексом «случая-судьбы»³⁶. В

³² Ср. контаминацию мотивов круга и волн в финале «Ночной фиалки»: «Слышу **волн круговое движенье**, / И больших кораблей приближенье, / Будто вести о новой земле. Так заветная прялка прядет / Сон живой и мгновенный, / Что нечаянно радость придет / И пребудет она совершенной. / И ночная Фиалка цветет» [Блок II, 33], причем кружение волн дублируется в поэме мотивом «кружения прялки», а сама королева сидит за «**бесцельною** пряжей» [Блок II, 30] (ср. в стихотворении «Моей матери»: «Но в бесцельном, быть может круженье» [Блок II, 52]; ср. также соотнесенность образа Ночной Фиалки с «кружением» в «Безвременьи»; интересно, что именно мотив кружения отмечает Е. П. Иванов в дневниковой записи от 6 мая 1906 года, сделанной после знакомства с поэмой в авторском чтении: «...напоминает сон кружения мой» [Воспоминания 1964: 405]). Не следует ли в данном случае понимать «нечаянно» как «случайно», прялку соотносить с традиционной топишкой Парок, а поэму в целом (посвященную, как кажется, именно «болотной» лирике) – с размышлениями Блока о судьбе и случае? О семантике «бесцельности» у Блока в контексте проблематики пути см. [Максимов 1981а: 113, прим. 2].

³³ Генетически, изначально подобная семантика круга могла возникнуть и, скорее всего, возникла в творчестве Блока вне прямой связи с иконографией Фортуны, которая появилась в блоковских текстах, по-идиому, всего один раз, оказавшись чрезвычайно удобным и емким репрезентантом волновавшей поэта проблематики.

³⁴ Превращение Блоком кружения в символ случая не является уникальным, см., например, эссе Метерлинка «Le Temple du Hasard» [Maeterlinck 1904: 33-49], по всей видимости известное Блоку. Здесь образ кружения как случайности мотивируется вращением рулетки (текст посвящен игорным домам).

³⁵ «Это – **бесцельное** стремление всадника на усталом коне, **заблудившегося** ночью среди болот. Баюкает мерная поступь коня, и конь свершает **круги**, и **неизменно возвращаясь на то же и то же место**, всадник не знает об этом, потому что нет сил различить однообразную поверхность болота» [Блок VII, 26].

³⁶ Ср. контаминацию мотивов судьбы и образа цыганки в предисловии к «Земле в снегу». Следует также указать и на соотнесенность лирической героини «Снежной маски» и «Фаины» с цыганкой и кометой. Блок в полной мере ориентировался на традиционные представления о кометах, как о небесных телах с непредсказуемой траекторией, как нарушителях мировой гармонии мерно вращающихся светил; см. «Комету» Аполлона Григорьева, а также первую строку стихотворения Л. Д. Блок «Venus ad Cometam» («Зачем в наш стройный круг ты ворвалась, комета?»), использованные Блоком в качестве эпиграфов к предисловию, которым открывалась «Земля в снегу». В своих работах о «Незнакомке» Безрод-

исследованиях, посвященных цыганской теме у Блока, уже отмечалась значимость фигуры «цыганки-судьбы», связанной с дивинационной образностью [Минц 2000: 366] (ср. ситуацию «загадывания желаний» в «Незнакомке» [Безродный 1987: 166]). Наиболее отчетливо этот мотивный ряд представлен в стихотворении «Потеха! Рокочет труба», написанном в июле 1905 года и воспроизводящем ситуацию ярмарочного гадания:

Потеха! Рокочет труба,
Кривляются белые рожи,
И видит на флаге прохожий
Огромную надпись: «Судьба».

Палатка. Разбросаны карты.
Гадалка, смуглее июльского дня,
Бормочет, монетой звеня,
Слова слаще звуков Моцарта.

Кругом – возрастающий крик,
Свистки и нечистые речи,
И ярмарки гулу – далече
В полях отвечает зеленый двойник.

В палатке всё шепчет и шепчет,
И скоро сливаются звуки,
И быстрые смуглые руки
Впиваются крепче и крепче...

Гаданье! Мгновенье! Мечта!..
И, быстро поднявшись, презрительным жестом
Встряхнула одеждой над проклятым местом,
Гадает... и шепчут уста.

И вновь завывает труба,
И в памяти пыльной взвиваются речи,

ный отметил спроецированность топики «беззаконности кометы» на образ главной героини, «падучей звезды» блоковской драмы (именно поэтому падение звезды провоцирует утрату Звездочетом «ритмов астральных песен», расстройство гармонической музыки сфер, которая согласно традиции, восходящей к пифагорейцам и Платону, является результатом мерного, регулярного вращения небесных тел). В этом смысле непредсказуемость траектории кометы могла соотноситься с непредсказуемостью и случаем, вносимыми в мироустройство Фортуной (ср. также запись в «Записных книжках» от 20 апреля 1907 года о прототипе лирической героини «Снежной маски» и «Фаины»: «Одна Наталья Николаевна русская, со всей своей русской „случайностью“, не знающая, откуда она, гордая, красивая и свободная» [Блок 1965: 94]; ср. также образ Волоховой как «случайной кометы» в стихотворении Л. Д. Блок «Venus ad Cometam»: «На миг всевластная, ты, знаю я, **случайна**» [Блок II, 881]). Однако героиня, соединяющая черты цыганки и кометы, оказывается в поэтическом мире Блока двойственной – будучи воплощением лирической случайности, она одновременно отчетливо связана с судьбой, что, возможно, мотивирует перенос «Песни Фаины» из цикла «Фаина» в «Песню Судьбы»; ср. также цикл «Кармен», героиня которого, являясь цыганкой и «кометой», открывает при этом возможность «пути» [Максимов 1981a: 113]. Бич Судьбы-Фаины, помимо указанных выше контекстов («принудительность» и пр.), мог также мотивироваться иконографией кометы, сведения о которой Блок мог почерпнуть в читавшейся им популярной литературе по астрономии, в частности в книге Г. Клейна «Астрономические вечера»: «Так, особенно в средние века... кометы считались бичами божьего гнева, и, если грешное человечество и не исправлялось, то во всяком случае приходило в ужас. В настоящее время трудно составить себе верное понятие о той всеобщей панике, которая сопровождала появление кометы во всей западной Европе несколько веков тому назад, но слабое представление можно получить, читая в старинных хрониках, что хвост кометы состоит из длинных мечей, копий и бичей, или замечая, что на рисунках шестнадцатого века комета изображается иногда в виде фурии, размахивающей бичом над землею и морем» [Клейн 1900: 375-376].

И руки... и плечи...
И быстрая надпись: «Судьба»!

[Блок II, 56-57]

Комментаторы академического собрания сочинений Блока, указав на цитату из «Пиковой дамы» Чайковского, обоснованно соотносят этот текст с весьма насыщенным письмом Блока П. П. Перцову, написанным 31 января 1906 года в связи с блоковской статьей «Педант о поэте», посвященной книге Н. А. Котляревского о Лермонтове [Блок II, 633]. Из письма мы узнаем о фрагменте статьи, вызвавшем затруднения Перцова и впоследствии отброшенном в опубликованной версии:

Граф Сэн-Жермэн и «Московская Венера» совсем не у Лермонтова. Очевидно, я написал так туманно об этом, потому что тут для меня многое разумелось само собой. Это – «Пиковая дама», и даже почти уж не пушкинская, а *Чайковского* (либретто Модеста Чайковского): Однажды в Версале aux jeux de la reine / Venus Moscovite проигралась дотла... / В числе приглашенных был граф Сэн-Жермэн. / Следя за игрой... / И ей прошептал / Слова слаще звуков Моцарта... / (Три карты, три карты, три карты)... и т. д. – Но ведь это пункт «маскарадный» («Маскарад» Лермонтова), магический пункт, в котором уже нет «Пушкинского и Лермонтовского» как «двух начал петербургского периода», но Пушкин «аполлонический» полетел в бездну, столкнутый туда рукой Чайковского – *мага и музыканта*, а Лермонтов, сам когда-то побывавший в бездне, встал над ней и окостенел в магии, и кричит Пушкину вниз: «Добро, строитель!». Это – «все, кружась, исчезает во мгле» [Блок 8, 149-150].

Упоминание «Маскарада» и «Пиковой дамы», а также включение мотивов карточной игры довольно отчетливо сигнализируют о семантике случая³⁷ и судьбы (см. классическую работу [Лотман 1992: 389-415]) и подводят нас к наиболее амбициозной и, как кажется, наименее удачной пьесе Блока 1900-х гг. – «Песне Судьбы». Т. М. Родина отметила связь главного героя блоковской драмы Германа с Германом Пушкина, указав на отброшенную Блоком сцену в игорном доме [Родина 1972: 177-178]. Исследовательница истолковала блоковское прочтение пушкинской повести в рамках конфликта «стихий» и «культуры» [Цит. соч.: 180], что представляется непродуктивным. Думается, что Блок в соответствии с занимавшей его проблематикой интерпретировал «Пиковую даму» (причем, видимо, не Пушкина, а прежде всего Чайковского³⁸) как текст о Судьбе, что и позволило ему соотнести Германа с главным действующим лицом своей «драматической поэмы».

³⁷ В качестве эмблемного лирика Лермонтов устойчиво связывается в сознании Блока с проблематикой случая, как, например, в «Безвременьи»: «Но любовница и двойник исчезали, крутятся, во мгле туманной и возвращались опять, кутаясь в лед и холод, вечно готовясь заискриться, зацвести небесными розами и снова падая во мглу. А демон, стоящий на крутизне, вечно пребывает в сладком и страстном ужасе: расцветет ли „улыбкой розовой“ ледяной призрак? В ущельях, у ног его, дольний мир вел азартную карточную игру; мир проносился, одержимый, безумный, воплощенный на страдание. А он, стоя над бездной, никогда не воплотил ничего и с вещей скукой носил в себе одно знание: Я знал, что голова, любимая тобою, / С моей груди на плаху не падет. На горном кряже застал его **случай**, но изменил ли он себе? „На лице его играла спокойная и почти веселая улыбка... Пуля пробила сердце и легкие...“ Кому? Тому ли, кто смотрел с крутизны на мировое колесо?» [Блок VII, 27-28] (ср. также мотивы азартной карточной игры в статье Бориса Садовского 1911 года, где Лермонтов спроецирован на героя «Штосса» Лугина: «Вся жизнь Лермонтова – игра с призраком; решающей ставкой был поединок 15 июля 1841 года, когда последняя карта была убита» [Садовской 1916: 11]). Ср. также в докладе 1910 года «О современном состоянии русского символизма», где Блок пишет о «гибели» поэта от «играющего случая»: «Этой лирикой случая жил Лермонтов» [Блок 1962: 436]. «Играющий случай» восходит к «Грядущим гуннам» Брюсова: «И что, под бурей летучей, / Под этой грозой разрушений, / Сохранит играющий Случай / Из наших заветных творений?» (см. комментарий [Блок VIII, 420]).

³⁸ Специфика символистских интерпретаций оперы Чайковского, ставшей важным событием культурной жизни 1890-

В «Незнакомке» и «Песне Судьбы» представлены два идеологических героя, легко превращаемых в лирических героев блоковской поэзии и репрезентирующих центральную антитезу, отчетливо намеченную поэтом в критических текстах второй половины 1900-х годов: с одной стороны, это представитель мира «беспутной лирики», поэт, бесцельно кружащий в снежном пейзаже в погоне за своей ненадежной и непостоянной Фортуной, а с другой, герой, стремящийся обрести сквозь «метель» (которая традиционно символизирует в русской литературе ситуацию «утраты пути»³⁹) свой верный «путь» и свою Судьбу и прислушивающийся к трудовым ритмам «народных» «Коробейников». «Незнакомка» и «Песня Судьбы» драматизируют два полюса этой антитезы, а движение от одной драмы к другой как бы воспроизводит представления их автора о его собственной литературной эволюции: от бесцельного, «вечного» кружения лирики, занятой индивидуалистическими настроениями, и поработанной Случаем «современной» «интеллигентской»⁴⁰ души, к «общественности», «ритмически» упорядоченному пути и Судьбе, а в конечном итоге – к обретению статуса «национального поэта».

х годов, ждет своего исследователя (см. красноречивый мемуар о рецепции «Пиковой дамы» одним из видных деятелей модернистской культуры [Бенуа 1993: 650-656]); некоторые подступы к теме, впрочем, весьма беглые, намечены в [Gasparov 2005: 159-160].

³⁹ Укажу лишь несколько составляющих эту традицию текстов, где важную роль играет «метель»: «Метель» Вяземского, «Бесы», «Метель», «Капитанская дочка» (глава «Вожатый») Пушкина (сопоставление «Метели» Вяземского и «Бесов» см. [Смирнов 1994: 46-51]; см. истолкование Михаилом Гершензоном пушкинских «Бесов» и «Метели» как текстов об утрате пути и судьбе [Гершензон 1919: 128-137]; о связи «Снежной маски» и «зимних» стихов Пушкина, прежде всего «Бесов» см. [Минц 2000: 198]), «Метель» В. А. Соллогуба, «Метель» и «Хозяин и работник» Л. Толстого, «Метель» Г. Чулкова ([Чулков 1917: 170-175]), «Метель» Пастернака, «Вьюга» Михаила Булгакова – и вплоть до густо литературной «Метели» Владимира Сорокина (2010), откровенно «переписывающего» русскую классику. «Метель» как «утрата пути» появляется и в текстах, где образ «метели» возникает лишь мимоходом, хотя играет важную семантическую роль, как, например, в «Светлане» Жуковского: «В страшных девицах местах; / Вкруг метель и вьюга. / Возвратиться – следу нет...» (напомню, что фрагмент «Светланы» с описанием метели Пушкин взял в качестве эпиграфа к «Метели»). Ср. также мотив кружения у Вяземского («Степь поднялась мокрым прахом / И завивается в круги»), в «Бесах» («В поле бес нас водит, видно, / Да кружит по сторонам»), а также мотивы кружения потерявших дорогу путников и кружения снега в толстовской «Метели» (ср. также мотивы кружения и возврата, связанные с образом метели у Андрея Белого в «Кубке метелей», а также в «Мятели» Бориса Пильняка: «...метель замела, завилла, закружила» [Пильняк 1922: 119]). Очевидно, «метельный» контекст проблематики «пути» (ср. реплику Блока в мемуаре Е. Ф. Книпович: «Знаете „Снежную маску“, вот тогда я заблудился» [Книпович 1987: 75]) стоит учитывать и при анализе «Двенадцати», где сквозь традиционную метель, препятствующую обретению пути («Разыгралась чтой-то вьюга / Ой, вьюга, ой, вьюга! Не видать совсем друг друга / За четыре за шага!»; в начале 1930-х пушкинские «Бесы» и метель «Двенадцати» бегло сопоставлялись в докладе, автором которого мог быть П. Флоренский [Петроградский священник 1931: 90], а в конце 1930-х об этом вскользь писал Мережковский [Мережковский 1998: 103-104], см. также [Магомедова 1990], здесь же приведена литература вопроса), идут твердым «державным шагом» (то есть как знающие путь) двенадцать красногвардейцев, с которыми движется (ведет?) неясный им, но тем не менее возглавляющий шествие Христос (причем остальные герои поэмы, представители «старого мира», или передвигаются с трудом, спотыкаясь и падая, или стоят), ср. в дневниковой записи Блока от 10 марта (25 февраля) 1918 года о «Двенадцати»: «Я только констатировал факт: если взглянуть в столбы метели на *этом пути*, то увидишь „Исуса Христа“» [Блок 7, 330].

⁴⁰ См. пронизанную авторской иронией реплику «Человека в пальто», «дешево» предлагающего Поэту каменю: «Рад служить русской интеллигенции» [Блок VI, 69].

Приложение. Примечание о «мировом оркестре»

Образ «мирового оркестра» является одним из топосов европейской культуры⁴¹ и обладает отчетливой семантикой и генезисом; он восходит к представлениям пифагорейцев и Платона о «мировой гармонии» и представляется прозрачным синонимом гораздо более распространенной образности «мирового концерта». Исторически «мировой концерт» связан с «ночной музыкой звезд», гармоническое движение которых согласно традиции, восходящей к пифагорейцам и Платону, порождает неслышную для человеческого уха, но тем не менее различаемую для человеческой души музыку мира. В своей классической работе об идеях мировой гармонии Лео Шпитцер отмечает, что в основе «космического концерта» лежат «associations of order, consensus, harmony, peace, „numbers“, the reflection of world harmony» [Spitzer 1963: 117]. Неслышной музыке звезд вторит ночное пение природы и музыка человеческого сообщества, воспевающих хвалы Творцу, мерно, гармонически создавшему мир. Как пишет Шпитцер:

The original concert was no performance on a narrow stage, to be witnessed by an audience of neutral observers. It was a song in praise of God, uttered by nighty-ordered nature, and by the human community serving as echo [Op. cit.: 119].

Лишь в XVII столетии «концерт» начинает пониматься не только в смысле гармонического консенсуса и порядка, но в привычном для нас значении, как публичное исполнение музыкальных произведений, что в эту эпоху отложилось в соответствующем словоупотреблении: *concerto di musica*, *concert de musique* и т. п. указывали на особый, еще непривычный характер данного явления – в этом смысле «музыкальный концерт» оказывался метафорой «звездного концерта», «мирового концерта» («grand Concert de l'Univers», по выражению Марена Мерсенна), то есть мирового гармонического согласия, а не наоборот [Op. cit.: 120]. Иными словами, перенесение Блоком музыкальных характеристик на внеположные искусству явления следует рассматривать исторически не как метафоризацию, а как своего рода возвращение к исходному топосу, к представлению о музыкальной гармонии мироздания. Стремление Блока настроить свое творчество на «мировую гармонию», на музыку «мирового оркестра»⁴², на партиципацию «мирового единства» более чем понятно в контексте стремления выйти из лирической «уединенности».

⁴¹ Трудно согласиться с высказанной в работах Д. М. Магомедовой мыслью о том, что образ мирового оркестра у Блока является результатом восприятия опер Вагнера.

⁴² Шпитцер отмечает, что после того, как в европейских языках *concert* утвердился в современном значении «концерта», прежняя семантика «согласия» и «порядка» продолжала существовать [Op. cit.: 220]; см. современный Блоку пример: «Конечно, подведение общего итога становится еще труднее, раз приходится не только принимать в соображение возможность слияния отдельных конечных гармоний и дисгармоний в бесконечную, универсальную гармонию целого, но и обратить внимание на те стороны бытия, в которых дисгармонии принадлежит господство, так что трудно представить себе, как бы могла она перейти во всеобъемлющую гармонию. Такие области – самостоятельной части бытия; от них нельзя поэтому отделаться замечанием, что в великом мировом концерте они играют подчиненную роль» [Геффдинг 1903: 264-265]. В двух значениях начинает использоваться и «оркестр». Шпитцер, специально почти не останавливающийся на образе оркестра, приводит хорошо известный пример из сферы политико-дипломатической лексики – образ «европейского концерта», европейского «равновесия», политического согласия и гармонии; в текстах XIX века «европейский концерт» нередко подается с помощью оркестровой метафоры – «jetzt wird Frankreich die erste Violine spielen» и т. п. [Spitzer 1963: 220-221]. Другой пример, приведенный в исследовании Шпитцера, – письмо Беттины фон Арним, где она использует образность симфонического концерта, говоря о героической борьбе с Наполеоном Андреаса Хофера и его соратников, жертвовавших своими жизнями ради общего дела, общей высокой цели. Она разворачивает этот метафорический ряд до предела, до гармонического образа рода человеческого как оркестра: «...so mag wohl die musikalische Tendenz des Menschengeschlechts als Orchester sich versammeln» (см. также комментарий к этому фрагменту [Op. cit.: 221]; замечу также, что сам Шпитцер использует образ «world orchestra» на протяжении всей книги как синоним мировой гармонии и «миро-

Блок разворачивает сконцентрированные в топосе смыслы в статье «Душа писателя» (1909). Поскольку приобщение к музыкальной мировой гармонии сопряжено с «созвучием» человека и мира, с обретением гармонии, упорядоченности души, как бы воспроизводящей гармонию мироздания, его мерные, гармонические «вращения» (если воспользоваться терминологией «Тимея»), подлинный «художник» превращается в тексте Блока в своего рода медиума, чутко улавливающего звучание народного «мирового оркестра» и выстраивающего свой «путь» – «ритм», будучи «настроенным» на «ритм» «народной души»⁴³:

Только наличностью пути определяется внутренний «такт» писателя, его *ритм*. Всего опаснее – утрата этого ритма. Неустанное напряжение внутреннего слуха, прислушивание как бы к отдаленной музыке есть неременное условие писательского бытия. Только слыша музыку отдаленного «оркестра» (который и есть «мировой оркестр» души народной), можно позволить себе легкую «игру». <...> Раз ритм налицо, значит творчество художника есть отзвук целого оркестра, то есть – отзвук души народной. Вопрос только в степени удаленности от нее или близости к ней [Блок VIII, 103].

вого концерта»). По-видимому, с ритмическим строем такого «мирового оркестра» (временами понимавшегося отчетливо «национально») Блок стремился согласить ритмический строй своей поэзии.

⁴³ Благодаря этому в сознании Блока как «путь», так и «Судьба» приобретают черты гармонической, ритмической упорядоченности. С подобным представлением Блок столкнулся еще в начале 1900-х годов, читая статью Н. Минского «Идея Илиады», где практики рапсодов связываются с топикой «мировой гармонии» (представления, отсутствующие у Гомера, на что мне любезно указал Борис Маслов), а судьба обладает «мерной», «гармонической» структурой «размеренной», терапевтически воздействующей на слушателей песни: «Гомериды и рапсоды первобытной Греции смотрели на свои песни, как на священный культ, и они, в самом деле, служили сильнейшей и древнейшей из богинь, были жрецами Судьбы. Не с целью потешать и не ради выгод странствовали из города в город эти вдохновенные старцы, с посохом в одной руке и с цитрою в другой, а потому, что их призывал голос божества. <...> Цари и князья той эпохи проводили большую часть жизни на войне, на охоте, в атлетических упражнениях, и только для отдыха являлись в свои чертоги, где устраивали обильные пиры. <...> И вот является рапсод, садится среди пирующих и начинает петь, не возбуждая, но скорее успокаивая, охлаждая дику энергию своих слушателей и самым строем песни, однообразным, медленным ритмом гекзаметра, и ее содержанием – повестью о человеческих страданиях и подвигах, о всеукрошающей силе судьбы, вносящей порядок и гармонию в нашу жизнь. Не проповедуя никакой определенной мудрости, но чутьем угадывая во всяком явлении присутствие великого разума, Гомер и гомериды создали не философию и не религию, а красоту» [Минский 1896: 3]. Блок конспектировал статью Минского для университетского реферата о Гомере, хотя приведенный выше фрагмент в его конспект не попал [Анпеткова-Шарова, Григорьян 1980: 214].

«Дальнобойные снаряды»

1

2 января 1912 года Александр Блок записал в своем дневнике:

Для того, чтобы не упасть низко (что, может быть, было и невозможно, ибо никаких личных человеческих сил не хватило бы для борьбы с бурей русской жизни следующих лет), или – хоть иметь надежду подняться, оправиться, отдохнуть и идти к людям, разумея под ними уже не только «толпу»... – для этого надо было иметь большие *нравственные* силы, т. е. известную культурную избранность, ибо нравственные фонды наследственны. В наши дни все еще длится – и еще не закончен – этот нравственный отбор; вот почему, между прочим, так сильно еще озлобление, так аккуратно отмеривается и отвешивается количество арийской и семитической крови, так возбуждены национальные чувства; потому не устарели еще и «сословные» счета, ибо бывшие сословия – культурные ценности, и очень важно, какую культурную струей питался каждый из нас (интересно, когда касается тех, кто еще имеет «надежды», т. е. не «выродился», не разложился, не все ему «трын-трава») [Блок 7, 117-118].

Приведенный фрагмент тесно связан как с актуальными событиями русской жизни (разворачивающееся дело Бейлиса, поставившее в центр общественной дискуссии роковые вопросы крови), так и с литературным текстом, над которым Блок работает и о котором непрерывно думает в эти месяцы, – с «Возмездием». Как известно, смерть отца в 1909 году заставила Блока обратиться к проблематике собственного культурного генезиса, а также семьи и рода. Как видно из приведенной цитаты, «наследничество» описывается поэтом одновременно в терминах культурных, кровных и социальных – биологическое и сословное наследование оказывается в то же время наследованием культурным. Тематика кровно-культурного наследства и родства⁴⁴ соотнесена в мышлении поэта с судьбами русского дворянства. Александр Львович Блок выступает в конструкции, на которой строится поэма, «наследником» романтической культуры Лермонтова, Грибоедова, Чаадаева⁴⁵ и т. п. Ощущение собственного наследования отцу, чья фигура воплощала, по-видимому, для Блока дворянскую культурную традицию, провоцирует в 1910-х годах резкие нападки поэта на победительную «либеральную», утилитаристски ориентированную линию русской литературы «от Белинского до Мережковского»⁴⁶.

⁴⁴ Маниакальное внимание к культурному наследию и (расовой, психологической и пр.) наследственности, как и их смешение до неразличимости, является безусловно важной топикой интеллектуальной атмосферы второй половины XIX века, см. [Poliakov 1987].

⁴⁵ О дворянском наследовании, гибели дворянства и дворянской культуре (Пушкине) в сознании Блока 1910-х годов, а также в идейной структуре «Возмездия» см. [Минц 2000: 208, 217-218, 237-243]; об особой роли Грибоедова для блоковского понимания этой проблематики см. [Долгополов, Лавров 1977: 126-129]. З. Г. Минц отметила, что интерес к дворянской культуре возникает в творчестве Блока еще до смерти отца и начала работы над «Возмездием» [Минц 2000: 297 и далее], но актуализируется в полной мере в 1910-х годах.

⁴⁶ К уже привлекавшимся в исследовательской литературе свидетельствам о резком неприятии Блоком Белинского и его интеллектуальных наследников в 1910-е годы хочется добавить маргиналию поэта, сделанную на 81 странице «Теории поэзии» С. Шевырева; вероятнее всего, Блок читал эту книгу или в связи с замыслом работы о Грибоедове, или в связи со статьей об Ап. Григорьеве: «Пушкин еще был жив, когда эта книга вышла <1836. – А. Б.>. Эту культуру Белинский и пр. еще разложить не успели» [Библиотека Блока 1985: 374]. Эта маргиналия приведена также в [Миллер 1987: 71], где она

Как известно, после поездки в Италию в 1909 году блоковское отторжение от «интеллигенции», проартикулированное во второй половине 1900-х годов, начинает приобретать несколько более сложный характер. Помимо «народа» и «интеллигенции», в мышлении поэта возникает такой концепт, как «культура». В 1910-х годах Блок исходит из дихотомии «культуры» (где особую роль играет «пушкинская» культура) и «цивилизации» (думской партийной политики⁴⁷ с ее категориями «правого» и «левого», прессы, либеральной интеллигенции и пр. проявлений «модерности», «современности»). Ощущение наследования высокой культуре, «гонимой» ненавистными и «некультурными» «либералами» (современной буржуазной «цивилизацией», шестидесятнически настроенной интеллигенцией и пр.), провоцирует блоковское желание «дням настоящим молвить нет», о котором он пишет в письмах этого времени и в своей поэме.

Именно в этом контексте рождается «Судьба Аполлона Григорьева», завершенная в начале 1915 года, – объемная историко-литературная статья поэта и одновременно весьма красноречивое и развернутое высказывание о современности, его прямой вызов интеллигентской «цивилизации» «белинских» и «мережковских», уничтожавших, по мысли Блока, русскую «культуру». В статье Блок имплицитно выстраивает как свою собственную культурную генеалогию, так и генезис русского символизма, который он называет «русским возрождением»⁴⁸ и напрямую связывает с наследованием «пушкинской» культуре⁴⁹. В этом смысле

сопоставлена с «антибелинскими» выпадами в речи «О назначении поэта».

⁴⁷ Ср. в статье Блока «Искусство и газета» (1912), посвященной в целом именно «цивилизации» и «культуре»: «... „цивилизация“, выборы в парламент, партийные интересы, банковские счета» [Блок VIII, 155].

⁴⁸ Блоковская концепция «русского возрождения», кажется, не связана напрямую с обладавшими мощным резонансом в русской культуре 1900-1920-х годов идеями Ф. Зелинского о «славянском Ренессансе» [Брагинская 2004]. Отмечу попутно, что к текстам, проанализированным в замечательной статье Н. В. Брагинской, следует добавить выступления Сергея Соловьева, в 1910-х годов (и с прямым упоминанием концепций Зелинского) обращавшегося к идее «русского Ренессанса», например в лекции 1913 года «Эллинизм и церковь» [Соловьев 1916: 3-30]. Ср. также упоминание о «славянском ренессансе» в диалоге С. Н. Булгакова «На пиру богов» (1918). Актуализировать свои построения в эпоху войны попытался и сам Зелинский, опубликовав в 1915 году соответствующую статью [Зелинский 1915].

⁴⁹ Включение Мережковского в традицию, основоположником которой Блок считал Белинского, соотнесение фигур Розанова и Григорьева, а также мотивы «либеральных гонений» однозначно указывают на то, что в «Судьбе Аполлона Григорьева» следует видеть пусть косвенную, но тем не менее резкую реакцию Блока на исключение Розанова (формально все-таки не состоявшееся) из Религиозно-философского общества (26 января 1914 года) из-за антисемитских текстов, написанных Розановым в связи с делом Бейлиса (очень осторожно – по условиям времени – отметила это З. Г. Минц [Минц 2000: 616]), причем, как известно, среди инициаторов изгнания был именно Мережковский (и «Мережковские» – Д. Философов и А. Карташов). Соединение имен Белинского и Мережковского является вполне оправданным для 1910-х годов; см., например, лекцию Мережковского «Завет Белинского» [Мережковский 1915а] или резко-полюемический отклик З. Гиппиус на блоковскую статью о Григорьеве [Гиппиус 1916] (см. [Минц 2000: 605-608], отмечу также, что существующие мемуарные свидетельства расходятся по поводу того, как голосовал Блок по поводу исключения Розанова; А. З. Штейнберг пишет, что он был против [Штейнберг 2009: 66], согласно мемуару Е. М. Тагер, Блок голосовал за исключение [Тагер 1980]; заметка Тагер писалась с расчетом на советскую публикацию, поэтому в качестве причины изгнания Розанова автор упоминает только его печатный выпад против политэмигрантов, что действительно имело место, но не антисемитские статьи; при этом Тагер неслучайно выбирает именно «розановский» сюжет – как бы для «понимающих», помнящих и о 1914 годе, и о кампании против «космополитов» рубежа 1940-1950-х годов). Не следует забывать и о «метаниях» Блока в ситуациях, когда возникал вопрос о солидаризации с «наследниками» Белинского. В частности, 27 ноября 1911 года Блок подписывает коллективное письмо в защиту Бейлиса, но заносит в дневник: «После этого – скребет на душе, тяжелое». А в качестве самооправдания он реконструирует позицию Ключева (не презираемой «интеллигенции», а почитаемого до идолопоклонства «народа»), на которую ориентируется: «Да, Ключев бы подписал, и я подписал – вот последнее» [Блок 7, 97] (о взаимоотношениях Блока и Ключева см. вступительную статью К. М. Азадовского к [Ключев 2003]). О немалых сомнениях поэта по поводу подписи говорит и запись в записной книжке, сделанная уже в мае 1917 года во время службы Блока в муравьевской комиссии. После допроса бывшего директора Департамента полиции С. П. Белецкого о деталях дела Бейлиса Блок записал и подчеркнул: «Нет, я был прав, когда подписывал воззвание» [Блок 1965: 330]. При этом о блоковском понимании конфликта 1914 года как «еврейского комплота» свидетельствует реплика, произнесенная поэтом в разговоре со Штейнбергом во время ареста в феврале 1919-го: «А вот когда был процесс Бейлиса, евреи вдруг потребовали от Мережковских исключения Розанова из Религиозно-философского общества» [Штейнберг 2009: 65]. О настроениях Блока в 1910-х годах говорит, как кажется, мимолетная и лаконичная запись от 7 марта 1915 года в записной книжке: «Тоска, хоть вешайся. Опять либеральный сыск» [Блок 1965: 257]; С. Небольсин, восстановивший купированный по цензурным соображениям пропуск, отмечает, что после этой фразы в записи от 7 марта стоит «Жида, жиды, жиды» [Неболь-

обращает на себя внимание в предисловии к «Возмездию» 1919 года соотнесение в «едином музыкальном напоре» таких судьбоносных событий, как кризис русского символизма 1910 года и убийство в 1911-м П. А. Столыпина, которого в 1918 году в статье «Интеллигенция и революция» Блок охарактеризовал как «последнего дворянина»⁵⁰ (ср. «**бывшие сословия**»). С известной долей осторожности можно предположить, что и кризис символизма, понимавшегося поэтом в 1910-х годы в качестве наследника и воскресителя⁵¹ «пушкинской» культуры⁵², и смерть «последнего дворянина» Столыпина, как кажется, осознавались Блоком как симптомы кризиса русского нобилитета. Если политически дворянство представлялось Блоку ушедшим в небытие («**последний дворянин**»), то подхваченная наследниками-символистами «пушкинская» культура (фактически уравниваемая с культурой как таковой) – спасенной и живой⁵³.

син 1991: 183] (Р. Д. Тименчик полагает, что запись Блока следует соотнести с его отказом подписать «протест-воззвание к русскому обществу от 1 марта 1915 года в связи с новыми дискриминационными мерами по отношению к еврейскому населению прифронтовой полосы»; текст воззвания был подписан многими видными деятелями русской культуры; письмо Блока Анастасии Чеботаревской с объяснением мотивов отказа приведено в статье Тименчика «Русская литература XX века» в «Электронной еврейской энциклопедии», см. <http://www.eleven.co.il/article/13623>). Возвращаясь к «Возмездию», отмечу, что именно с антилиберализмом Блока 1910-х годов следует связывать и его особое внимание к реакции «либералов» на Достоевского в 1870-1880-х годах; см., в частности, в подготовительных материалах к поэме запись от 12 октября 1911 года: «Ненависть к Достоевскому («шампанские либералы», обеды Лит<ературного> Фонда, 19 февраля)» и далее сопоставление положения Достоевского с ситуацией Розанова [Блок V, 102-103] (см. комментарий Л. И. Соболева [Блок V, 504]); ср. также в «Крушении гуманизма» мотивы гонения цивилизации на культуру, преследования носителей «духа музыки» выродившейся «цивилизацией» XIX века [Блок 6, 108]. Для целостной реконструкции намеченного контекста, видимо, стоит указать и на вышедшую в 1913 году книгу В. Розанова «Литературные изгнанники», посвященную именно «замолчанным» и «гонимым» Н. Страхову и Ю. Говорухе-Отроку. Ср. также характеристику, которую дала Блоку Гиппиус, составляя 11 января 1918 года свой список большевизанствующих деятелей культуры: «...внеобщественник, скорее при-мыкал, сочувствием, к правым (во время царя), убежденнейший антисемит» [Гиппиус 1992: 57], ср. также характеристику Блока эпохи войны как «черносотенца» в очерке 1922 года [Гиппиус 1923: 135].

⁵⁰ В примечаниях к академическому собранию сочинений Блока эта цитата приведена в качестве комментария к фрагменту предисловия 1919 года: «Наконец, осенью, в Киеве был убит Столыпин, что ознаменовало окончательный переход управления страной из рук полудворянских, получиновничьих в руки департамента полиции» (соположение цитат, однако, не сопровождается выводами) [Блок V, 431]. Говоря о дворянской тематике «Возмездия», следует также отметить, что в исследованиях, посвященных поэме, уже отмечалась достаточно очевидная соотнесенность текста с замыслом перевода «Die Ahnfrau» Франца Грильпарцера, сделанного Блоком в 1908 году (см., например, [Минц 2000: 208]). Неотмеченным осталось то, что одно из ключевых мест предисловия к поэме (1919) является прозрачной реминисценцией «Праматери»: «...последний первенец уже способен огрызаться и издавать львиное рычание; он готов ухватиться своей человеческой ручонкой за колесо, которым движется история человечества» [Блок V, 50]; ср.: «Граф. Хочешь детскими руками / Колесом судьбы ты править?» [Грильпарцер 1909: 144]. При переработке перевода, предпринятой в 1918 году, «судьба» стала писаться с заглавной буквы [Блок 4, 386].

⁵¹ Мысль Блока перекликается в данном случае с идеологической платформой, намеченной еще Брюсовым, см., например, редакционное предисловие к «Северным цветам на 1901 год», где антреприза «Скорпиона» подается как «возобновление» альманаха Дельвига-Пушкина.

⁵² В день празднования юбилея Бестужевских курсов 21 ноября 1913 года Блок написал Д. Философову письмо, в котором ненавистной «современности» противопоставляется память о дворянских «хранителях» России и одновременно героях блоковской поэмы (А. Н. Бекетове и А. П. Философовой), как бы объединяющая адресата и адресанта. Семейная (и сословная?) близость выстраивается Блоком поверх идейных разногласий: «Спасибо Вам, милый, спасибо. Какие вы письма пишете! Сегодня вот вместе с Вашим письмом я чувствую юбилей высших курсов, и нет здесь ни жида, ни нововременца, и нет «религиозной общественности», которой я не умею верить, а есть настоящее – доброе прежде всего. В сереньком фельетоне Сватикова (не в злой «Речи», а в легкомысленном «Дне») рядом поминаются имена Вашей матери и моего деда» [Гречишкин, Лавров 2004: 288].

⁵³ Пытаясь в 1918 году привлечь В. А. Зоргенфрея к работе над новыми переводами Гейне для Комиссии по изданию классиков, Блок неслучайно говорит об отсутствии адекватного «русского Гейне», противопоставляя его «либеральному суррогату» [Минц 2000: 523] (ср. также показательный пассаж в начале заметки декабря 1919 года «Герцен и Гейне» о «поздних потомках Пушкина», которыми «был схвачен в некоторых чертах верно и тонко» «облик» Гейне [Блок 6, 141]). Блок рассматривал свою работу в комиссии как попытку очищения культуры от смыслов, привнесенных «наследниками Белинского» (ср. также пассажи, направленные против Белинского в заметке «Что надо запомнить об Аполлоне Григорьеве»). Эта линия отчетливо видна в речи «О назначении поэта», в блоковской апологии культуры и Пушкина (то есть все того же символизма, возродившего пушкинскую культуру на рубеже веков, спасшего ее от «цивилизованных» позитивистов). Именно это объясняет прозрачный выпад против утилитаризма шестидесятников, что, безусловно, возвращает нас к статье об Аполлоне Григорьеве: «...праздничное и триумфальное шествие поэта, который не мог мешать внешнему,

Несколько парадоксальным образом все эти события оказывались связанными со смертью в 1909 в далекой Варшаве мало кому интересного Александра Львовича Блока (поданного в поэме весьма амбивалентно, как Демон и Плюшкин, Байрон и Гарпагон, воплощение «духа музыки» и пример человеческой деградации) – отказавшегося от самореализации, то есть, по мысли сына, сказавшего веское и четкое «нет» отвратительной современности. Смерть отца, по-видимому, поставила перед Блоком проблему культуры русского дворянства. Будучи истолкованной в рамках биологических, расовых детерминизмов культуры и морали, тематика ухода дворянства с исторической сцены подсказала едва ли не ключевую тему «Возмездия» – дворянского вырождения⁵⁴, биологической дегенерации (проблему, волновавшую Блока в силу разных причин на протяжении всей его жизни; о вырождении в «Возмездии» см. [Matich 2005: 106-119]), что по крайней мере отчасти объясняет использование Блоком естественно-научной, дарвинистской терминологии («отбор»), как в дневниковой записи от 2 января 1912 года, так и в материалах к поэме⁵⁵. Родовая, семейная метафора, на которой строится «Возмездие», вбирает в себя как биологическую наследственность, так и культурное наследование. При этом вырождению дворянства, спровоцированному позитивистской «цивилизацией» «железного» XIX века, в финале поэмы Блок ставит предел, включая спасительную сюжетную линию «притока свежей крови», биологического родства аристократии и народа, возникновения новой человеческой «породы».

Разворачивание описанной выше дихотомии прекрасного прошлого и отвратительных «дней настоящих» оказалось исключительно важным для блоковской поэмы. Некоторые из намеченных тематических линий компактно представлены в следующем фрагменте первой главы «Возмездия», где «увядшая плоть» и «погасший дух» отсылают к вырождению, к губительному влиянию гнилого, «буржуазного», «гуманистического» тумана⁵⁶ «цивилизованного» XIX столетия, а ностальгическое упоминание рога Роланда к вытеснению великого прошлого технически продвинутой современностью, рыцарской доблести – современными военными технологиями, продуктами ненавистной «модерности»:

ибо дело его – внутреннее – культура, – это шествие слишком часто нарушалось мрачным вмешательством людей, для которых печной горшок дороже бога» [Блок 6, 160]. Очень осторожное сомнение в том, так ли уж враждебен Белинский Бенкендорфу (очевидный отзвук топики «либерального сыска», «либеральной травли» культуры, восходящий к блоковской позиции 1910-х годов, хотя данный мотив возникает у Блока очень рано, см. дневниковую запись о «либеральной жандармерии», сделанную в январе 1902 года [Блок 7, 23], ср. у Розанова о Михайловском и Спасовиче как об «Охранке» [Письма Суворина 1913: 75-76], а также «жандармов либерализма» в черносотенной публицистике [Шмаков 1906: CXCVI]), буквально обрывается упоминанием «оружья» Писарева, намеком на которого и начинается речь Блока. Уже в «Аполлоне Григорьеве» Блок намечает возможность будущего сближения Белинского и Бенкендорфа, именуя критика «белым генералом русской интеллигенции», «служакой исправным», а также обращаясь к «розановской» теме либералов как «власти». Следует учитывать и тот факт, что в 1921 году Белинский, присвоенный большевиками, действительно мог пониматься как «власть» и союзник нового «Бенкендорфа»: «черносотенные» оттенки позиции Блока 1910-х годов могли не ощущаться жадно слушавшими и читавшими его в 1921 году интеллигентами. Иными словами, «охранительство культуры» образца 1915 года несколько поменяло (в том, что касалось реципиентов блоковских писаний) свой смысл к 1921-му.

⁵⁴ 23 февраля 1913 года Блок отметил в дневнике сходство поэмы и «Петербурга» Андрея Белого, первые три главы которого он к этому времени прочел [Блок 7, 223]. Комментаторы академического собрания сочинений Блока, поясняя эту запись, полагают, что на поэта произвело впечатление описание Петербурга в романе, напоминающее вступление ко второй главе поэмы [Блок V, 396]. Эта интерпретация представляется явно недостаточной. Блок мог почувствовать антилиберальную настроенность текста Белого, а кроме того, его должны были поразить важные тематические и мотивные сходства между «Возмездием» и «Петербургом», в частности проблематика дворянской семьи и рода на фоне революции, а также отчетливо заявленная и обильно представленная в романе топка вырождения и дегенерации (на фоне все той же дворянской семьи) (о вырождении в романе Белого см. [Блюмбаум 2009]). Помимо этого, Блок мог обратить внимание на соотнесение мотива ухода в прошлое русского дворянства с пушкинскими цитатами («Пора, мой друг, пора...»).

⁵⁵ Так, в записи от 21 сентября 1913 года Блок подает историю семьи следующим образом: «Дед светел. В семью является демон, чтобы родить сына (первый „отбор“). <...> Вся тоска – только для встречи с „простой“. Все лицо, пленительное все. Зачатие сына (последний отбор, что сулит?)» [Блок V, 174].

⁵⁶ Кажется, перекликающегося с туманом, предвещающим апокалиптический финал в конце последнего диалога «Трех разговоров» Владимира Соловьева. С другой стороны, этот туман, вероятно, намекает на образность «вампиристического века» или «вампирического» «страшного мира»: под видом тумана в жизнь людей может проникать вампир, ср. в политической публицистике, посвященной «вампиру» – Победоносцеву [Амфитеатров, Аничков 1907: 39-41].

Там, в сером и гнилом тумане,
Увяла плоть, и дух погас⁵⁷,
И ангел сам священной брани,
Казалось, отлетел от нас:
Там – распри кровные решают
Дипломатическим умом,
Там – пушки новые мешают
Сойтись лицом к лицу с врагом,
Там – вместо храбрости – нахальство,
А вместо подвигов – «психоз»,
И вечно ссорится начальство,
И длинный громоздкой обоз
Волочит за собой команда,
Штаб, интендантов, грязь кляня,
Рожком горниста – рог Роланда
И шлем – фуражкой заменя...

[Блок V, 24-25]⁵⁸

Необходимо отметить, что у этих строк есть немаловажный и непосредственный источник, следы которого заметны также в ряде блоковских текстов, написанных почти одновременно с первыми набросками поэмы. Причем источник этот Блок обнаружил именно в победоносной и бездушной современности.

2

Помимо набросков к «Возмездию» в начале 1911 года Блок был занят обстоятельствами текущей внешней политики: между Россией и Китаем разворачивался дипломатический конфликт, который – со дня на день – грозил перерасти в военное столкновение. Блоковский интерес к новому дальневосточному конфликту обладает несколькими темпоральными измерениями: с одной стороны, он внимательно следит по газетам за разворачиванием политико-дипломатического сюжета (о чем свидетельствуют сохранившиеся письма и личные записи), который естественно рассматривает в контексте геополитических пророчеств Владимира Соловьева о грядущем расовом столкновении, о «желтой опасности». С другой стороны, интерес к настоящему и мысль о будущем, которые подпитываются соловьевской историософией, провоцируют обращение к недавнему прошлому: Блок поглощен событиями русско-японской войны, в частности он с увлечением читает «Расплату» В. Семенова, морского офицера и литератора, составившего на основе личных записей подробное описа-

⁵⁷ Ср. в письме А. А. Кублицкой-Пиоттук М. П. Ивановой от 18 июня 1914 года: «Гуманность опротивела. Вредная она слякоть стала, нездоровым туманом от нее пахнет» [Переписка 1982: 435]. Как известно, мать Блока была его постоянным «идеологическим» собеседником; в ее высказываниях и письмах третьим лицам мы нередко находим оценки и мотивы, возникающие в текстах поэта.

⁵⁸ Виновником «гуманистического» разложения XIX века Блок, по-идиому, считал «международное тайное правительство» (Но тот, кто двигал, управляя / Марионетками всех стран, – / Тот знал, что делал, насылая / Гуманистический туман). Сходным пониманием этих строк поделился с нами в частном письме М. Безродный, который кроме того указал на современные истолкования начала первой главы «Возмездия» в современной российской правоконсервативной публицистике (где текст Блока прочитывается, например, как пересказ «Протоколов сионских мудрецов»; см. <http://www.rusinst.ru/articletext.asp?rzd=1&id=5540&tm=9>). Безродный обратил внимание на то, что приведенные строки поэмы являются эпиграфом к работе правоконсервативного публициста А. Панарина «Агенты глобализма» (http://www.patriotica.ru/books/panar_agents/part1.html).

ние целого ряда событий русско-японского конфликта. Видимо, размышлениями о событиях 1904-1905 годов и чтением Семенова можно объяснить не только очевидное в данном случае упоминание Цусимы в важном письме Андрею Белому от 12/25 марта, но и включение военно-морской метафоры, подчеркивающей место адресата и адресанта в глобальных культурных конфликтах эпохи: «...но в глазах у нас дело: более, чем когда-нибудь, мы на „флагманском корабле“; не знаю, какую работу исполняю я, – но исполняю, как-то каждый день готовлюсь к сражению»⁵⁹ [Белый, Блок 2001: 391].

Важное свидетельство пристального внимания поэта в эти недели к русской прессе находим в письме к матери от 3 марта: «С остервенением читаю газеты. „Речь“ стала очень живой и захватывающе-интересной. Милюков расцвел и окреп, стал до неузнаваемости умен и широк. Я думаю, ты по приезде в Петербург захочешь быть в курсе дел русской жизни и бросишь нововременские обсоски и вранье» [Блок 1932: 131]. Если отрицательное отношение к популярной суворинской газете (бывшей на протяжении длительного времени привычным повседневным чтением Александры Андреевны [Бекетова 1925: 144]) высказывается поэтом в это время не единожды⁶⁰, то столь высокая оценка лидера кадетской партии и едва ли не центрального на тот момент думского оппозиционера, вызывавшего у Блока (как и у его матери, ненавидевшей кадетов [Там же: 147]) почти неизменно⁶¹ отрицательные реакции (причем как до марта 1911 года, так и после⁶²), требует комментария.

Представление о радикальной перемене («до неузнаваемости»), произошедшей с П. Н. Милюковым, а также крайне позитивная оценка Блоком его деятельности и несомненный интерес к этой фигуре, находят, как кажется, свое объяснение в номере кадетской «Речи» за все тот же четверг 3 марта. Здесь, в частности, было опубликовано скандальное и резкое выступление кадетского лидера в Государственной думе днем ранее – закономерно вызвавшее многочисленные и негодующие отклики правой («Новое время») и ультраправой, черносотенной печати.

В своей думской речи Милюков обратился к наиболее горячей для России политической проблеме февраля – первой половины марта 1911 года – возможности военного конфликта с Китаем. Резко осудив политику, проводимую внешнеполитическим ведомством, Милюков фактически выступил против войны, за традиционную (по крайней мере, до событий конца 1890-х годов и последовавшей вслед за ними русско-японской войны, см. [Схиммельпенник ван дер Ойе 2009]) российскую стратегию союза с Китаем. При этом конкрет-

⁵⁹ Значение «цусимских» мотивов было столь велико, что эта образность вторгается в сны Блока; см. запись от 29 ноября в «Дневнике»: «Всю ночь – сны, сны. Сначала – я морской офицер, защитник родины, морское сражение» [Блок 7, 96].

⁶⁰ В письме к матери от 17 февраля 1911 года он прямо пишет: «...я яростно ненавижу русское правительство («Новое время»), и моя поэма <«Возмездие». – А. Б.> этим пропитана» [Блок 1932: 122].

⁶¹ В блоковских оценках кадетов могли возникать разные нюансы, в том числе даже признание известной социальной близости (*профессорская* партия?), которая не отменяла тем не менее ощущения дистанции, фундаментальных различий, см., например, в письме матери от 16 июля 1917 года: «...любя кадет по крови, я духовно не кадет и, будучи во многом (в морали и культурности) ниже их, никогда не пойду с ними» [Блок 8, 508], ср. запись в дневнике в тот же день, во многом повторяющую письмо, где Блок прямо пишет: «...мне стыдно было бы быть с ними» [Блок 7, 284].

⁶² Так, например, в письме к матери из Венеции от 7 мая (н. ст.) 1909 года Блок, противопоставляя русскую политическую современность («цивилизацию») во всех ее идейных разновидностях высокой культуре прошлого, пишет: «Наконец то нет русских газет, и я не слышу и не читаю неприличных имен союза рус. народа и Милюкова, но во всех витринах читаю имена Данта, Петрарки, Рескина и Беллини» [Блок 1927: 260]. Несколько позже, в 1910 году, он с раздражением пишет матери о кадетских лидерах Милюкове и Родичеве, «едущих в автомобиле на похороны» Толстого [Блок 1932: 97]; в этом письме Блок с брезгливостью говорит о «левой» прессе («Речи»), которая представляется ему большим злом, чем «Новое время». Отмечу, что данное письмо также воспроизводит противопоставление пошлой «интеллигентщины», политической современности и великой культуры (Толстой). Блоковское отношение к Милюкову остается негативным и после разочарования поэта в большевизме. Так, 1 июня 1919 года он заносит в записную книжку резкую антисоветскую реплику, тут же превращенную в антиполитическую и антигосударственную: в записи фигурирует как «рабовладелец Ленин», так и «рабовладелец Милюков» (цит. по [Магомедова 1999: 278]); по понятным причинам этот фрагмент не попал в советские издания записных книжек Блока.

ный анализ конкретной политической ситуации он сопровождал важными геополитическими мотивировками, которые не могли не вызвать подлинного интереса и некоторого удивления Блока, внезапно опознавшего свое «кровное» у далекого и чужого:

Я продолжаю считать, что была бы более правильна та политика, о которой я в прошлом году говорил подробно с этой кафедры, политика поддержки Китая. Пусть Китай более слаб, пусть трудно узнать момент, когда он станет сильнее, но, господа, поддержка более слабого, это испытанный дипломатический прием. Есть еще и иная точка зрения – более общая, более высокая, о которой я также считаю нужным здесь упомянуть. Лет 20 тому назад, в 90-х годах прошлого века, можно было думать, что наступает для цивилизованных государств белой расы последняя стадия раздела мира между этими высшими расами. Тогда казалось, что надо спешить из дешевой добычи урвать себе кусок, завести себе новые колонии. Теперь, господа, становится ясным, что с этой колониальной точкой зрения державы уже запоздали.

Теперь начинает выясняться, что цветные расы не вымирают и вовсе не готовы легко уступить арену белым расам. Они, напротив, плодятся и множатся быстрее белых, и в их районе поселения им становится тесно. Статистика, конечно, весьма несовершенная, показывает нам, что белая раса, составляя одну треть всего человечества, тогда как цветные составляют две трети, в то же время помещается на значительно большей территории земного шара, отодвигая цветные расы в невыгодный в климатическом отношении угол. Совершенно понятно, что уже прямо путем внутреннего роста, не говоря о приобретении средств современной техники, о развитии национального самосознания, об общем культурном подъеме, но просто путем физиологического роста эти цветные расы выпирают из своих границ. Конечно, не наступило время, которого многие боятся, когда эта волна хлынет на белый мир. До этого далеко не дошло. Но уже дошло до того момента, когда внутри, у себя дома, цветные расы хотят, наконец, стать хозяевами и отделаться, если не от иностранцев вообще, то от тех захватов, тех прав, которые были даны иностранцам в период, предшествовавший национальному пробуждению. Это мировой факт, игнорировать его нельзя [Милюков 1911a].

Речь Милюкова должна была заинтересовать Блока, видимо, полагавшего, что круг идей, связанных с представлением о «желтой опасности», является органической принадлежностью высокой «культуры», интеллектуальной собственностью чутких к мировым историческим «ритмам» соловьевцев, а никак не «плоских» «позитивистов», думских либералов, делящих мир на «правое» и «левое». Столь созвучные эсхатологическим прорицаниям Владимира Соловьева⁶³ категории расовой геополитики, впечатляющая картина грядущего глобального расового столкновения в парламентской риторике «интеллигентского», либерального политика, духовного наследника «белого генерала русской интеллигенции» Белинского, могли вызвать высокую оценку Блоком кадетского лидера в письме к матери, ощущение того, что Милюков изменился «до неузнаваемости», и пробудить интерес к его

⁶³ Не говоря уже о том, что оценка Милюковым текущего положения дел как напоминающего ситуацию, приведшую к русско-японской войне (оценка, сходная с ощущениями Блока), могла только подогреть этот интерес: «Господа, все эти наблюдения приводят меня к весьма печальному выводу, что, по-видимому, возобновляется та старая обстановка, которая привела нас к несчастным событиям русско-японской войны. В самом деле, если вы сравните отдельные факты, то они оказываются чрезвычайно сходными между положением с 1900 до 1904 г. и положением теперь» [Милюков 1911a].

выступлениям – прежде всего на актуальную в политическом контексте начала 1911 года военную тематику. Неудивительно поэтому, что 22 марта Блок посетил анонсировавшуюся «Речью» лекцию Милюкова «Вооруженный мир и ограничение вооружений»⁶⁴, состоявшуюся в зале Тенишевского училища. По-видимому, выступление произвело на Блока большое впечатление, и на следующий день он отметил в письме Александре Андреевне: «Лекция Милюкова была для меня очень нужна» (см. комментарии [Блок V, 430]). Много позже в предисловии к «Возмездию», написанном в 1919 году, он, как хорошо известно, упомянул «интереснейшую лекцию Милюкова» в ряду наиболее значимых «симптомов» времени, ключевых событий, непосредственно повлиявших на его поэму. Политические обстоятельства столь памятного для Блока 1911 года – подступавшие отовсюду признаки надвигающейся большой войны, о которых (с упоминанием хрестоматийной фразы Бисмарка о «железе и крови», произнесенной в 1862 году) сказано в предисловии к «Возмездию», – помогли ему найти один из источников поэмы.

3

В написанных много позже мемуарах в качестве основных источников своей лекции Милюков особо выделил книгу британского пацифиста Нормана Энджела (Norman Angell), опубликованную незадолго до антивоенных выступлений лидера партии Народной свободы, а также фундаментальное исследование варшавского банкира Ивана Станиславовича Блюха, вышедшее в виде шести увесистых томов в 1898 году [Милюков 2001: 383]. Идеи Блюха повлияли на политическое мышление его бывшего подчиненного графа Витте, а также на международные антрепризы Николая II, ставшего под влиянием идей «Будущей войны» инициатором созыва первой Гаагской конференции по разоружению, состоявшейся в следующем, 1899 году [Схиммельпенник ван дер Ойе 2009: 117-118]. Международные мирные инициативы естественно нашли отражение в лекции Милюкова, подробно изложившего историю вопроса и исходившего из возможности и неизбежности разрешения военных конфликтов мирным путем – посредством дипломатии и международного посредничества (см., например, [Милюков 1911б: 83]).

Следует отметить, что уже в некоторых публикациях «Речи», предшествовавших лекции 22 марта и посвященных текущим политическим событиям, подспудно излагались основные положения будущего выступления лидера кадетов. Так, в заметке «Падение милитаризма (От нашего лондонского корреспондента)», подписанной «С. И. Р.» (то есть написанной С. И. Раппопортом) и опубликованной 9 марта, сообщалось о переговорах между Великобританией и Соединенными Штатами по поводу организации третейского суда для решения межгосударственных проблем. Вывод, который делал корреспондент «Речи», гласил: «...Карфаген милитаризма будет уничтожен дипломатами, а не революциями». Переговоры между Америкой и Англией затронул в своем выступлении и Милюков [Милюков 1911б: 127, 131], а в статье С. Литовцева, напечатанной в «Речи» от 25 марта и содержащей отчет о лекции, англо-американским инициативам было уделено особое внимание: автор заметки определил этот тип пацифизма как «реформаторский», то есть разрешение военных конфликтов путем дипломатии. Лекция Милюкова и сопровождавшие ее публикации «Речи» (которые наводят на мысль о целенаправленной пацифистской кампании, проводив-

⁶⁴ С этой пацифистской лекцией весной 1911 года Милюков разъезжал по России, вызывая гнев и раздражение ультраправых, в частности «Союза русского народа», см., например, апрельскую телеграмму лидера астраханских «союзников» Н. Н. Тихановича-Савицкого В. М. Пуришкевичу: «Провокационная лекция Милюкова [в] Астрахани о разоружении собрала всех жидов города и всю красноту. Устроена бурная овация, банкет. Пароходы приветствовали свистками гнусного предателя. Полиция ревностно оберегала лекцию. Посылаю Столыпину, разрешившему лекции Милюкову, поздравление с успехом» [Переписка 1998: 110].

шейся кадетами весной 1911 года), вполне могли сопрягаться Блоком с позицией Политика из «Трех разговоров»: этот контекст также стоит учитывать при комментировании строк «Возмездия» о «решении кровных распрей» «дипломатическим умом»⁶⁵.

Вернемся, однако, к источникам лекции Милюкова. В исследовании Блюмбах было подробно проанализировано влияние военных технологий, в корне изменивших к концу XIX столетия саму природу войны и, в частности, характер боевых действий. Блюмбах отрицал возможность прямого – лицом к лицу – столкновения противников и указывал на исчезновение с исторической сцены представлений о войне в духе рыцарства:

Необходимо не упускать из вида, что характер войны во многом изменился, так что и прежние представления о войне, как о школе, воспитывающей всякие рыцарские качества, окажутся впредь уже не совсем сходными с действительностью. Школою личной отваги была скорее повседневная жизнь в средние века, когда каждый ежеминутно мог ожидать опасности и, естественно, свыкался с нею. Вместе с тем, такой школою могли быть и войны, пока главную роль в боях играл меч в руке, то есть личная храбрость каждого воина. Но уже с самого изобретения огнестрельного оружия дело несколько изменилось. <... > Битвы продолжали представлять много простора для обнаружения рыцарских свойств. Блестящие схватки, смелые набеги, штурмование высоких стен по приставленным лестницам, штыковая атака, при которой победители врываются в крепость вместе с теснимым противником, представляли подвиги личного почина, храбрость.

Но все это мало похоже на характер, какой приняла война с громадным развитием техники. В будущих битвах над всем преобладала бы сила механизмов и нравственная устойчивость целых масс. Противники будут истреблять себя взаимно издали, не видя друг друга, для личного отличия представляется уже менее поля. Выносливость, устойчивость этих масс будет героизмом, но героизмом анонимным [Блюмбах 1898: 369].

Противопоставление рыцарских доблестей и современной войны вводит в свою лекцию и Милюков, парафразируя внимательно прочитанное им исследование Блюмбаха:

...совершенно изменилось в наше время направление импульсов воли, при помощи которых ведется борьба за существование. По мере усиления взаимной зависимости всех частей государственного организма, мы имеем вместо ряда толчков, приводящих к простому разрушению или уничтожению, непрерывный ток сознательно направляемого усилия. Самая война подчинилась тому же общему процессу изменения. В наше время руководители армий, изобретатели и производители вооружений ведут жизнь, немногим отличающуюся от обычных интеллигентных профессий. Победа решается не рыцарскими достоинствами, а точностью и научностью расчета, многолетними и тяжелыми предварительными усилиями. Таким образом, война потеряла прежнюю романтическую привлекательность и сделалась самой прозаической профессией [Милюков 1911б: 158-159].

Это противопоставление является вполне традиционным. Представление о том, что модернизация военной техники изменит сам характер войны, проговаривается в истории

⁶⁵ По-видимому, именно это Блок имел в виду, когда, заявляя о смерти институтов «гуманистической цивилизации» в «Крушении гуманизма», говорил о гибели «международного права»; см. [Блок 6, 113]. Пропаганда разрешения международных конфликтов путем третейских судов, дипломатии и т. п. являлась едва ли не основной целью исследования Блюмбаха.

европейской мысли со времен Макиавелли, с презрением отвергнувшего возможность того, что военный опыт древних утратит свою актуальность [Koselleck 2004: 10]; мысль об угрозе рыцарским доблестям, исходящей от изобретения артиллерии, высказывал Ариосто в «Неистовом Роланде» и т. д. На этом фоне тем отчетливее бросается в глаза соотнесенность у Блока *появления новой артиллерии с достижениями XIX века* – в соответствии с построениями Блюха⁶⁶ и пересказом

Милюкова⁶⁷. Дихотомия рыцарства и новой военной техники попадает в текст Блока (далекого, разумеется, от антивоенных выводов Милюкова), легко встраиваясь в размышления поэта о появлении «цивилизации» как следствии губительного XIX столетия.

Милюков заимствует из «Будущей войны» и более конкретные указания на технологические причины перемен в структуре боестолкновения:

Опустошения, производимые более метким огнем противника, будут виднее для всей армии. Впечатление будет тем сильнее, что удары эти будут идти из незримого источника. В самом деле, две борющиеся армии просто не в состоянии будут видеть друг друга в начале боя. Пока действует артиллерия, она не позволит им сблизиться более 4-5 миль. Когда артиллерия выведена из строя, наступает очередь ружья. Но и тогда армии не смогут подойти одна к другой ближе 1000 шагов. <...> При таких условиях борьба будет вестись в траншеях, а сражения будут выигрываться не атакой и штыком, а тактическими движениями и обходами противника [Там же: 43-44].

Вслед за Милюковым Блок отмечает роль новой артиллерии в поэме (Там – пушки новые мешают / Сойтись лицом к лицу с врагом), причем в черновиках это выражено еще более конкретно: в частности, вместо «пушек новых» упоминались «дальнобойные снаряды» [Блок V, 199]⁶⁸.

Видное место в лекции Милюкова (следовавшего и здесь за Блюхом и Энджелом) занимают экономические последствия войны и военных приготовлений – в частности, влияние милитаризма на государственные бюджеты. Милюков рисует устрашающую картину многомиллионных средств, тратящихся на все новые и новые виды вооружений. Особо он

⁶⁶ Отмечу также, что возможным отзвуком споров, порожденных исследованием Блюха, является следующий пассаж из хорошо известных Блоку «Итальянских впечатлений» Розанова: «Война теперь – наука и фабрика; это что-то страшное, колоссальное; и способы войны, и сами люди воюющие – это что-то исключительное, медленно созревшее в фазах европейской истории, тяжелой, удушливой, чуть-чуть бессмысленной и лютой. <...>...итальянская армия все еще выпячивает грудь «à la Garibaldi», принаравливает шпоры, хочет сесть на рыцарского коня, тогда как и сам Гарибальди, рыцарь, мечтатель, есть ужасная археология в составе прозаических и вместе мистических по колоссальности европейских новых сил. И еще долго, пока Италия не очнется от поэзии к прозе, пока она не станет мещанином, кулаком, черною заводскою трубою, – она останется в Европе нарядным и несколько презируемым зрелищем» [Розанов 1909: 175-176]. К слову сказать, эти метафоры возникают в записи Блока от 6 марта 1916 года: «Сегодня я понял наконец ясно, что отличительное свойство этой войны – невеликость (невысокое). Она – просто огромная фабрика в ходу, и в этом ее роковой смысл. Несомненно, она всех «прозаичнее» (ищу определений, путаясь в обывательском языке)» [Блок 1965: 283]. О «механизации» военного дела, а также армии как «промышленности» см. [Schivelbusch 1986: 152-158].

⁶⁷ В печатном варианте своего выступления Милюков прямо ссылается на труд Блюха; можно предположить, что и в своем выступлении 22 марта 1911 года он разъяснял, что эти соображения о характере будущей войны являются итогом эволюции военной техники, произошедшей в XIX веке. Это объясняет, почему Блок отнес этот момент к вырождению и деградации, которые стали итогом прошедшего столетия.

⁶⁸ В черновиках фрагмент выглядит так: [Где пушки новые мешали [Где дальнобойные снаряды] Сойтись с врагом лицом к лицу [И личной доблестью] [Где дипломатам уступали] <...> Рожком горниста – рог Роланда И шлем – фуражкой заменяя... И далее: [Тогда] [Война] [И можно ли назвать войною Последних] [Блок V, 1999] Следует отметить, что в современной Блоку публицистике предпринимались попытки снять противопоставление войны нового типа (с отсылкой, по-видимому, к разысканиям Блюха, посвященным новейшей артиллерии) и былого воинского героизма, см. у Григория Ландау, писавшего в декабре 1914 года: «С десятиверстных расстояний палат орудия, и из окопов на расстоянии десятков метров пере-кликаются, как древние герои, враги» [Ландау 1923: 19].

останавливается на военно-морских приготовлениях к будущей войне, объявляя современную эпоху «эрой дреднотов». По-видимому, с подачи Милюкова «дредноты» и «сверхдредноты» приобретают в сознании Блока поистине символический характер (в написании поэта «дреднаууты» и «супердреднаууты») ⁶⁹.

Находясь во Франции летом 1911 года и делясь своими впечатлениями в письмах к матери, Блок неоднократно возвращается к «дреднауутам» и «супердреднауутам» как воплощению современной «цивилизации», уничтожающей великую европейскую культуру ⁷⁰. Резко отозвавшись в письме от 11 августа о «цивилизации дреднауутов» и противопоставив ее «культуре» ⁷¹, в парижском письме от 30 августа (н. ст.) он сосредоточился на запустении, царящем в Лувре, опираясь, по-видимому, на рассуждения Милюкова о росте военных, и в частности военно-морских бюджетов:

Париж – Сахара – желтые ящики, среди которых, как мертвые оазисы, черно-серые громады мертвых церквей и дворцов. Мертвая Notre Dame, мертвый Лувр. В Лувре – глубокое запустение: туристы, как полотеры, в заброшенном громадном доме. Потертые диваны, грязные полы и тусклые темные стены, на которых сереют – внизу – Дианы, Аполлоны,

⁶⁹ «Благодаря только что охарактеризованному развитию техники, мы вступаем в новую эру соревнования держав – преимущественно в деле морских сооружений: так наз. „эру дреднотов“. Я остановлюсь несколько на той поразительной картине, в которую развертывается эта новая стадия вооруженного соперничества наций. Вы увидите, что никогда еще, в течение всей истории человечества, не было примера такого напряжения „мирной“ борьбы...» [Милюков 1911б: 35]. Для Милюкова «дредноты» и «сверхдредноты» – из-за актуальности колониальной политики – также обладали символическим характером: недаром, перерабатывая лекцию в книжку, он целиком посвятил «эре дреднотов» четвертую главу. Необходимо указать и анонимную пацифистскую заметку «Мирные речи и вооружения», опубликованную в «Речи» 5 марта все того же 1911 года, в которой речь заходит о британском военном бюджете и постройке новых дредноутов. Текст очень напоминает лекцию 22 марта; можно предположить непосредственное участие Милюкова в составлении статьи.

⁷⁰ Негодование Блока по поводу «цивилизации дреднауутов» провоцировала и социальная проблематика. Находясь во Франции летом 1911 года, он внимательно читал прессу, следя за забастовками в Англии. В письме матери из Кэмпера от 20 августа (н. ст.) он писал: «Но они <общество эсперантистов> мечтали об этом <соединении всех народов> в „самой демократической стране“ <Англии>, где рабочие доведены до иступления 12-ти часовым рабочим днем (в доках) и низкой платой и где все силы идут на держание в кулаке колоний и на постройку „супер-дреднауутов“. Именно все силы – в последние годы, когда Европе некогда тратить силы ни на что другое, до того заселены все углы и до того прошли времена романтизма» [Блок 1932: 167]. Соотнесение социального вопроса с военным бюджетом также восходит к лекции Милюкова. Обращение к «Вооруженному миру» помогает прояснить не очень понятное на первый взгляд указание на заселенность «всех углов». В своей лекции Милюков особо останавливается на колониальных претензиях Германии, вышедшей на мировую арену в качестве «великой державы» к моменту завершения эпохи колониальных переделов мира, когда «все места в Европе, все лучшие куски вне Европы уже более или менее разобраны. Всемирные гавани все находятся в обладании великих морских держав» [Милюков 1911б: 53]. Именно претензии Германии на чужие колонии принуждают страны, обладающие заморскими владениями, перманентно модернизировать свои морские вооружения. Колониальное состязание Германии и Англии втянуло страны в гонку вооружений и в лихорадочное строительство сверхдредноутов: «В 1907 г., одновременно с германским типом Нассау, она <Англия. – А. Б.> начала строить свои первые „супер-дредноты“» [Там же: 39] (см. у Саки в романе 1914 года «Когда пришел Вильгельм», где описана воображаемая ситуация оккупации Англии Германией, началом конфликта становится «wholly unimportant disagreement about some frontier business in East Africa» [Munro 1914: 44], то есть колониальный спор). Этот ход размышлений объясняет намеченную в письме Блока связь между заселенностью «всех углов» и остротой социальных проблем. Следует учитывать, что в своем тексте Милюков говорит о том, о чем активно и много писалось, проговаривает своего рода общие места политической литературы этого времени. Ср., например, у В. Розанова, писавшего в одной из своих нововременских статей, составивших книжку «Война 1914 года и русское возрождение»: «Неужели Англия и Германия в 1914 году вдруг позабудут о том, для чего и для кого они лихорадочно строили дредноуты и сверх-дредноуты?!.. Да и вообще о столкновении на морях Германии и Англии существует ведь целая литература, – тоже писавшаяся с лихорадкой в душе» [Розанов 1915: 28]. Полемика о дредноутах, разворачивающаяся во второй половине 1900-х годов, была весьма памятна людям начала века, всерьез интересовавшимся политикой (еще в 1933 году эти дебаты упоминает в своей последней книге «Годы решений» внимательно следивший за политикой Освальд Шпенглер [Шпенглер 2006: 56]). Если говорить о блоковской суперлативной оценке лекции Милюкова, следует отметить, что политически осведомленный человек 1911 года едва ли счел бы ее «интереснейшей». По всей вероятности, до лекции Блок не был знаком с этой проблематикой, или же она не привлекала его внимания.

⁷¹ «Я, как истинный русский, все время улыбаюсь злорадно на цивилизацию дреднауутов, дантистов и руселл. По крайней мере, над этой лужей, образовавшейся от человеческой крови, превращенной в грязную воду, можно умыть руки. Над всем этим стоит культура, неудачно и неглубоко названная этим именем. Ее я и поеду смотреть – начиная с покачнувшегося иконостаса Quimper'a» [Блок 1932: 162].

Цезари, Александры и Милосская Венера с язвительным выражением лица (оттого, что уже закопчена правая ноздря), – а наверху – Рафаэли, Мантеньи, Рембрандты – и четыре гвоздя, на которых неделю назад висела Джиоконда⁷². Печальный, заброшенный Лувр – место для того, чтобы приходить плакать и размышлять о том, что бюджет морского и военного министерства растет каждый год, а бюджет Лувра остается прежним уже 60 лет. Первая причина (и единственная) кражи Джиоконды – дреднауты [Блок 1932: 171-172].

Современная цивилизация с ее «дредноутами», порождениями «прогресса», оказавшегося на поверку лишь вырождением и деградацией, предстает в письме Блока едва ли не более разрушительной, чем грядущий «враг с Востока», превратив некогда культурную столицу мира в культурную пустыню (Сахара, оазисы), а Лувр, воплощение великого наследия, – в царство руин и смерти, кладбище европейского искусства⁷³.

В начале Первой мировой войны мотивы «Возмездия» возникают в лирике Блока, посвященной современным событиям. Так, отзвук противопоставления горниста – Роланду, современной войны и рыцарства из «Возмездия» появляется в стихотворении «Петроградское небо мутилось дождем...», написанном в сентябре 1914 года и включенном в цикл «Родина». С одной стороны, в качестве атрибута армии и войны Блок эксплицитно вводит современную примету военного быта, уже наполненную эпохальным смыслом в поэме, – рожок и горниста: «И под черною тучей веселый горнист / Заиграл к отправленью сигнал. / И военною славой заплакал рожок, / Наполняя тревогой сердца» [Блок III, 186]. А с другой, он включает в текст прозрачную реминисценцию «Замка Смальгольм» Жуковского, ср.: «С Галицийских кровавых полей...» (Блок), «С Анкрамморских кровавых полей...» (цитата отмечена в комментариях А. В. Лаврова [Блок III, 961]). Включение в подтекст рыцарской тематики и соответственно семантики традиционной марциальной доблести, на первый взгляд, может указывать на однозначно позитивное отношение Блока к начавшейся войне. Этот подтекст должен был, по-видимому, напомнить о противопоставлении, наменном в «Возмездии», и снять его: сквозь отрицательно окрашенный для Блока, «современный» (горнист с рожком) характер войны поэт «прозревает» возвращение старинной рыцарственности, исконного военного аристократизма – возрождение «угасшего духа» и «увядшей плоти».

Пробуждение старинной рыцарственности в современности видели и другие свидетели начавшейся войны. Так, Сергей Булгаков в публичной лекции 1915 года «Война и русское самосознание» пророчествовал о гибели современной буржуазной европейской «цивилизации»:

И не есть ли эта неповинная и великодушная жертва войны лишь наиболее яркий символ того, что происходит ныне со всем цивилизованным миром? Не совершается ли и с ним, хотя в малой степени, той же потери чувства места, веры в его прочность, незыблемость, составляющей духовную опору мещанства? И такое духовное освобождение, ибо это, несомненно, есть освобождение, приносит с собой мировая война. Своим нещадным молотом бог войны разрушает кровли уютных домиков, в которых устроилось человечество, и оставляет людей снова под кровом

⁷² Блок имеет в виду похищение из Лувра знаменитой картины Леонардо да Винчи 21 августа 1911 года.

⁷³ Вместе с тем в текстах Блока обнаруживается и другой подход к материальности памятников культуры. В статье «Памяти Врубеля» (1910) поэт наметил различие между «идеями» произведения искусства и ее материальным воплощением, отметив, что подлинным художникам «дороже то, что Венера *найденa* в мраморе, нежели то, что *существует* ее статуя» [Блок VIII, 121]. Эта точка зрения позднее была подхвачена в «Крушении гуманизма».

бездонного неба. Он совлекает мещанина с европейца, иногда прямо сдирая с него кожу, и тогда пред изумленным миром предстает средневековый рыцарь, который, оказывается, не умер, а только притаился в европейском бюргере. Во всей Европе, как будто неожиданно для нее самой, проснулась старая доблесть, и здесь опять-таки живой эмблемой является Бельгия, – доблесть бельгийская [Булгаков 1915: 22-23]⁷⁴.

Если для Сергея Булгакова буржуазная «цивилизация» характеризует исключительно европейскую современность, то для Блока она представляет собой в том числе и факт русской жизни. При всем национализме Блока 1910-х годов, едва ли не основополагающей для него остается «желтая опасность», угрожающая «арийскому» миру в целом, – поэтому «вестернизация» русского воинства в «Петроградском небе» представляется вполне логически оправданной. Неслучайно рыцарский подтекст попадает через автореминисценцию антиреволюционного стихотворения «Еще прекрасно серое небо», написанного сразу после обнародования манифеста 17 октября, в цикл «На поле Куликовом», благодаря чему образ древнерусского воина, защищающего Русь от «желтой» угрозы, приобретает черты западного «латника» – защитника европейских духовных ценностей⁷⁵.

Поскольку для Блока, следовавшего построениям позднего Соловьева, архетипической являлась борьба европейского мира с угрожающим Востоком, он испытывал известные сомнения и трудности в работе над стихотворением о войне между европейскими странами. В черновиках «Петроградского неба» он прямо сопоставляет немецкую «угрозу» и «угрозу» с Востока, указывая на неизмеримо большую опасность азиатского врага, Японии: «Разве тяжким германская тяжесть страшна? / Тем, чья жизнь тяжела и страшна. Восходящего солнца страшней тишина – / Легкий хмель золотого вина» [Блок III, 544] (см. также [Hellman 1995: 172; Безродный 2003: 120])⁷⁶. В этом смысле реминисценция баллады Жуковского актуализировала не только (или не столько) топику доблестных рыцарских битв, но и сюжет рыцарской ссоры и убийства одного рыцаря другим, конфликта «своих»⁷⁷, причем

⁷⁴ В своей лекции Булгаков не единожды возвращается к образу буржуа, в котором он «провидит» рыцаря: «...мирный буржуа опять начинает уступать место воинственным рыцарям» [Цит. соч.: 25]; «...как ветхая чешуя, спадает с лица Европы плесень мещанства, и оживает бывшая рыцарская доблесть» [Там же: 26] (эта топка одновременно появилась и на немецкой почве; так, Вернер Зомбарт в книжке «Герои и торговцы» («Händler und Helden», 1915) рассматривал войну как борьбу против цивилизации британского буржуазного «комфорта» и «торгашества», а также как возрождение «древнего германского героического духа» [Рингер 2008: 221-227]). Рыцарские мотивы попадают и в поэтические тексты, посвященные войне; см., например, у Дмитрия Крючкова: «Древние доблести вспыхните снова, / Древние снова сверкните мечи» [Бельгийский сборник 1915: 36], в «Утешении Бельгии» Сологуба: «И спешат к союзным ратям утомленные полки. / Кто измерит, сколько в душах славных рыцарей тоски!» [Современная война 1915: 160] (по-видимому, имеется в виду соединение частей бельгийской армии с французами), или в «Наших днях» Брюсова: «Не брошены ль в былое все мы, / Иль в твой волшебный мир, Уэллс? / Не блещут ли мечи и шлемы / Над стрелами звенящих рельс» и т. д. [Брюсов 1973: 142]. Откликаясь на эти строки Брюсова, Маяковский в заметке «Война и язык» отметил архайчность подобной образности: «Ведь это язык седобородого свидетеля крестовых походов» [Маяковский 1955: 327] (об этом сюжете см. [Hellman 1995: 104]). Медиевальная топка проникла с началом войны и в книжное оформление; так, в 1914 году в Москве, в издательстве «Меч» (!) публикуется альманах «Война», на обложке которого изображен конный рыцарь [Война 1914].

⁷⁵ Ср.: «И, к земле склонившись головою, / Говорит мне друг: „Остри свой меч, / Чтоб недаром биться с татарвою, / За святое дело мертвым лечь!“» [Блок III, 171]. Тогда алея над водною бездною, / Пусть он угрюмой опустит меч, / Чтоб с дикою чернью в борьбе безнадежной / За древнюю сказку мертвым лечь» [Блок II, 118], см. [Блюмбаум 2010: 23].

⁷⁶ Другим маркером присутствия тематики «желтой опасности», по-видимому, следует считать отсылку к циклу «На поле Куликовом»: «...В закатной дали / Были дымные тучи в крови» [Блок III, 185], ср.: «Идут, идут испуганные тучи, / Закат в крови!» [Блок III, 170] («Река раскинулась. Течет, грустит лениво»).

⁷⁷ Если все же считать, что в «Петроградском небе» Блок «подновляет» представление о «желтой опасности» за счет «тевтонов» (тенденция, отмеченная в идеологических построениях эпохи Первой мировой войны [Цехновицер 1938: 177-179]; так, например, мгновенно «перестроился» Сергей Соловьев, уже 15 августа написавший текст «Немецкая опасность» [Соловьев 1914], о существовании этого термина в английской печати начала века см. [Gollwitzer 1962: 42]), тогда «Петроградское небо» с его рыцарским воинством легко вписывается в поток текстов о немецких «вандалах», защите европейской культуры от германских варваров» и т. п., буквально наводнивших страны Антанты сразу после оккупации Германией Бельгии, разрушения Лувена, Реймского собора и т. д.; о реакции на разрушение Реймского собора в русской

этот мотив, указание на битву шотландцев с англичанами, мог быть без труда спроецирован Блоком на внутриевропейский конфликт 1914 года. Упоминание «желтой опасности» в контексте внутриевропейской войны является отзвуком идей Соловьева о столкновении Европы и «желтой» Азии. В этой связи внутриевропейская война могла трактоваться Блоком как забвение Европой своей исторической миссии (по мысли Соловьева, воинственной Азии может противостоять лишь единая христианская Европа), как невнимание к основной для европейского мира угрозе (впечатляющую картину уничтожения конфликтующих друг с другом европейских стран «монгольским нашествием» Блок несомненно помнил по «Краткой повести об Антихристе»). Иными словами, упоминание угрожающего «восходящего солнца», чья «тишина» оказывается страшнее «германской тяжести», может быть прочитано как реминисценция последней книги Владимира Соловьева, где завоевание Европы «врагом с Востока» оказывается возможным в том числе благодаря распрям между европейскими христианскими/арийскими странами⁷⁸.

культуре см. [Хеллман 2006]. В этом случае Блок мог понимать миссию русской армии как защитницы культуры от безжалостной германской цивилизации, уничтожающей духовные сокровища Европы (позднее, в 1917 году, Блок свяжет в письме к матери разрушение Реймского собора с «желтой опасностью», правда, дистанцировавшись от культуры Запада [Блок 1932: 354]). Топика разрушения «культуры» «цивилизацией», как кажется, становится центральной для созданного по заказу стихотворения Блока «Антверпен», написанного в связи с военными событиями в Бельгии: над мирным городом, важное место в описании которого занимает музей и его художественные сокровища, «кружит» «предвестье бури» – аэроплан. Известно, что стихотворение основано на личных впечатлениях Блока от посещения Антверпена в 1911 году [Блок III, 812]. Следует при этом отметить, что выбор мотивов мог быть продиктован именно событиями 1914 года. «Кружащийся аэроплан», грозящий разрушением Антверпену и его культурным ценностям, мог соотноситься в сознании Блока со штурмом, предпринятым немцами, которые бомбили бельгийский город с воздуха: «Не будучи в состоянии овладеть Антверпеном, германцы подвергли население этого богатейшего города бомбардировке с неба под прикрытием темной ночи» [Бельгийская жертва 1914: 14]; «При осаде Антверпена были мобилизованы почти все германские цеппелины, выпустившие в несчастный город большое количество бомб, разрушивших более тысячи домов» [Петров 1916: 46].

⁷⁸ Подобная реакция на начавшуюся войну (конфликт арийских народов, Япония и пр.) мелькает в современной Блоку литературе; аккуратно, но недвусмысленно проговаривает эту точку зрения М. Шагинян в повести «Семь разговоров», написанной в 1914 году, см. [Шагинян 1916: 7-88].

«Священная брань»

*Se vos murez, esterez seinz martirs.
Chanson de Roland*

В первой главе «Возмездия» Блок так описывает деградацию XIX века:

Там, в сером и гнилом тумане,
Увяла плоть, и дух погас,
И ангел сам священной брани,
Казалось, отлетел от нас:
Там – распри кровные решают
Дипломатическим умом,
Там – пушки новые мешают
Сойтись лицом к лицу с врагом,
Там – вместо храбрости – нахальство,
А вместо подвигов – «психоз»,
И вечно ссорится начальство,
И длинный громоздкой обоз
Волочит за собой команда,
Штаб, интендантов, грязь кланя,
Рожком горниста – рог Роланда
И шлем – фуражкой заменя...

[Блок V, 24-25]

В предыдущей главе я попытался продемонстрировать, что упоминание «дипломатического ума», которым решают «кровные распри», а также «новых пушек» восходит к парафразам «Будущей войны» варшавского банкира И. С. Блюха, с которыми Блок познакомился, слушая лекцию П. Н. Милюкова, посвященную вопросам международного разоружения (эту лекцию, как уже отмечалось, Блок посетил 22 марта 1911 года и упомянул о ней в предисловии к поэме в 1919-м). С парафразами исследования Блюха у Милюкова я связывал блоковское представление о «гуманном» XIX столетии, выбравшем путь дипломатии, а не войны, отказавшемся от прямого боестолкновения («Там – пушки новые мешают...») и забывшем о былых рыцарских доблестях («рог Роланда»). Отнюдь не дезавуируя выводы предыдущей главы, попытаюсь тем не менее скорректировать и дополнить приведенные там наблюдения. Думается, что ключевым вопросом для понимания данного фрагмента является семантика «священной брани».

Комментаторы академического собрания сочинений Блока, поясняя эти строки, сконцентрировались на образе воинственного ангела, обратив внимание читателя на библейские тексты – Апокалипсис (Откр. VIII. 13) и книгу Иисуса Навина (Нав. V. 13-15) [Блок V, 418]. В книге Иисуса Навина мы действительно находим упоминание *воинства Господня*, что, безусловно, может быть соотнесено со «священной бранью» «Возмездия». Думается, однако, что та «священная брань», о которой говорит Блок, обладает более конкретной и точной семантикой, чем символически бездонный, многослойный библейский контекст.

Ключ к ответу в данном случае, как и во многих других, дал сам поэт, который, по всей видимости, связывал «священную брань» с текстами и личностью Владимира Соловьева. Так, в статье «Рыцарь-монах» мы обнаруживаем мотив «священной войны»: «Ни один стан публицистов не примет Соловьева без оговорок уже по тому одному, что Соло-

вьев утверждал „священную войну“ во имя „священной любви“; одни из нас хотя и признают войну, но отнюдь не священную, а государственную – во имя политической розни; другие хотя и исповедуют любовь, но также не священную, а гуманную, отрицающую всякую войну в принципе» [Блок VIII, 138]. В этом фрагменте Блок отмечает дистанцированность «священной войны» Соловьева как от достижения сугубо политических целей военным путем, так и от «гуманного» пацифизма. Комментируя этот пассаж «Рыцаря-монаха», Д. М. Магомедова упоминает «Три разговора», никак, впрочем, не конкретизируя характер связи между статьей Блока и текстом Соловьева [Блок VIII, 431]. Тем не менее ссылка на «Три разговора» в данном контексте кажется оправданной и основательной. В книге Соловьева представлено несколько точек зрения, касающихся смысла, роли и оценки войны; эти позиции артикулируют Генерал, мнение которого подается Соловьевым в предисловии как «прошлое», Политик, воплощающий «настоящее», г-н Z., высказывающий заветные мысли автора и пророчествующий о будущем [Соловьев 1904: XIV], а также Князь, стоящий на отчетливо пацифистских позициях. Резко выступив против Князя (чей пацифизм является прозрачным намеком на общественную проповедь Л. Н. Толстого), а также дистанцировавшись от традиционного милитаризма Генерала и позиции Политика, полагающего, что на сегодняшнем этапе европейской истории войны исчерпали себя, а конфликты будут решаться именно дипломатическим путем (ср.: «Там – распри кровные решают / Дипломатическим умом»), г-н Z. предлагает собеседникам геополитическую картину грядущего. Будущее, набросок которого представлен в «Трех разговорах», заключается в том, что европейский мир, достигнув политического единства, неизбежно вступит в конфликт с грозным азиатским миром, могучей «желтой опасностью». Как известно, эти настроения позднего Соловьева отразились в его стихотворении «Дракон», обращенном к новому Зигфриду – императору Вильгельму II, пославшему войска для подавления боксерского восстания в Китае, которое Соловьев рассматривал как симптом конца европейской истории [Соловьев 1914: 222-226]. Как опять-таки хорошо известно, германский император в этом стихотворении предстает «наследником меченосной рати», преемником *milites Christi*, «рыцарей Христовых», крестоносцев («Ты понял: крест и меч – одно»). Образ Вильгельма II как современного крестоносца, вступающего в бой с «желтой угрозой», по всей вероятности, напрямую соотнесен с мотивами «священной войны» «Рыцаря-монаха» и «священной брани» «Возмездия». В ноябре 1095 года на Клермонтском соборе папа Урбан II произнес свою знаменитую речь, в которой призвал к возвращению Иерусалима и Гроба Господня под власть христиан; этот призыв римского первосвященника ознаменовал начало Крестовых походов, позднее получивших закрепившееся за ними название *bellum sacrum*, «священной войны». Целью войны была защита святых мест (*defensio Terrae Sanctae*); *bellum sacrum*, священная война легитимировалась на религиозных основаниях, а гибель в этой войне могла рассматриваться как новое мученичество за веру (см., например, [Kantorowicz 1951: 481]). В этом контексте понятен и логичен образ пророчествовавшего о военном конфликте Европы и Азии Соловьева как «рыцаря-монаха» (или «честного воина Христова» [Блок VIII, 139]), то есть как крестоносца⁷⁹ – крестовые походы способствовали возникновению орденов монашествующих рыцарей (тамплиеры, госпитальеры⁸⁰). Иными словами, «священная война» «Рыцаря-монаха» и «священная брань» «Возмездия» – это грядущее религиозное столкновение Востока и Запада, которое было подлинной историософской obsessией Блока, мыс-

⁷⁹ В этом контексте дополнительные смыслы могут приобретать рыцарские подтексты «Петроградского неба», особенно в связи с упоминанием «желтой угрозы» в черновиках стихотворения, см. гл. «Дальнобойные снаряды».

⁸⁰ На плащах монашествующих рыцарей был изображен крест (у тамплиеров – красный крест на белом плаще, у госпитальеров – белый крест на черном плаще). Следует отметить, что герой «Розы и Креста» Гаэтан – подобно крестоносцам – предстает рыцарем с крестом на груди. Этот мотив позволил Д. Е. Максиму соотнести Гаэтана с «рыцарем-монахом», «крестоносцем» Владимиром Соловьевым [Максимов 1981: 188].

лившего данный конфликт в *расовых* терминах, что позволяет, как кажется, истолковывать «кровные распри» поэмы как прежде всего распри *крови*.

В своей работе о цикле «На поле Куликовом» Г. А. Левинтон и И. П. Смирнов отмечают, что само название статьи «Рыцарь-монах» связано с образами *монахов-воинов* Пересвета и Осляби (чи образы были актуализированы для Блока чтением «Выбранных мест из переписки с друзьями») [Левинтон, Смирнов, 1979: 84-85] и соответственно с едва ли не наиболее символическим – с блоковской точки зрения – военным событием русской истории, интерпретировавшимся поэтом опять-таки в соловьевском ключе как столкновение Запада и Востока. В этой связи необходимо отметить также упоминание Соловьевым событий, связанных с Куликовской битвой, в предисловии к «Трем разговорам», а также в его печатном отклике на испано-американскую войну – в статье «Немезида», публиковавшейся в приложении к книге. И в том и в другом случае Соловьев говорит о благословении св. Сергия Радонежского, данном князю Дмитрию Донскому на поход против Золотой Орды, причем в «Немезиде» упоминаются Пересвет и Ослябя⁸¹, что позволяет считать последнюю книгу философа одним из источников блоковского цикла с его *религиозной* семантикой военного противостояния с татарами («И, к земле склонившись головою, / Говорит мне друг: «Остри свой меч, / Чтоб недаром биться с татарвою, / **За святое дело** мертвым лечь!; В степном дыму блеснет **святое знамя**; см. также в черновиках: **Я – князь Христов**. Сияют латы...»; подробнее см. [Левинтон, Смирнов 1979: 75], см. [Там же: 85] о мотиве *молитвы*, восходящем к балладе А. К. Толстого «Ночь перед приступом»). Соотнесенность вестернизированного образа крестоносца, «рыцаря-монаха» Соловьева и фигур русских монахов-воинов, своего рода русских крестоносцев⁸² Пересвета и Осляби⁸³ может, с одной стороны, свидетельство-

⁸¹ «Безусловно неправо только само начало зла и лжи, а не такие способы борьбы с ним, как меч воина или перо дипломата: эти *орудия* должны оцениваться по своей действительной целесообразности в данных условиях, и каждый раз то из них лучше, которого приложение уместнее, то есть успешнее служит добру. И св. Алексей митрополит, когда мирно предстательствовал за русских князей в Орде, и Сергей преподобный, когда благословил оружие Дмитрия Донского против той же орды – были одинаково служителями одного и того же добра» [Соловьев 1904: XV-XVI]; «Принимая на себя историческую необходимость вооруженной борьбы против воинственного ислама, христианские народы не отступали в этом от духа Христова, и их военные подвиги были подвигами христианскими. <...>...можно допускать употребление человеком оружия для войны и все, что с этим связано, несколько при этом не изменяя духу Христову, а, напротив, одушевляясь им. <...> Люди, верные этому духу, руководятся в своих действиях не каким-нибудь внешним, хотя бы по букве евангельским, предписанием, а внутреннею оценкою, по совести, данного положения. Вот почему св. Алексей митрополит ездил в Орду умиловать татар и русским князьям внушал покоряться хану, как законному государю, а через несколько десятилетий св. Сергий Радонежский благословил Дмитрия Московского на открытое вооруженное восстание против той же Орды и даже отправил с ним в бой двух своих иноков-силачей. И при такой внешней противоположности и св. Алексей, и св. Сергей действовали одинаково в том же духе Христовом на добро людей» [Там же: 201-203].

⁸² Под влиянием Вл. Соловьева топика крестовых походов возникает и у других литераторов; см., например, в написанной в 1913 году статье В. Брюсова «Новая эпоха во всемирной истории. По поводу балканской войны» [Брюсов 2003: 103-114], где противником новых крестоносцев оказывается Турция, которая спорадически играла роль «врага с Востока» и в блоковском творчестве, ср. в «Новой Америке»: «Иль опять это – стан половецкий / И татарская буйная крепь? / Не пожаром ли фески турецкой / Забуянила дикая степь?» [Блок III, 182], в связи с Турцией как «врагом с Востока» следует упомянуть и первую главу «Возмездия», где дело русской армии, только что вернувшейся с русско-турецкой войны, названо «святым» («Да, дело трудное их – свято!» [Блок V, 27]). Ср. также в предисловии В. Бушуева к сборнику его военных стихов, где прямые апелляции к соловьевским схемам сопровождаются мотивами религиозной войны (против Турции и Японии) и образностью крестовых походов: «Освобождение древних оскверненных святынь – заветная мечта христианина, угодная богу. Полки, идущие на Юг без мести и гнева, с крестом на груди, могут быть спокойны – с ними Бог» [Бушуев 1915: IV], ср. также далее образ «крестоносца непреклонного» [Там же: 53] (подробнее о позиции Бушуева см. [Обатнин 2010: 257-266]). Откликом на вступление Турции в Первую мировую войну на стороне Германии, а также на тот факт, что Иерусалим находился на тот момент под турецким контролем, стала статья Леонида Андреева под характерным названием «Крестоносцы» [Андреев 1915: 61-69] (впервые опубли.: Отечество. 1914. № 5). Стремление к захвату Константинополя и проливов в качестве военных целей России также подталкивало русскую публицистику к риторике крестовых походов, см., например, в диалоге Сергея Булгакова «На пиру богов», написанном уже в 1918 году: «*Дипломат*. <...> Неужели вы не замечаете, какое барское, недостойное здесь отношение к народу: то крестоносцы, а то звери! <...> Крестоносцы! До сих пор не можете забыть эту официальную ложь. <...> Разве можно вообще в наше время говорить о крестовом походе?» [Из глубины 1967: 119]. О мотивах, связанных с крестовыми походами, в текстах Вяч. Иванова военной поры см. [Обатнин 2000: 139].

вать о том, что на религиозную легитимацию войны русских князей с «врагом с Востока» в книге Соловьева Блок вполне мог проецировать «священную войну» арийцев-крестоносцев⁸⁴, а с другой, что он рассматривал конфликт Европы и Азии в духе позднего Соловьева, который был убежден в единстве европейского мира, полноправной частью которого является Россия. Этот ход поясняет уже отмечавшуюся трансформацию отчетливо западного латника с крыши Зимнего дворца из «Города» («Еще прекрасно серое небо...») в древнерусского воина из цикла «На поле Куликовом».

В контексте такой трактовки «священной войны» более конкретный смысл приобретает упоминание «Песни о Роланде», которое оказывается не просто указанием на былые рыцарские доблести, о которых забыл «дряблый» и «гуманный», «жалкий» XIX век, но отсылкой к героическому эпосу о столкновении христианских воинов с магометанами-сарацинами, к одному из великих эпизодов противоборства Запада и Востока. Несмотря на то что поэма о трагической Ронсевальской битве повествует об эпизоде, предшествовавшем *bellum sacrum* (а исторически вообще, как известно, не связанном с войнами между христианами и мусульманами), и возникает несколько ранее кристаллизации идеи крестовых походов, в дошедшем до нас тексте поэмы отчетливо представлены мотивы, которые позднее нашли свое отражение в идеологическом обосновании «священной войны». Об этом писали исследователи XIX века, и Блок вполне мог об этом знать⁸⁵. Так, в одной из статей хорошо известного Блоку сборника Гастон Парис так характеризует идейную основу «Песни о Роланде»: «*La Chanson de Roland a le grand avantage... d'être un poème vraiment national; la tradition avait consacré dans toutes les mémoires les faits qu'elle célèbre, et les idées qui l'inspirent remplissaient tous les cœurs. Les croisades ne sont que la réalisation de ces idées, qui constituaient l'atmosphère commune où chacun respirait. De même que L'Iliade, la Chanson de Roland célèbre la grande lutte de L'Europe contre L'Asie; de même que L'Iliade, elle exploite et exalte le sentiment national; de même que L'Iliade, elle est toute pénétrée des idées religieuses de son temps*» [Paris s.a.: 14-15]⁸⁶. В предисловии к своему переложению «Песни о Роланде»,

⁸³ Нет сомнений, что обращение Блока к тематике Куликовской битвы было спровоцировано в том числе русско-японской войной. Следует при этом отметить, что топика татаро-монгольского ига возникает в связи с поражением России в войне с Японией и у других авторов (правоконсервативной ориентации). См., например, в «Маленьких письмах» А. С. Суворина в 1905-1906 годах: «Платили мы дань хазарам, половцам, монголам, и вот опять монголы. История пошла назад. <...> Очутившись на развалинах того режима, которому еще вчера... служили члены этого правительства, они, конечно... считают себя виновными в тех результатах, которые привели нас к новому монгольскому игу. Ведь со времен Батыева нашествия Россия не испытывала такого угнетения своей русской души, как после японской войны» [Суворин 2005: 318, 458]. Ср. в письме Брюсова П. П. Перцову, написанном в декабре 1904 года после падения Порт-Артура: «Кажется мне, Русь со дня битвы на Калке не переживала ничего более тягостного» [Перцов 1940: 254]. См. также антияпонскую брошюру, где притязания Японии подаются как «новое монгольское иго» [Панов 1906: 46].

⁸⁴ Ср. также отмеченную К. А. Кумпан идентификацию Блоком Ильи Муромца с «крестоносцем» Вильгельмом II: «К пересказу О. Миллером эпизода из былины об Илье Муромце („отложил Илья книгу евангельскую“ и, запросив у князя Владимира коня, отправился „прямо выручать Киев“) Блок делает помету: „Крест и меч – одно“ (цитата из „Дракона“ Вл. Соловьева)» [Кумпан 1985: 39]. Ср. письмо Элліса Э. Метнеру 1913 года, где высказываются мечты о совместной борьбе запада и востока Европы против «желтой угрозы»: «Зигфрид и Илья Муромец, Парсифаль и Пересвет могли бы соединиться для борьбы с вос. драконом и запад. разложением», цит. по [Безродный 1997: 111].

⁸⁵ Блок, по-видимому, неплохо представлял себе французский средневековый эпос еще с университетской скамьи. Студенческие материалы Блока свидетельствуют, что именно *chansons de Geste* были предметом одного из его ответов на выпускных экзаменах, см. [Кумпан 1983: 168, 175].

⁸⁶ Ср. также в популярной «Истории французской литературы» Ж. Деможо, имевшейся в библиотеке Блока и использовавшейся им в работе над «Розой и Крестом» [Жирмунский 1977: 281-283], общую характеристику *chansons de Geste*, которая непосредственно предшествует главе, отведенной разбору «Песни о Роланде»: «*Le premier caractère des épopées carlovingiennes, ou, pour leur donner leur vrai nom, des chansons de Geste, c'est l'inspiration religieuse; elles célèbrent surtout la lutte des chrétiens contre les mahométans. Images fidèles de la société qui les a produites, ou plutôt voix spontanées d'un peuple, elles expriment sa pensée intime, sa constante préoccupation, la guerre sainte*» [Demogeot 1889: 74] (в библиотеке Блока было издание 1884 года). Специалисты XX и XXI веков интерпретируют «Песнь о Роланде» сходным образом. Так, Эрнст Канторович в замечательной статье, посвященной средневековым представлениям о смерти за отечество, так комментирует вынесенную в эпиграф строку поэмы («И если вы умрете, вы будете святыми мучениками»), являющуюся репликой храб-

сделанному в 1860-х годах, Борис Алмазов обильно цитирует работу члена Французской академии Людовика Вите, где поэма подается как предвестие «будущей священной войны», «борьбы поклонников Креста с поклонниками Корана»: «...все содержание поэмы, вся она – с первого до последнего стиха – проникнута идеей священной войны. <...> Терульд первый изобразил мучеников, умирающих в борьбе с противниками креста и не выпускающих из рук своих до последней минуты меча, обнаженного ими в защиту Христианства» [Алмазов 1892: 191-192]⁸⁷. Таким образом, Блок имел известные историко-литературные основания рассматривать Роланда как крестоносца, как одного из первых, кто понял, что «крест и меч – одно», и вступил в роковой для европейской истории поединок⁸⁸.

Отсылку к «Песне о Роланде» можно связать и с вагнерианской образностью «Пролога» к поэме – с Зигфридом, поражающим Дракона, осмыслявшимся Блоком в контексте соловьевского апострофа к новому Зигфриду, Вильгельму II [Блок V, 413-414]. В «Роланде» на штандарте одного из сарацинских воинов изображен именно дракон⁸⁹; эта деталь сохранена и в ряде русских переводов. Так, например, в прозаическом переводе фрагмента поэмы, приведенном во втором томе известной антологии Стасюлевича, читаем: «Впереди гарцует сарацин Абизм; этот самый негодный из всего сброду: он весь запятнан преступлениями и низкими поступками; он не верует в Бога, Сына св. Марии; он черен, как высушенная горошина; измена и убийство ему лучше золота целой Галисии! никто не видал, чтобы он шутил или смеялся. Но он полон отваги и гордости; за то он и любимец негодного короля Марсилия; он имеет **на знамени дракона**, вокруг которого строится войско» [Стасюлевич 1886: 111-112]; ср. также в стихотворном переводе графа де Ла-Барта: «...пред строем, на коне / Абизм поганый мавр гарцует; много / Он совершил ужасных злодеяний; / Абизм не верит в Сына Присно-Девы, / Чернее сажу цвет его лица, / Он ценит выше козни и коварство, / Чем золото Галиции богатой. / Никто его улыбки не видал! / Его за храбрость любит царь Марсиль: / **Дракон царя, неверных мавров знамя**, / Несет Абизм» [Песнь 1897: 57-58]⁹⁰.

рого воина и одновременно архиепископа Реймского Турпена, обращенную к рыцарям Роланда: «It is true, of course, that the warriors of Charlemagne supposedly were fighting the Saracens in Spain and therefore equaled crusaders» [Kantorowicz 1951: 482]; см. также [Flori 2009: 34, 158].

⁸⁷ Приведенная цитата является достаточно вольным (хотя и вполне адекватно передающим смысл текста) переводом фрагмента статьи Вите [Vitet 1852: 858-859].

⁸⁸ Именно в этот контекст Блок вписывал милоковские парафразы книги Блюха, где отмечалось то, как практика современной войны вытеснила былые рыцарские доблести, см. гл. «Дальнобойные снаряды». Возвращаясь к снятию у Блока противопоставления Европа/Россия в контексте столкновения европейского и азиатского миров, укажу на неоднократно отмечавшиеся в ряде современных Блоку текстов сходство между «Роландом» и «Словом о полку Игореве» [Песнь 1896: 164, 169; Алмазов 1892: 191], являвшимся, как известно, одним из важнейших древнерусских источников поэзии Блока и в частности цикла «На поле Куликовом» [Левинтон, Смирнов 1979; Смирнов 1981].

⁸⁹ «Devant chevalchet un Sarrasin, Abisme: / Plus fel de lui n'out en sa cumpagnie. / Te(t)ches ad males e mult granz felonies; / Ne creit en Deu, le filz sainte Marie; / Issi est neirs cume peiz ki est demise; / Plus aimet il traïsun e murdrîe / Qu'(e) il ne fesist trestut l'or de Galice; / Unches nuls hom nel vit juer ne rire. / Vasselage ad e mult grant estultie: / Por ço est drud al felun rei Marsilie; / Sun **dragun** portet a qui sa gent s'alient» (CXIII) (к сожалению, мне остался недоступным находившийся в библиотеке Блока перевод «Роланда» на современный французский: La chanson de Roland, traduit en vers modernes par Alfred Lehoucq. 4-e éd. Paris, 1888 [Хохлова 1998: 328]). Эта деталь нашла свое отражение и в иллюстрациях к «Песне о Роланде»; см., например, миниатюру XV века (Musée Condé) (<http://lachansonderoland.d-t-x.com/pages/iconographiechr14D.html>), которая изображает Роланда, поражающего Марсилия, а также двойную миниатюру (ок. 1300), на которой Карл Великий сражается с Балиганом (Saint-Gall, Stadtbibliothek) (<http://lachansonderoland.d-t-x.com/pages/iconographiechr09A.html>); на обоих изображениях сарацины держат штандарт с драконом (справедливости ради следует отметить, что изображения дракона на штандартах в Средние века (а возможно, и ранее) были вполне распространены и на Западе [Шмитт 2006: 117-118]). О знакомстве Блока с подобными иллюстрациями к «Роланду» ничего неизвестно, хотя исключать его нельзя (следует иметь в виду существование в данную эпоху иллюстрированных книг по средневековой истории, см., например, посвященный Средним векам второй том переводной «Всеобщей истории» Оскара Йегера, набитый средневековыми изображениями разного рода [Йегер 1894], вторым изданием этой работы Блок пользовался, работая над «Розой и Крестом», см. [Жирмунский 1977: 312]). Мы знаем, что Блок интересовался визуальной культурой; в частности, в подготовительных материалах к «Розе и Кресту» имеются репродукции средневековых изображений, среди которых есть репродукции готических статуй Роланда и Оливье [Жирмунский 1977: 263].

⁹⁰ В поэтическом переложении Б. Н. Алмазова, прозаическом переложении, приведенном в хрестоматии А. Филонова

Это позволяет предположить, что Блок мог истолковывать воинов Роланда с проекцией на вагнеровского Зигфрида⁹¹.

Выше было отмечено очевидное сходство блоковских строк («Там – распри кровные решают / Дипломатическим умом») с позицией Политика «Трех разговоров», утверждающего, что в результате «культурного прогресса»⁹² на смену военным конфликтам пришли дипломатические переговоры. Исследователи уже писали об отражении знакомства Соловьева с работой Блюха⁹³ в текстах 1890-х годов, прежде всего в «Оправдании добра» и «Трех разговорах» [Бродский 2003: 208; Обатнин 2010: 243-244]. Слушая лекцию Милюкова с ее эксплицитными парафразами сочинения Блюха, Блок, по-видимому, идентифицировал позицию лидера партии Народной свободы с точкой зрения соловьевского Политика; в результате материал лекции легко вписывался в соловьевский контекст поэмы, в характеристику «гуманного», «больного» и *секуляризованного* (см. гл. «Начала и концы» и «Спасение природы») европейского XIX столетия, неспособного выполнить свою историческую миссию и продемонстрировать марциальные доблести *milites Christi* перед лицом надвигающегося «врага с Востока». Некоторую парадоксальность этой ситуации придает тот факт, что о роли новой артиллерии в тех изменениях, которые претерпела к концу XIX века структура боестолкновения («Там – пушки новые мешают / Сойтись лицом к лицу с врагом»), Блок также мог узнать, читая Соловьева. В восемнадцатой главе «Оправдания добра», посвященной «смыслу войны», мы без труда находим вероятный парафраз «Будущей войны», имеющий самое непосредственное отношение к интересующему нас фрагменту «Возмездия»: «...война все-таки не может быть сведена к убийству, как злодеянию, т. е. предполагающему злое намерение, направленное на определенный предмет, на этого, известного человека, который умерщвляется мною. На войне – у отдельного солдата такого намерения, вообще говоря, не бывает, особенно при господствующем ныне способе боя из дальнострельных ружей и пушек против *невидимого* на расстоянии неприятеля. Только с наступлением действительных случаев рукопашной схватки возникает для отдельного человека вопрос совести, который и должен решаться каждым по совести»⁹⁴ [Соловьев 7: 413]⁹⁵.

[Филонов 1863: 411-427], у Ф. Буслаева [Буслаев 1887: 285-320], в прозаическом переводе из хрестоматии О. Петерсен и Е. Балабановой [Петерсен, Балабанова 1896] (данное издание упоминается В. М. Жирмунским среди книг, которыми Блок пользовался в работе над «Розой и Крестом» [Жирмунский 1977: 284]), а также в поэтическом переводе А. Н. Чудинова [Песнь 1896] эта деталь опущена. О переводах Алмазова и де Ла-Барта, а также о переложении в хрестоматии О. Петерсен и Е. Балабановой Блок знал из печатных изданий лекций Н. И. Стороженко о западноевропейских литературах [Стороженко 1903: 30; Стороженко 1910: 70]; доступные нам материалы свидетельствуют о том, что он был знаком с первым и вторым изданием этих лекционных курсов, см. [Кумпан 1983: 168].

⁹¹ На сопоставление Зигфрида «Нибелунгов» и Роланда Блок обратил внимание, читая «Путевые картины» Гейне: «Подобное описание или пророческое предсказание гибели героического мира составляет основной тон и содержание эпических произведений всех народов. <...> Север выразил эту гибель богов в не менее каменных словах – в своей Эдде; песнь о Нибелунгах воспевае такую же трагическую судьбу, а конец ее имеет еще совершенно особенное сходство с Сегюровым описанием пожара Москвы; песнь Роланда о Ронсевальском сражении, слова которой забыты, но само сказание не умерло... есть тоже старая песнь бедствия; наконец, даже самая песнь об Илионе прекраснее всех освещает старую тему, но все-таки не превосходит величавостью и болезненным чувством французскую народную песнь, в которой Сегюр воспел гибель своего героического мира. Да, это – истинный эпос, геройская молодежь Франции – прекрасный герой, рано погибающий, как погибли уже прежде Бальдур, Зигфрид, Роланд» [Гейне 1904: 199] (отчеркнуто Блоком, см. [Библиотека Блока 1984: 194]).

⁹² Являвшегося для Блока одним из наиболее мощных раздражителей, о чем он сам пишет в предисловии к «Возмездию»: «...вся эта концепция [концепция рода, на которой строится поэма. – А. Б.] возникла под давлением все растущей во мне ненависти к различным теориям прогресса» [Блок V, 50].

⁹³ До публикации отдельного издания 1898 года печатавшейся большими фрагментами в «Русском вестнике» в начале 1890-х годов.

⁹⁴ Ср. в публицистике, посвященной Первой мировой войне: «...мирно, ничего не видя, ни о чем не думая, солдаты из разных аппаратов пускают удушающие газы или огненную жидкость. А по ту сторону колючей проволоки другие солдаты, одетые в другую форму, делают то же самое. Многие из них пробыли на войне уже три года, и, верно, убили или искалечили десятки людей, но никогда не испытывали чувства – вот этого человека я убил. Кто знает, возможна ли была бы эта война, если бы все ясно видели непосредственно результаты своих трудов. <...> А ведь все-таки быть жестоким на расстоянии, в

Проблема, однако, заключается в том, что дважды (в 1903 и 1904) принимавшийся за чтение «Оправдания добра» Блок так и не смог дочитать трактат: пометы, содержащиеся в седьмом томе первого собрания сочинений Соловьева, которое было в блоковской библиотеке, обрываются на 139 странице – здесь Блок прекратил внимательное чтение, а дальнейшее («Оправдание добра» занимает 484 страницы) – если оно вообще его заинтересовало – он, скорее всего, бегло пролистал [Максимов 1981: 162], так, по всей вероятности, никогда не осилив главу «Смысл войны» и обнаружив символически столь значимую примету вырождения Европы XIX века в другом источнике.

темную – куда легче. Одно дело подкатывать снаряды, другое – подойти к этому белокурому молодому парню и выколоть ему глаза» [Эренбург 1923: 74-75].

⁹⁵ Ср., например, приведенную Блюхом цитату из французского военного теоретика «полковника Б.»: «Не имея возможности точно распознать нашего расположения, неприятель будет принужден приближаться к нам маршевыми колоннами, с тем, чтобы развернуться тотчас по распознавании нашей линии. Но откуда он получит разъяснения? Его поражает из орудий огонь с далеких дистанций; место нахождения этих орудий очень трудно отнесть к точно определенному пункту. Ни увидеть, ни услышать, с пригодной для себя точностью, он не может, и здесь, в особом смысле, применимы слова писания: „очи имеют и не видят, уши имеют и не слышат“» [Блюх 1893: 323].

«Отрывок случайный»

*Дальше – еще не припомню – и дальше как будто оборвано.
«Нет, не мигрень, – но подай карандашик ментоловый»*

*Что ж пророчит странная песня?
«Роза и Крест»*

*Ты зовешь или пророчишь?
«Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы»*

*Открой мои книги: там сказано всё, что свершится.
«Ну, что же? Устало заломлены слабые руки»*

Осенью 1913 года Александр Блок работал над поэтическим циклом «О чем поет ветер», который был завершен в памятном августе 1914-го и опубликован с посвящением Л. Д. Блок в марте 1915-го в «Русской мысли». Той же весной 1915 года поэт готовил новое собрание своих стихотворений для издательства «Мусагет». В этом поэтическом трехтомнике, вышедшем в 1916 году, недавно написанный цикл стал финалом третьего тома, а заключительное стихотворение «Ветра», «Было то в темных Карпатах» – последним стихотворением «трилогии вочеловечения», своего рода итогом, «последним» или почти «последним словом» Блока: как в «Русской мысли», так и в третьем томе второго «мусагетовского» собрания «Карпаты» печатались с откровенно полемическим четверостишием, впоследствии исключенным поэтом. Первоначальная редакция текста выглядит следующим образом:

Было то в темных Карпатах,
Было в Богемии дальней...

Впрочем, прости... мне немного
Жутко и холодно стало;
Это – я помню неясно,
Это – отрывок случайный,
Это – из жизни другой мне
Жалобный ветер напел...
Что-ж? «Не общественно»? – Знаю.
Что? «Декадентство»? – Пожалуй.
Что? «Непонятно»? – Пускай;
Все-таки вечер прошел.

Верь, друг мой, сказкам: я привык
Вникать
В чудесный их язык
И постигать
В обрывках слов
Туманный ход
Иных миров,
И темный времени полет
Следить,

И вместе с ветром петь;
Так легче жить,
Так легче жизнь терпеть
И уповать,
Что темной думы рост
Нам в вечность перекинет мост,
Надеяться и ждать...

Жди, старый друг, терпи, терпи,
Терпеть недолго, крепче спи,
Всё равно всё пройдет,
Всё равно ведь никто не поймет,
Ни тебя не поймет, ни меня,
Ни что ветер поет
Нам, звеня...

[Блок 1916: 255-256]

Истолкованию этого демонстративно загадочного текста до известной степени помогает контекст – в критических статьях Блока зимы-весны 1910 года мы находим пояснения к последнему стихотворению трилогии, написанному спустя почти три года. Конец зимы и весна 1910 года стали временем чрезвычайных событий, оказавшихся весьма значимыми для творческого самосознания поэта: 10 февраля умерла В. Ф. Коммиссаржевская, 1 апреля скончался М. А. Врубель, в марте и апреле разворачивается острейшая дискуссия о состоянии русского символизма, отзвуки которой слышны на протяжении нескольких лет. На все эти события Блок откликнулся важными текстами, посвященными как рефлексии над своей собственной литературной биографией, так и размышлениям о том, что такое Художник и Творчество. Так, в речи «Памяти Врубеля» Блок определяет «гениальность» и «гения», безусловными воплощениями которых являлся для поэта создатель «Демона», следующим образом:

Что такое «гений»? Так все дни и все ночи гадаем мы и мечтаем; **и все дни и все ночи налетает глухой ветер из тех миров, доносит обрывки шепотов и слов на незнакомом языке; мы же так и не слышим главного. Гениален, быть может, тот, кто сквозь ветер расслышал целую фразу, сложил слова и записал их; мы знаем не много таких записанных фраз, и смысл их приблизительно однозначаш:** и на горе Синае, и в светлице Пречистой Девы, и в мастерской великого художника раздаются слова: «Ищи Обетованную Землю». Кто расслышал – не может ослушаться, суждено ли ему умереть на рубеже, или увидеть на кресте Распятого Сына, или сгореть на костре собственного вдохновения. Он все идет – потому что «скучные песни земли» уже не могут заменить «звуков небес». Он уходит все дальше, а мы, отстающие, теряем из виду его, теряем и нить его жизни, с тем чтобы следующие поколения, взошедшие выше нас, обрели ее, заалевшую над самой их юной, кудрявой головой [Блок VIII, 121-122].

Приведенный фрагмент содержит набор мотивов, на которых строится поэтический текст осени 1913 года: ветер из «миров иных» (Это – из жизни **другой** мне / Жалобный ветер напел)⁹⁶, приносящий семантически неясные фрагменты, «обрывки шепотов и слов

⁹⁶ Ср. в статье «О современном состоянии русского символизма»: «...быть художником – значит выдерживать **ветер из миров искусства, совершенно не похожих на этот мир**, только страшно влияющих на него; в этих мирах нет причин

на незнакомом языке»⁹⁷ («Это – я помню **неясно**, / Это – **отрывок случайный**»). Провоцирующий на поиск литературных источников и основательно проработанный в художественной литературе XIX века «карпато-богемский локус» предстает всего лишь «обрывком», не достроенным до целого «случайным» фрагментом, нерасшифрованным или непрочитанным: традиционно связанный со страшными («жутко и холодно стало»), фантастическими (в смысле «романтической фантастики») сюжетами и легендами (сказками)⁹⁸, «отрывок» может быть соотнесен с целым рядом «карпато-богемских» текстов⁹⁹ и – ни с одним из них в частности (см. обзор этих произведений, безусловно знакомых Блоку [Лавров 2000: 218-226]). Сюжеты конкретных текстов не удастся использовать в качестве простого ключа к поэтической загадке – Блок ориентируется скорее на «страшную» «атмосферу» «карпато-богемской» беллетристики, чем на какой-то определенный эпизод или текст. «Случайные обрывки слов», принесенные ветром поэтического творчества, то есть *неясные* и для самого автора («Это – **я помню неясно**») строки о некоем происшествии («было то») в Карпатах и Богемии оказываются *потенциально* символически насыщенными и мистически значимыми («Верь, друг мой сказкам: я привык / Вникать / В чудесный их язык / И постигать / В обрывках слов / Туманный ход / Иных миров»), оставаясь тем не менее «отрывком случайным». В блоковских «Карпатах» «случайный отрывок» становится не импульсом для выстраивания фантастического или страшного сюжета, связанного с Карпатами и Богемией, а скорее толчком для развернутой медитации о поэтическом творчестве. Частичная дисфункция памяти («помню неясно») может указывать на отсутствие *ясных* интертекстуальных связей на фоне предыдущего стихотворения, входящего в цикл и построенного на использовании понятного источника: текст открывается мотивом воспоминания («Вспомнил я старую сказку») и, по-видимому, парафразирует сказку Андерсена «Den uartige Dreng» (в переводе А. и П. Ганзен, которым пользовался Блок, текст называется «Скверный мальчишка»; о парафразировании сказки Блоком см. [Блок III, 974-975]¹⁰⁰; сопоставление мотивов памяти в этих двух стихотворениях цикла см. [Лавров 2000: 216]).

и следствий, времени и пространства, плотского и бесплотного, и мирам этим нет числа: Врубель видел сорок разных голов Демона, а в действительности их не счесть» [Блок VIII, 129]. Ср. в «Катилине» образ революционера, живущего в *других*, чем «обыватели», времени, пространстве и причинности: «Простота и ужас душевного строя обреченного революционера заключается в том, что из него как бы выброшена длинная цепь диалектических и чувственных посылок, благодаря чему выводы мозга и сердца представляются дикими, случайными и ни на чем не основанными. Такой человек – безумец, маниак, одержимый. Жизнь протекает, как бы подчиняясь другим законам причинности, пространства и времени; благодаря этому, и весь состав – и телесный и духовный – оказывается совершенно иным, чем у „постепеновцев“; он применяется к другому времени и к другому пространству» [Блок 6, 69].

⁹⁷ Ср. в статье «О современном состоянии русского символизма»: «Миры, предстающие взору в свете лучезарного меча, становятся все более зовущими; уже из глубины их несутся щемящие музыкальные звуки, призывы, шепоты, почти слова» [Блок VIII, 124].

⁹⁸ См., например, в романе Жюль Верна «Замок в Карпатах», упоминаемом А. В. Лавровым в его каталоге актуальных для Блока литературных произведений, действие которых разворачивается в карпато-богемском локусе [Лавров 2000: 221]: «История эта – не фантастический вымысел, она только романтична. Если она не похожа на правду, значит ли это, что она невероятна? Ни в каком случае. В наши времена все может случиться и, даже, случается. Если наш рассказ неправдоподобен теперь, он легко может сделаться истиной завтра, благодаря научным изысканиям будущего. Тогда никто не отважится отнести его в разряд сказок. Да, впрочем, в наш практический век электричества и пара нет места поэтической, полной таинственности и чар сказке, ни в Бретани, – стране нелюдимых корриганов, ни в Швеции – земле, населенной карлами и гномами, ни в Норвегии – родине асов, эльфов, силфид и валкирий, ни даже в Трансильвании с ее Карпатами, один вид которых настраивает мысль таинственно и загадочно. Но надо отметить, что трансильванцы до сих пор свято хранят сказания былых лет» ([Верн 1907: 2]; в оригинале вместо «сказок» находим «легенды», «légendes», а вместо «сказаний» – совершенно в духе эпохи Просвещения – «предрассудки», «superstitions» [Verne, s. a.: 2]; отмечу, что легенды Бретани нашли отражение в песне «Роза и Крест», совсем небезразличной для «Карпат»).

⁹⁹ Ср., например, мотивы «холода», «ужаса», «жути» в «Дракуле», хорошо известном Блоку по сокращенному переводу, вышедшему в 1902 году.

¹⁰⁰ Комментаторы «Старой сказки» в академическом собрании Блока справедливо указывают на то, что сказка Андерсена парафразирует III оду Анакреона, причем они отмечают, что этот текст в русской традиции известен главным образом по переводу Л. Мея, что неточно, поскольку данное стихотворение переводилось на русский язык многократно в XVIII

Думается, однако, что семантика мотива неясного, «случайного отрывка» оказывается сложнее простого указания на неясность литературного источника. В блоковских текстах представление о поэтическом творчестве как улавливании непонятных «обрывков слов» из «миров иных» возникает почти с самого начала его литературного пути; ср., например, в «Стихах о Прекрасной Даме»: «Вечереющий сумрак, поверь, / Мне напомнил неясный ответ. / Жду – внезапно отворится дверь, / Набежит исчезающий свет. / Словно бледные в прошлом мечты, / Мне лица сохранились черты / И отрывки неведомых слов, / Словно отклики прежних миров, / <...> В этой выси живу я, поверь, / Смутной памятью сумрачных лет, / Смутно помню – отворится дверь, / Набежит исчезающий свет» [Блок I, 85] («смутная память» перекликается с мотивом «неясного воспоминания» в «Карпатах»). Тем не менее в «карпатских» стихах Блок не просто воспроизводит эти мотивы, но дополняет их образом «Вечности», который, как кажется, возвращает нас к врубелевской речи. В черновиках «Памяти Врубеля» мы без труда находим образность «карпатского» стихотворения, причем в весьма примечательном контексте, который снова напоминает нам об Андерсене:

Я знаю одно: перед тем, что Врубель и ему подобные открывают людям раз в сто лет, я умею лишь трепетать. Тех миров, которые видели они, мы не знаем, и это заставляет нас произносить бледное слово «гениальность». Да, гениальность, – что же это? О чем это, о чем? Так можно промечтать и промучиться все дни и все ночи, – и **все дни и все ночи будет налетать глухой ветер из тех миров, доносить к нам обрывки и шепотов и слов на незнакомом языке, а мы так и не расслышим главного. М<ожет> б<ыть>**, гениален лишь тот, **кому удалось расслышать сквозь ветер целую фразу, из отдель<ых> звуков сложить слово «Вечность»** [Блок VIII, 246-247].

Процитированный набросок содержит очевидную реминисценцию «Снежной королевы»:

Кай возился с плоскими остроконечными льдинами, укладывая их на всевозможные лады. Есть, ведь, такая игра – складывание фигур из деревянных дощечек, которая называется «китайскою головоломкой». Кай тоже складывал разные затейливые фигуры, но из льдин, и это называлось «ледяной игрой разума». В его глазах эти фигуры были чудом искусства, а складывание их – занятием первой важности. Это происходило оттого, что в глазу у него сидел осколок волшебного зеркала! Он складывал из льдин целые слова, но никак не мог сложить того, что ему особенно хотелось, слово «вечность». Снежная королева сказала ему: «Если ты сложишь это слово, ты будешь сам себе господином, и я подарю тебе весь свет и пару новых коньков». Но он никак не мог его сложить ([Андерсен 1899: 252], пер. А. и П. Ганзен).

«Вечность» Андерсена, которую надо «сложить» из словесных фрагментов, – и соответственно мотив непонятного «языка», «обрывков слов» – в черновике речи «Памяти Вру-

и XIX веках (Ломоносов, Сумароков, Н. Львов, Державин, И. Мартынов, Фет, А. Баженов, В. И. Водовозов). Малодоказательным представляется большинство параллелей между текстами Андерсена и Блока, поскольку почти все приведенные мотивы без труда отыскиваются в (русских и не только русских) переводах III оды. Тем не менее Блок, по-видимому, действительно ориентируется на Андерсена, а не на русскую анакреонтику; на это указывает прежде всего игнорирование поэтом довольно определенных метрических схем переводов III оды. Кроме того, Андерсен превращает текст в «сказку», наделяет героя литературной профессией, вводит деталь, отсутствующую у Анакреона, а также указывает на старость персонажа (что также не эксплицировано в данном тексте и в его русских переводах, хотя безусловно соотносено с почтенным возрастом лирического героя анакреонтики в целом). Иными словами, он превращает стихотворение в сказку о старом писателе и его любовных переживаниях. Именно эти оригинальные детали, как кажется, привлекли внимание Блока к «Скверному мальчишке».

беля» соединяется с мотивом ветра из «миров иных». В результате возникает конструкция, которой Блок и воспользуется осенью 1913 года в «Карпатах»; «вечность» из сказки датского писателя, по-видимому, откликнется в «сказочной» «вечности» («И уповать, / Что темной думы рост / Нам в **вечность** перекинет мост») «карпатского» стихотворения: «складывание» в целостную «фразу» (целостный текст) принесенных «ветром» «случайных отрывков», «фрагментов слов», то есть истолкование неясных посланий из «миров иных», постижение таинственного «языка» «сказок» откроет поэту «Вечность», высшее, эзотерическое знание, доступное, как четко проартикулировано в речи, посвященной Врубелю, только «гению». Восстановление опущенных звеньев, связывающих мотивы сказочного «языка», «случайных отрывков» и «вечности», позволяет до некоторой степени разгадать блоковскую поэтическую загадку.

Образ Кая как гениального творца («В его глазах эти фигуры были **чудом искусства**»)¹⁰¹ намечен Блоком в написанной приблизительно за три-четыре недели до речи «Памяти Врубеля» некрологической заметке «Памяти В. Ф. Коммиссаржевской», в которой поэт говорит о Коммиссаржевской как о воплощении Художника (уравнивая его с символизмом). Блок использует образность особого художнического зренья, связывая его с детским взглядом на мир, что приводит к появлению эксплицированной отсылки к сказке Андерсена:

Искусства не нового не бывает. Искусства вне символизма в наши дни не существует. Символист есть синоним художника. Коммиссаржевская могла любить или не любить отдельных представителей искусства, но не любить самого искусства она не могла.

Вдохновение тревожное, чье мрачное пламя сжигает художника наших дней, художника, который обречен чаще ненавидеть, чем любить, — оно позволяло ей быть только с юными; но нет ничего страшнее юности: певучая юность сожгла и ее; опрокинулся факел, а мы, не зная сомнений, идем по ее пути: и опрокинутый факел юности ярче старых оплывающих свеч.

У Веры Федоровны Коммиссаржевской были глаза и голос художницы. Художник — это тот, для кого мир прозрачен, кто обладает взглядом ребенка, но во взгляде этом светится сознание зрелого человека; кто роковым образом, даже независимо от себя, по самой природе своей, видит не один только *первый* план мира, но и то, что скрыто за ним, ту неизвестную даль, которая для обыкновенного взора заслонена действительностью наивной; тот, наконец, кто слушает мировой оркестр и вторит ему, не фальшивя.

Насколько же все это просто для художника, настолько же непонятно для обывателя, а что для обывателя непонятно, то для него и недопустимо, то для него и ненавистно.

В. Ф. Коммиссаржевская видела гораздо дальше, чем может видеть простой глаз; она не могла не видеть дальше, потому что в ее глазах был кусочек волшебного зеркала, как у мальчика Кая в сказке Андерсена. Оттого эти большие синие глаза, глядящие на нас со сцены, так удивляли и восхищали нас; говорили о чем-то безмерно большем, чем она сама [Блок VIII, 118-119].

¹⁰¹ Ср. прочтение «Земли в снегу» через призму «Снежной королевы» и «Девы льдов», предпринятое в 1908 году Г. Чулковым в статье «Снежная Дева», где Кай прямо назван поэтом: «Сотни огромных зал, освещенных северным сиянием... Там посреди озера стоит трон Снежной девы и у ног ее **поэт — этот сказочный мальчик Кай**...» [Чулков 1909: 84]. О влиянии Андерсена на «Снежную Маску» см. также [Блок II, 783; Спивак 2010; Иванова 2012: 33], здесь же литература вопроса.

В приведенном фрагменте ясность и глубина детского зрения художника, видящего «неизвестную даль», «скрытую» реальность, противопоставлены взгляду «обывателя», для которого прозреваемое подлинным творцом остается «непонятным». Эта образность подхватывается в речи «Памяти Врубеля», где, однако, доминирующая метафора волшебного зрения Кая из заметки о Коммиссаржевской вытесняется метафорой особого слуха творца¹⁰², способного понять, «сложить вместе» звуки, которые приносит ветер из «миров иных», – и, в конце концов, разворачивается в «карпатском» стихотворении с его вызовом «непоэтическому», «непонятливому» реципиенту (Что? «Непонятно»? – Пускай) и утверждением неизбежной непонятности как тех, кто слышит «пение ветра»¹⁰³, так и самого этого «пения» («Все равно ведь никто не поймет, / Ни тебя не поймет, ни меня, / Ни что ветер поет / Нам, звеня...»)¹⁰⁴.

Образ «ребенка-художника» Коммиссаржевской, а также подтекст из «Снежной королевы» («гений-ребенок») во врубелевской речи соотнесены с «детской» темой, вбирающей одну из наиболее важных для творчества Блока линий – «юности». Эта линия возникает уже в первом некрологическом тексте Блока, посвященном скончавшейся актрисе («Вера Федоровна Коммиссаржевская»), вместе с ключевой отсылкой к «Строителю Сольнесу»:

Вера Федоровна была именно юностью этих последних – безумных, страшных, но прекрасных лет. <...> Конечно, все мы были влюблены в Веру Федоровну Коммиссаржевскую, сами о том не ведая, и были влюблены не только в нее, но в то, что светилось за ее беспокойными плечами, в то, к чему звали ее бессонные глаза и всегда волнующий голос. «Пожалуйста, вы ничего не забыли. Вам просто стыдно немножко. Таких вещей не забывают... Подайте мне мое королевство, строитель. Королевство на стол!»

Никогда не забуду того требовательного, капризного и повелительного голоса, которым Вера Федоровна произносила эти слова в роли Гильды (в «Сольнесе» Ибсена). Да разве *это* забывается?

<...> Она была – вся мятеж и вся весна, **как Гильда, и, право, ей точно было пятнадцать лет. Она была моложе, о, насколько моложе многих из нас...** [Блок VIII, 117].

¹⁰² Что, с одной стороны, кажется парадоксальным, поскольку в «Памяти Врубеля» речь идет о живописце, а с другой, вполне естественно для Блока, для которого слух является устойчивой, базовой метафорой творческого процесса. Ср. мотив непонимания того, что доносит (поет) ветер в черновиках стихотворения «Все это было, было, было», написанного еще в 1909 году: «Так налетевший ветер глухо / Приносит отдаленный шум / О том, чего не слышит ухо, / Чего не понимает ум»; вторая строка первоначально выглядела так: «О том <> поет» [Блок III, 350]. «Неслышимость» обозначает здесь недоступность для обывденного, «обывательского», «непоэтического» слуха. Отмечу, что уже в «Стихах о Прекрасной Даме» «весть» из «миров иных», постигаемая лишь паранормальными перцептивными способностями мистика, подается как «неслышный язык»: «Но внятен сердцу был язык, / Неслышный уху – в отдалении» [Блок I, 62].

¹⁰³ В черновой редакции «Карпат», кажется, можно увидеть реминисценцию «Silentium!»: «Ты слушай сказки. Я привык / Вникать в туманный их язык / **Есть чудный мир**» [Блок III, 558], ср. «**Есть целый мир** в душе твоей / Таинственно-волшебных дум» [Тютчев 1965: 46]. Появление этой реминисценции, исключенной Блоком из окончательной редакции стихотворения, можно объяснить столь важным для Тютчева мотивом непонимания: «Как сердцу высказать себя? / Другому как понять тебя? / Поймет ли он чем ты живешь?» [Там же].

¹⁰⁴ См. в программном докладе Блока «О современном состоянии русского символизма»: «Реальность, описанная мною, – единственная, которая для меня дает смысл жизни, миру и искусству. Либо существуют те миры, либо нет. Для тех, кто скажет „нет“, мы остаемся просто „так себе декадентами“, сочинителями невиданных ощущений, а о смерти говорим теперь только потому, что устали. За себя лично я могу сказать, что у меня, если и была когда-нибудь, то окончательно пропала охота убеждать кого-либо в существовании того, что находится дальше и выше меня самого; осмелюсь прибавить к стати, что я покорнейше просил бы не тратить времени на непонимание моих стихов почтенную критику и публику, ибо стихи мои суть только подробное и последовательное описание того, о чем я говорю в этой статье, и желающих ознакомиться с описанными переживаниями ближе я могу отослать только к ним» [Блок VIII, 128-129], ср.: «Что? „Декадентство“? – Пожалуй. / Что? „Непонятно“? – Пускай».

Внезапное появление в доме строителя Сольнеса юной Гильды, которой за десять лет до того Сольнес пообещал сказочное королевство и которая наконец потребовала воплощения «прекрасной мечты» («Королевство на стол, строитель!»), оборачивается для него призывом вернуться к «высотам» своего великого прошлого, к идеалу своей молодости.

Сюжет «Сольнеса» был прочитан Блоком как своего рода ключ к его собственной творческой биографии; он отчетливо перекликается с биографической концепцией, очертания которой заметны уже в «Стихах о Прекрасной Даме» и которая остается актуальной и далее. Так, например, в 1908 году в предисловии к третьей книге стихов «Земля в снегу» Блок так охарактеризовал свой первый поэтический сборник:

«Стихи о Прекрасной Даме» – ранняя утренняя заря – те сны и туманы, с которыми борется душа, чтобы получить право на жизнь. <...> В утренней мгле сквозит уже Чародейный, Единый Лик, Который посещал меня в видениях над полями и городами, который посетит меня на исходе жизни. Может быть, скоро уже Он явится мне опять, и тогда пойму, что перегнулась линия жизни и близится закат [Блок II, 216]¹⁰⁵.

Блок интерпретирует свой путь как «откровение» эпохи «зорь», затем измену «юности», «Лучезарной Подруге» «Стихов о Прекрасной Даме» и, наконец, возвращение в «старости» к юношеским мистическим чаяниям¹⁰⁶. Это представление о своем пути структурирует в том числе блоковское понимание истории и задач символизма, что было намечено в его мартовском докладе 1910 года «О современном состоянии русского символизма».

Согласно Блоку, первая фаза символизма («теза» по терминологии Вячеслава Иванова) – это эпоха теургического «детства», «юности», эра религиозного призвания поэта:

С того момента, когда в душах нескольких людей оказываются заложенными эти принципы, зарождается символизм, возникает школа. Это – **первая юность, детская новизна первых открытий**. <...>

Дерзкое и неопытное сердце шепчет: «Ты свободен в волшебных мирах»; а лезвие таинственного меча уже приставлено к груди; символист уже изначально – *теург*, то есть обладатель тайного знания, за которым стоит тайное действие... [Блок VIII, 124].

Далее следует эпоха «антитезы», забвения, измены «юности» и «пророческой» миссии, разрыва между искусством и «теургией»¹⁰⁷ («были „пророками“, пожелали стать „поэтами“»), сошествия поэта в Ад («а у нас лица обожжены и обезображены лиловым сумраком», цитирует Блок Брюсова), «гибели» художника (Коммиссаржевская) и его безумия (Врубель) (о «неискупительной», «демонической», «лермонтовской» природе поэзии в творчестве Блока см. [Davidson 2002]). Последней фазой, тем будущим, на пороге которого по мысли Иванова и Блока находится символизм, оказывается эпоха «синтеза»; этот этап Блок понимает как возвращение к «детству» и «юности», к «заре первой любви», к «младенчеству»:

¹⁰⁵ Этот фрагмент привлек особое внимание Вячеслава Иванова. Получив книгу, он писал Блоку 12 ноября 1908 года: «Что Вы говорите о неминуемом возврате Прекрасной Дамы, – сжало сердце радостью и болью» [Переписка 1981: 167-168].

¹⁰⁶ См., например: «Последний вздох, и тайный, и бездонный, / Слова последние, последний ясный взгляд – И кружный мрак, мечтою озаренный, / А светлых лет – не возвратит назад. / Еще в иную тьму, уже без старой силы / Безгласно отхожу, покинув ясный брег, / **И не видать его – быть может, до могилы**, / А может быть, не встретиться вовек» [Блок I, 62]. О юности и старости как двух основных периодах своего поэтического творчества Блок говорил Сергею Соловьеву в октябре 1915 года: «Говорил, что совсем не пишет стихов и что, может быть, ему, как Фету, суждено петь только в юности и старости» [Соловьев 2003: 402].

¹⁰⁷ Ср.: «Ведь солнце, положенный круг обойдя, закатилось. / Открой мои книги: там сказано все, что свершится. / **Да, был я пророком, пока это сердце молилось**, / Молилось и пело тебя, но ведь ты – не царица» [Блок III, 28].

«Мы пережили безумие иных миров, преждевременно потребовав чуда; то же произошло и с народной душой: она прежде срока потребовала чуда, и ее испепелили лиловые миры революции. Но есть **неистребимое в душе – там, где она младенец. В одном месте панихиды о младенцах дьякон перестает просить, но говорит просто: „Ты дал неложное обетование, что блаженные младенцы будут в Царствии Твоем“.**

В первой юности нам было дано неложное обетование. О народной душе и о нашей, вместе с нею испепеленной, надо сказать простым и мужественным голосом: „Да воскреснет“. Может быть, мы сами и погибнем, но останется **заря той первой любви**; «Должно учиться **вновь** у мира и у того **младенца, который живет еще в сожженной душе**» [Блок VIII, 130, 131].

Фаза «синтеза» – время, когда художник должен возвратиться к «младенческому», «детскому» в своей душе, вспомнить то, что забыл в эпоху гибельной «антитезы» – подобно строителю Сольнесу, забывшему об обещании, данном Гильде, и пытающемуся вспомнить его перед лицом «юности» – «возмездия». В этом контексте более чем понятно появление образа Кая, сказочного героя, которого Блок, по всей видимости, понимал как художника-«младенца», как воплощение ранней и поздней фаз пути поэта-символиста (поэт-теург как вечный «ребенок» или «юноша»), как символ творца, *не забывшего* о «святом», открывшемся в «юности», и сохранившего свое «младенчество»¹⁰⁸.

С религиозным пониманием искусства, намеченном в блоковском докладе, связан и концепт «гениальности», наиболее эксплицированно представленный в речи «Памяти Врубеля», где «гений», складывающий в «целую фразу» загадочные обрывки, которые доносит ветер из «миров иных», оказывается не только «художником», но и «пророком»¹⁰⁹, – отсюда соположение в цитате о «гении», приведенной в начале статьи, «мастерской художника», «горы Синай» и «Земли Обетованной». Этот ход объясняет появление в «карпатских» стихах прозрачной реминисценции пушкинского «Пророка»:

И постигать <...>
Туманный ход
Иных миров
И темный времени полет
Следить

Ср.:

И горний ангелов полет

¹⁰⁸ См. также в заметке 1920 года «О „Голубой птице“ Метерлинка»: «...художником имеет право называться только тот, кто сберет в себе вечное детство» [Блок 6, 415], ср. там же о детском зрении и сказках. Возвращаясь к «Карпатам», отмечу, что «младенчество» вместе с мотивом «языка сказок», по-видимому, мотивирует включение в «Карпаты» реминисценции стихотворения К. Фофанова «К сказкам», в котором поэт признается в любви к «языку сказок» (впрочем, «простодушному», а отнюдь не таинственному): «Мне веет светлым волхованьем, / Веселой зеленью долин, / Ключей задумчивым журчаньем / От русских сказок и былин! / **Прекрасен сказок мир воздушный — / К нему с младенчества привык, / Мне мил и дорог простодушный, / Животворящий их язык.** / Вступаю с трепетом священный / Под кров радушной старины, / Передаю струнам смиренным / Ее младенческие сны. / И пусть – полны цветной окраски, / Осенены прозрачной мглой – / Летят задумчивые сказки / Разнообразною толпой / От арфы стройной и покорной, / Как стая белых лебедей, / Заслыша визг стрелы проворной, / Летит от спугнутых зыбей» [Фофанов 1962: 77-78], ср.: «Верь, друг мой, сказкам: я привык / Вникать / В чудесный их язык».

¹⁰⁹ «...в художнике открывается сердце пророка» [Блок VIII, 122]; еще более эксплицировано в черновом варианте: «Но у Врубеля уже брежит иное, как у всех гениев, ибо они не только художники, но и пророки» [Блок VIII, 247].

И гад морских подводный ход

(см. [Sloane 1987: 32])¹¹⁰.

Образ пророка с его даром видеть и слышать как духовную реальность, так и жизнь природы, стихий¹¹¹ безусловно оказывается соотнесенным с мотивом обостренных перцептивных способностей художника-Кая, дара к особому зрению (Коммиссаржевская) и слышанию (Врубель): только «гению», «художнику-пророку» доступно постижение «чудесного языка» и соответственно «туманного хода иных миров».

Блоковская концепция творческой биографии является существенной для понимания образа Гаэтана из «Розы и Креста»: рассказывающий «сказки» поэт Гаэтан представлен как старик-младенец, старик-ребенок, старик-юноша, см. реплики Бертрана, обращенные к Гаэтану: «Не думал я, когда бился с тобой, / Что под шлемом твоим / Серебрятся кудри седые. / Правда, ты слаб, / Но как мальчик дерзкий ты бьешься, / Правда, бела у тебя голова, / Но звончее рога твой голос, / Как у юноши, взор твой горит; Младенец старый, не знаешь, / Что сделал ты для меня!» [Блок 4, 198, 227]. В «Объяснительной записке для Художественного театра» Блок особо подчеркнул эту характеристику Гаэтана, связав ее с тем, что его герой является воплощением идеального художника:

Гаэтан есть прежде всего некая сила, действующая помимо его воли. Это – зов, голос, песня. Это – художник. За его человеческим обликом сквозит все время нечто другое, он, так сказать, прозрачен, и даже внешность его – немного призрачна. Весь он – серо-синий, шатаемый ветром.

Про рост его ничего нельзя сказать – бывают такие люди, о которых мало сказать, что они высокого роста. Лицо – немного иконописное, я бы сказал – отвлеченное. **Кудри седые, при лунном свете их легко принять за юношеские льняные кудри, чему помогают большие синие глаза, вечно юные;** – не глаза, а очи, не волосы, а кудри, не рот, а уста, из которых исходит необыкновенно музыкальный и гибкий голос.

Гаэтан сам ничего не знает, он ничему не служит, ни с чем в мире не связан, воли не имеет. Он – *instrumentum Dei*, орудие судьбы, странник, с выцветшим крестом на груди, с крестом, которого сразу и не заметишь [Блок 4, 535]¹¹².

Образ старика-юноши Гаэтана противоположен трагическому облику «стареющего юноши» из стихотворения «Двойник» (цикл «Страшный мир»): следуя представлениям

¹¹⁰ Ср. в «Судьбе Аполлона Григорьева»: «Зато теперь, когда твердыни косности и партийности начинают шататься под неустанным напором сил и событий, имеющих всемирный смысл, – приходится уделить внимание явлениям, не только стоящим под знаком „правости“ и „левости“, на очереди – явления более сложные, соединения, труднее разложимые, люди, личная судьба которых связана не с одними „славными постами“, но и с „подземным ходом гад“ и „прозябаньем дольней лозы“. В судьбе Григорьева, сколь она ни „человечна“ (в дурном смысле слова), все-таки вздрагивают ответы Мировой Души; душа Григорьева связана с „глубинами“, хоть и не столь прочно и не столь очевидно, как душа Достоевского и душа Владимира Соловьева» [Блок 5, 487-488], ошибка в пушкинской цитате принадлежит Блоку. Ср. там же далее о пророческой «власти» (с повтором пушкинской цитаты) и «грозных соснах Сарова» (эта фраза является цитатой стихотворения Андрея Белого «Сергею Соловьеву»: «Мужайся: над душою снова – / Передрагветный небосклон; / Дивеева заветный сон / И сосны грозные Сарова» [Белый 1909а: 127]).

¹¹¹ «Перстами легкими как сон / Моих зениц коснулся он: / Отверзлись вещие зеницы, / Как у испуганной орлицы. / Моих ушей коснулся он, / И их наполнил шум и звон: / И внял я неба содроганье, / И горний ангелов полет, / И гад морских подводный ход, / И дольней лозы прозябанье» [Пушкин 1957: 338]. Уже включив «Карпаты» в трилогию в качестве финального текста, Блок продолжал возвращаться к идее пророческого статуса поэта, см. в письме О. А. Кауфман, датированном весной 1916 года: «Не называйте поэтов пророками, потому что этим Вы обесцените великое слово. Достаточно называть их тем, что они есть, – поэтами» [Блок 8, 462].

¹¹² Ср. в «Записках Бертрана»: «...его юношеское лицо и глаза, которые не утратили своего огня даже под тенью седины, убелявших его голову» [Блок 4, 524].

Блока о его литературной биографии, можно сказать, что Гаэтан – художник, сохранивший в старости память об «откровении» юности, в то время как «стареющий юноша» – забывший о «юности» герой, причастный «страшному миру»¹¹³. Именно так истолковал образ «стареющего юноши» Г. Обатнин, который соотнес с этим персонажем название поэтического сборника Блока «Седое утро» [Обатнин 2006: 131-132]. Исследователь указал на то, что блоковский герой восходит к получившему особое распространение в поздней Античности топосу *puer senilis* или *puer-senex*, «юноши-старика», описанному в классической книге Э. Р. Курциуса. Следует, однако, отметить, что семантика и ценностная составляющая данного топоса заметно отличаются от смыслов, которые воплощает персонаж «Двойника»: начиная с античности «юноша-старец» прославлялся как человек, уже в юные годы обладавший мудростью и серьезностью старика [Curtius 1986: 176-180]. При этом в рамках своего описания Курциус отмечает наличие инвертированного варианта топоса, «старика-юноши» – например, в повествовании Филострата об Аполлонии Тианском (который и в преклонном возрасте сохранил юношеское тело), а также в восточном монашестве, апеллировавшем к новозаветным текстам («будьте как дети» и т. п.) и видевшем воплощение идеала в «la naïveté enfantine spiritualisée» [Ibid.: 178]. К этому религиозному варианту топоса, по всей видимости, восходит образ «юного старца» поэта Гаэтана, чья непричастность «миру сему», его абсолютная покорность Божьей воле (*instrumentum Dei*) позволяет связать этого героя с идеей пророческого призвания художника¹¹⁴ или с высказанной в речи «Памяти Врубеля» мыслью Блока о соединении в «гении» «художника» и «пророка» (ср. также соотнесенность Гаэтана с севером, Бретанью, «страной Креста», противопоставленной в пьесе Провансу, южному локусу Розы [Жирмунский 1977: 293]).

«Вечно юные» «большие синие глаза» Гаэтана, видимо, истолковывались Блоком как знак причастности «мирам иным», ср. «синие глаза» Коммиссаржевской, которые «говорили о чем-то **безмерно большем, чем она сама**» (что Блок соотносит с мотивом особого детского зрения художника-Кая), «бездонную синеву глаз» Вл. Соловьева в очерке «Рыцарь-монах» [Блок VIII, 137], а также видение, описанное в «Незнакомке»: «И очи синие, бездонные / Цветут на дальнем берегу»¹¹⁵. К репрезентантам «миров иных» следует относить и «**неизвестную даль**», которую прозревала Коммиссаржевская¹¹⁶; ср. в речи памяти Врубеля

¹¹³ Неслучайно появлению «стареющего юноши» из «тумана» «страшного мира» предшествует воспоминание лирическим героем «позабитого мотива» и «молодости», а также его вопрошание о «возвращении»: «Однажды в октябрьском тумане / Я брел, вспоминая напев. / (О, миг непроданных лобзаний! / О, ласки некупленных дев!) / И вот, в непроглядном тумане / Возник позабывтый напев. / И стала мне молодость сниться, / И ты, как живая, и ты... / И стал я мечтой уноситься / От ветра, дождя, темноты... / (Так ранняя молодость снится, / А ты-то, вернешься ли ты?)» [Блок III, 9-10].

¹¹⁴ С религиозной харизмой и «идеальностью» следует связывать «инопописность» облика Гаэтана, а также подчеркнутую замену русской лексики церковнославянизмами (очи, уста). «Иконописность» Гаэтана перекликается с «житийностью» биографии Врубеля: «...в каждую страницу жизни [Врубеля] вплетается зеленый стебель легенды; это подтверждает и подробная, написанная как-то по-старинному благородно и просто, биография (А. П. Иванов пишет именно так, как писалось о старых великих мастерах, – да и как писать иначе? Жизнь, соединенная с легендой, есть уже „житие“)» [Блок VIII, 121]. Ср. также в «Судьбе Аполлона Григорьева»: «Никакой „иконы“, ни настоящей, русской, ни поддельной, „интеллигентской“, не выходит. Для того, чтобы выписалась икона, нужна *легенда*» [Блок 5, 512]. Блок судит Аполлона Григорьева, исходя из образа идеального художника, который воплощает Гаэтан и которому, как кажется, соответствовал в сознании поэта именно Врубель (неслучайно в разговоре со Станиславским 27 апреля 1913 года Блок определяет Гаэтана как «гения» [Блок 7, 241]).

¹¹⁵ Ср. то, как подается Вечная Женственность в статье «Девушка розовой калитки и муравьиный царь»: «И вот – влюбленный моей думой, расцветшей душою, моим умом, все-таки книжным, я различаю и госпожу. Но она присутствует здесь лишь как **видение**. Утратила она свою плоть и стала „ewig-weibliche“. Все в розах ее легкое покрывало, и непробудны ее **синие** глаза. Паж ищет ее столько столетий, но он не прочел тех книг, которые прочел я. <...> Никогда он ее не найдет. <...> Ищи паж, на то ты не русский, чтобы всегда искать и все не находить. **Далекую** ищи, но **далекая** не приблизится» [Блок VII, 34].

¹¹⁶ Ср. в наброске 1905 года «Свободны дали. Небо открыто»: «И Дева-вобода в **дали** **несказанной** / Открылась всем – не одним **пророкам!**» [Блок 2, 320].

о «гении», который «уходит все **дальше**»¹¹⁷, или в «Рыцаре-монахе»: «Он медленно ступал за неизвестным гробом¹¹⁸ в **неизвестную даль**¹¹⁹, не ведая пространств и времен» [Блок VIII, 137]¹²⁰ (о соотносительности в творчестве Блока «синего», «дали» и «берега» с прозрением «миров иных» см. [Sloane 1985: 216, 236]). Однако контекст статьи о Соловьеве позволяет предположить, что «неизвестную даль», в которую уходил «рыцарь-монах», следует понимать не только как «видение иномирного», но и как (увиденный, разумеется, тем, кому доступно «иномирное») «новый мир», «который стоит уже при дверях» [Блок VIII, 142], иными словами – как указание на будущее¹²¹. С этим смысловым рядом¹²² соотносится и образ «чудесного видения» России в статье «Дитя Гоголя», где семантика «дали» однозначно указывает на «грядущее» и провидческий характер гоголевского творчества: «Так влечет к себе Гоголя новая родина, **синяя даль**, в бреду рождения сныщаяся Россия» [Блок VIII, 107]. И далее: «...открылась омытая весенней влагой, **синяя бездна**, „незнакомая земле даль“, будущая Россия»; «Этого ребенка назвал он Россией. Она глядит на нас из **синей бездны будущего** и зовет туда» [Блок VIII, 107-108]¹²³ (ср. там же: «Только способный к восприятию нового в высшей мере мог различить в нем новый, нерожденный мир, который надлежало Гоголю явить людям» [Блок VIII, 106]¹²⁴), ср. также в стихотворении «Пушкинскому Дому»: «Что за пламенные **дали** / Открывала нам река! / Но не эти дни мы звали, / А **грядущие века**. / Пропускали дней гнетущих / Кратковременный обман. / Прозревали **дней грядущих** / **Сине-розовый**¹²⁵ туман» [Блок V, 96]¹²⁶.

¹¹⁷ Ср. в докладе о символизме о «мирах иных», которые находятся «дальше и выше» поэта [Блок VIII, 128].

¹¹⁸ Блок рассказывает о том, как он видел Соловьева на похоронах Н. М. Деметьевой [Блок VIII, 430].

¹¹⁹ Ср. в статье «Девушка розовой калитки и муравьиный царь» мотивы «далекого» «непознаваемого», а также – на фоне метафоры «особого зрения», позволяющего видеть «дальше», пророческого прозрения иномирного – образ «слепоты слезящихся глазок» Канта, объявившего «ноуменальное» «непознаваемым». В блоковской трактовке укорененность Канта в «феноменальном», «посюстороннем» оборачивается образностью Канта как отца «цивилизации»; о понимании Блоком Канта см. [Светликова 2011], см. также гл. «Спасение природы».

¹²⁰ Ср. у Андрея Белого в стихотворении «Сергею Соловьеву»: «Ты помнишь? Твой покойный дядя, / Из **дали безвременной** глядя» [Белый 1909а: 126]; ср. также в статье «О современном состоянии» о «мирах иных», в которых нет «времени и пространства».

¹²¹ Ср. в мемуаре о Соловьеве в статье Андрея Белого «Апокалипсис в русской поэзии»: «Помню его с бездонно устремленными очами, с волосами. <...> Резко, отчетливо вырывались слова его брызгами молний, и молнии пронзили будущее; и сердце пленялось тайной сладостью, когда он уютно склонялся над рукописью свой лик библейского пророка; и картина за картиной вставали среди тумана, занавесившего будущее» [Белый 1910: 223].

¹²² Понимание блоковской «дали» как «пути» и «будущего» намечено в [Тарановский 1981].

¹²³ Ср. в «Записных книжках» (26 октября 1908 года) образ «сине-олубой пропасти времен» как неизвестного будущего, в которое «летит» гоголевская тройка [Блок 1965: 117-118]. Мотив «бездны» как будущего заставляет вспомнить «туманную бездну будущего» в «Крушении гуманизма» [Блок 6, 95].

¹²⁴ Ср. в заметке «Вера Федоровна Коммиссаржевская»: «Да это и не смерть, не обыкновенная смерть, конечно. Это еще новый завет для нас – чтобы мы твердо стояли на страже, новое напоминание, далекий голос синей Вечности о том, чтобы ждали нового, чудесного, несбыточного те из нас, кого еще не смыла ослепительная и страшная волна горя и восторга» [Блок VIII, 117]. «Синяя Вечность» откликнется в «вечности» Кая-рубеля и в конечном итоге в «вечности» «карпатских» стихов (причем связь «вечности» с «новым» позволяет предположить, что семантика блоковской «вечности» включает «будущее»; о «вечности» в «Карпатах» как о «грядущем» см. пронизательное, но неразвернутое наблюдение: [Спроге 1986: 35]).

¹²⁵ Ср. в лекции Вяч. Иванова «Голубой цветок» о синем как «цвете мистиков» [Иванов 1987: 739]. В контексте устойчивой связи синего цвета с образностью «видений» (в том числе двусмысленных, как в стихотворении «Незнакомка») соблазнительно связать розовый цвет «сине-розового тумана» с мотивной цепочкой, в которую входят «девушка **розовой** калитки», влюбленная в розовом (из «Балаганчика») и мистическая роза «Розы и Креста».

¹²⁶ Ср. в «Возмездии»: «Что ж, человек? – За ревом стали, / В огне, в пороховом дыму, / **Какие огненные дали** / **Открылись взору твоему?** / О чем – машин немолчный скрежет? / Зачем – пропеллер, воя, режет / Туман холодный – и пустой?»; ср. также во вступлении ко второй главе: «Ты помнишь: выйдя ночью белой / Туда, где в море Сфинкс глядит, / И на обтесанный гранит / Склоняясь главой отяжелелой, / Ты слышать мог: **вдали, вдали**, / Как будто с моря, звук тревожный, / Для Божьей тверди невозможный / И необычный для земли... / **Провидел ты всю даль**, как Ангел / На шпиле крепостном; и вот – / (Сон, или явь): чудесный флот, / Широко развернувший флаги, / Внезапно заградил Неву... / И Сам Державный Основатель / Стоит на головном фрегате... / Так снилось многим наяву... / Какие ж сны тебе, Россия, / Какие

По-видимому, семантикой «будущего» наделяется и призыв «искать Землю Обетованную», который доносит иномирный ветер в речи «Памяти Врубеля». Так, в рецензии на «Сети», вошедшей в «Письма о поэзии», Блок обнаруживает в сборнике Кузмина два поэтических «лица», две поэтических «персоны» – «западническую» («галломанскую») и «славянофильскую», национальную. Именно с национальными мотивами книжки Блок соотносит образ «**юного мудреца**» [Блок VIII, 48], в облике которого просматриваются черты символистского поэта-пророка с его «вещим и земным прозрением» и «поющим» о «земле обетованной» [Блок VIII, 48, 49]. Эту «пророческую» линию поэтического творчества Кузмина Блок именует «песнями о будущем» [Блок VIII, 49]¹²⁷. Поэтому неслучайно во врубелевской речи, уходя в «даль», в которую зовет его «глухой ветер», гений как бы опережает свое время (см. мотив «следующих поколений»¹²⁸ [Блок VIII, 122]). Следует отметить, что когда загадочные звуки, принесенные ветром из «миров иных», становятся «пением ветра», Блок эксплицирует семантику «грядущего» и «судьбы», как, например, в «Итальянских стихах» («И некий **ветр** сквозь бархат черный / **О жизни будущей поет**») или в «Песне Судьбы» («Слышишь, как поет ветер? Точно песня самой судьбы» [Блок VI, 113], см. также [Блок III, 969]).

Только тому, кто сохранил свою «юность», «младенчество»¹²⁹, кто не забыл мистический «детский» опыт, открыто будущее; можно сказать, что «юность» – это то «будущее», открывателем, вестником, «зовом»¹³⁰ которого является «художник»

и «гений»¹³¹. Подобно Соловьеву¹³² и «художнику-ребенку» Коммиссаржевской, открывающим «новое», видящим «неизвестную даль» будущего, или «гению-Каю» Вру-

бури суждены?... / Но в эти времена глухие / Не всем, конечно, снились сны... / Да и народу не бывало / На площади в сей дивный миг / (Один любовник запоздалый / Спешил, поднявши воротник)... / Но в алых струйках за кормами / Уже грядущий день сиял, / И дремлющими выпелами / Уж ветер утренний играл, / Раскинулась необозримо / Уже кровавая заря, / Грозя Артуром и Цусимой, / Грозя Девятым января...) [Блок V, 25, 46-47].

¹²⁷ В противоположность галломанскому пассаизму некоторых разделов «Сетей». О значимости для Блока пророчеств и предсказаний см. [Быстров 2010; Иванова 2012: 36-43]. Об интересе поэта к пророчествам и предсказаниям свидетельствует упоминаемая в предисловии к «Возмездью» в качестве важного симптома времени статья «Близость большой войны», которую комментаторы идентифицируют как текст А. П. Мертваго «Вооруженный мир, близость большой войны», опубликованный в «Утре России» 25 октября 1911 года [Блок V, 430] (по своему характеру этот текст не представляется уникальным для данной эпохи, см., например, вышедший 1 января 1912 года фельетон В. Жаботинского «Гороскоп», в котором автор отнес начало неизбежного масштабного военного столкновения Германии и Англии уже к 1912 году [Жаботинский 1922: 262-267]). О внимании Блока к пророческим текстам говорит и сохранившаяся в его бумагах вырезка статьи В. Брюсова «Предсказания Нострадама о современной войне», опубликованной 14 мая 1915 года в утреннем выпуске «Биржевых ведомостей» (РО ИРЛИ, ф. 654, оп. 3, ед. хр. 84).

¹²⁸ «Он уходит все дальше, а мы, отстающие, теряем из виду его, теряем и нить его жизни, с тем чтобы следующие поколения, взшедшие выше нас, обрели ее, заалевшую над самой их юной кудрявой головой» [Блок VIII, 122].

¹²⁹ В стихотворении «Рожденные в года глухие» молодое поколение неслучайно денонсировано Блоком как «непомнящее детства»; поэтому финал (Те, кто достойней, Боже, Боже, / Да узрят Царствие Твое!) заставляет вспомнить доклад «О современном состоянии русского символизма», а именно фрагмент о «младенцах», которые «будут в Царствии Твоем». О проблематике новых поколений, волновавшей Блока в 1910-е годы в связи с «будущим», см. [Лавров 2000: 260-268].

¹³⁰ Общественно-политическая семантика «будущего» и «юности» очевидна в текстах Блока. Внимание к этой семантике заметно и в блоковском чтении, см., например, подчеркнутый Блоком фрагмент «С того берега» Герцена [Библиотека Блока 1984: 224], где «дикая юность» противопоставлена «цивилизации», что могло соотноситься в сознании поэта с проблематикой «Крушения гуманизма»: «Готовы ли они пожертвовать современной цивилизацией, образом жизни, религией, принятой условной нравственностью? Готовы ли они *лишиться* плодов, которыми мы хвастаемся три столетия, которые нам так дороги, лишиться всех удобств и прелестей нашего существования, предпочесть дикую юность – образованной дряхлости, необработанную почву, непроходимые леса – истощенным полям и расчищенным паркам, сломать свой наследственный замок, из одного удовольствия участвовать в закладке нового дома <...>?» [Герцен 1905: 199]. Говорить об уникальности мотива «зова будущего», конечно, не приходится, см., например, в стихотворении Брюсова «Освобожденная Россия», его отклике на Февральскую революцию: «Как много раз, в былые годы, / Мы различали властный зов; / Зов обновления и свободы, / Стоп-вызов будущих веков! / <...> Кто, кто был глух на эти зовы?» [Брюсов 1973: 218].

¹³¹ Мысль о будущем как о наиболее важном объекте внимания художника становится подлинной obsессией Блока, см., например, в предисловии к «Искусству и революции» Вагнера: «...случайное и временное никогда не может разочаровать настоящего художника, который не в силах ошибаться и разочаровываться, ибо дело его есть – дело будущего» [Блок 6, 23], ср. реплику Блока на обсуждении в Вольфиле «Крушения гуманизма» 16 ноября 1919 года: «...он [художник] должен честно смотреть, а смотреть *художественно-честно* и значит – смотреть в *будущее*» [Белоус 2005: 116], ср. выступле-

белю, понимающему непонятный простым смертным зов ветра и опережающему современность, рассказывающий непонятные «сказки»¹³³ «старый младенец», «орудие судьбы» Гаэтан, Рыцарь-*Грядущее* (как называет его Блок в черновиках пьесы), воплощенный «зов, голос»¹³⁴ и песня», подается Блоком в пояснительных материалах к пьесе как «новое» и «неизвестное»¹³⁵. Это «новое начало» вторгается в жизнь героев «сначала – в виде „мечты“, воспоминания (о голосе, о словах), предчувствия» [Блок 4, 535] – отсюда мотив томящего Изору «воспоминания» о странной, таинственной песне, повествующей о судьбе¹³⁶. Характери-

ние поэта 4 августа 1920 года: «...наши товарищи <С. Городецкий и Л. Рейснер. – А. Б.> вошли в революционную эпоху каждый – своими путями, что они дышат воздухом современности, этим разреженным воздухом, пахнущим морем и будущим; настоящим и дышать почти невозможно, можно дышать только этим будущим» [Блок 6, 437]; ср. также в блоковской декларации «Алконоста» (1921): «Тот факт, что вокруг него [«Алконоста»] соединились писатели, примыкающие к символизму, объясняется лишь тем, что именно эти писатели по преимуществу оказались носителями духа времени. Группа писателей видит размеры разворачивающихся мировых событий, наступление которых она предчувствовала и предсказывала. Поэтому она обращена лицом не к прошедшему, тем менее – к настоящему. Она с тревогой всматривается в будущее» [Чернов 1964: 532]. В непопавших в окончательную редакцию фрагментах «Крушения гуманизма» Блок пишет о Байроне и Гейне, сказавших «да» «будущему», «стихийному» движению «масс»: «В том уже вооруженном и насторожившемся лагере, который им пришлось покинуть из-за своего бесповоротного «да», было все великое наследие прошлого, не было только одного – главного... возможности дать этот решительный ответ, сказать „нет“ или „да“ новому и главному фактору истории будущего» [Блок 6, 460]. О захваченности Блока будущим см. также в воспоминаниях Н. А. Павлович [Павлович 1964: 486].

¹³² Ср. то, что Блок пишет о последних годах Соловьева, явно повторяя схему, намеченную в докладе о символизме: «В это последнее трехлетие своей земной жизни он, кажется, определенно знал про себя положенные ему сроки; к внешнему обаянию и блеску прибавилось нечто, что его озаряло и стерегло. Исполнялся древний закон, по которому мудрая, хотя бы и обессилевшая падениями и изменами жизнь, – старости **возвращает юность**» [Блок VIII, 137].

¹³³ **Бертран**. Ты мне сказки опять говоришь... **Гаэтан**. Разве в сказках не может быть правды? **Бертран**. Да, правда в сказках бывает подчас... [Блок 4, 202-203]. В обширной работе о Блоке 1921 года В. М. Жирмунский первым сопоставил фрагменты о «сказках» в «Розе и Кресте» с «Карпатами», см. [Жирмунский 1998: 5]. Неверие в «сказки» как признак «старости», забывшей о мистическом опыте «юности», возникает уже в «Стихах о Прекрасной Даме»: «Под старость лет, забыв святое, / Сухим вниманьем я живу. / Когда-то – там – нас было двое, / Но то во сне – не наяву. / Смотрю на бледный цвет осенний, / О чем-то память шепчет мне... / Но разве можно верить тени, / Мелькнувшей в юношеском сне? / Все это было или мнилось? / В часы забвенья старых ран / Мне иногда подолгу снилась / Мечта, ушедшая в туман. / Но глупым сказкам я не верю, / Больной, под игом седины. / Пускай другой отыщет двери, / Какие мне не суждены» [Блок I, 124]. С образом поэта Гаэтана, рассказывающего сказки, следует соотносить и линию «поэзии как сказки», заметную в цикле «О чем поет ветер». Об этом, как кажется, свидетельствует систематическая замена Блоком «старого поэта» у Андерсена на «старого сказочника». Имплицитно эта линия просматривается уже в стихотворении «Мы забыты, одни на земле», первом в цикле: строчка «За окном, как тогда, огоньки» является реминисценцией стихотворения «В углу дивана», входящего в «Снежную маску»: «За окошком догорели огоньки». В этом тексте Блок вводит переплетение мотивов поэзии и сказки: «Верь лишь мне, ночное сердце, / Я – поэт! / Я, какие хочешь, сказки / Расскажу» [Блок II, 164-165].

¹³⁴ Образ Гаэтана как «зова» и «голоса» напоминает о «голосе» Коммиссаржевской, который «звал нас безмерно **далее**, чем содержание произносимых слов» [Блок VIII, 119]. Особое, «не от мира сего» звучание голоса актрисы (стремившейся уничтожить дистанцию между своей личностью и имперсонифицируемыми ею мистически или профетически настроенными персонажами, вроде сестры Беатрисы, Гильды и пр.) отмечалось видевшими и слышавшими ее; суммируя высказывания современников, исследователь пишет, что «this voice helped to create a sense of disembodiment, as if she were the vatic instrument for inspired discourse» [Senelick 1980: 478].

¹³⁵ «Неизвестное приближается, и приближение его чувствуют бессознательно все. Тут-то и проявляются люди, тут-то и проявляется их истинное лицо. Те, кто не только не ждет, но и не хочет нового, кто хочет прежде всего, чтобы все осталось по-старому, – начинают проявлять свое сопротивление. <...> Те, кто жаждет перемены и ждет чего-то, начинают искать пути, нащупывают линии того движения, которое скоро захватит их и повлечет неудержимо к предназначенной цели. Так как ни Изора, ни Бертран не знают, что должно произойти, и души их бродят ощупью, – их тревога сказывается прежде всего в невыразимой тоске» [Блок 4, 536]. Эта линия пьесы, разыгрывающая тематику «тоски о грядущем», обладает политической семантикой, именно с ней связан образ Бертрана как патриота: «Бертран любит свою родину. <...> От этой любви к родине и любви к будущему – двух любей, неразрывно связанных, всегда предполагающих ту или другую долю священной ненависти к настоящему своей родины, – никогда и никто не получал никаких выгод» [Блок 4, 534], ср. в «Да. Так диктует вдохновенье»: «Пускай грядущего не видя, – / Дням настоящим молвив: нет!» [Блок III, 62] (в эпоху работы над пьесой и поэмой в 1912 году Блок, отвечая на анкету «Русского слова» о самоубийствах, писал, что «жить можно только будущим» [Блок 7, 135]). На политической семантике любви к «новому» и к «будущему» Блок, как известно, построит «Интеллигенцию и революцию»: «Революция, как грозовой вихрь, как снежный буран, всегда несет **новое и неожиданное**» [Блок 6, 12], см. также далее о происходящей у него на глазах революции как о вагнерианской «великой музыке будущего» [Блок 6, 19].

¹³⁶ «В темных расселинах ночи / Прялка жужжит и поет. / Пряжа незримая в очи / Смотрит и судьбы прядет. / Смот-

стика, которую Блок дает песне Гаэтана, воспроизводит мотивы врубелевской речи и «Карпат»:

Есть песни, в которых звучит смутный зов к желанному и **неизвестному**. Можно совсем **забыть слова** этих песен, **могут запомниться лишь несвязные отрывки слов**; но самый напев все будет **звучать в памяти**, призывая и томя призывом [Блок 4, 527].

«Забвение» или «полузабвение», удерживание лишь «отрывков слов» (ср. «Это – я помню неясно, / Это – отрывок случайный») указывает на непонимание смысла («неизвестное») «далекого зова»¹³⁷, иномирного послания о «грядущем», но при этом сопровождается памятью о самом «зове». Именно в такой ситуации оказывается Изора, которая томится неясным «зовом», но не может «вспомнить» слова песни¹³⁸, то есть понять ее – как и «седающий неудачник» рыцарь Бертран, не способный «постичь туманного смысла песни» [Блок 4, 528]¹³⁹ и вопрошающий будущее («Грядущее! / Грядущее! / Ответь, что сулишь ты нам!») – причем в ответ на реплику Бертрана появляется Рыцарь-Грядущее, Гаэтан («Брат, ты звал меня» [Блок 4, 486], черновая редакция).

Намеченные выше смысловые ряды позволяют предположить, что в «Карпатах» загадочный «отрывок случайный», принесенный пением ветра из «жизни другой», является указанием на неизвестное и непонятое «будущее», судьбу. На семантику «будущего» в том числе указывает и контекст цикла «О чем поет ветер», пронизанного вопрошанием лирического героя о возможном/невозможном грядущем, что задается уже в первом стихотворении («Мы забыты, одни на земле»). В этом тексте намечена основная линия цикла: ожидание будущего, «бурного ангела», «чтения» «новой вести» антитетически соплагается с депрессивной и доминирующей в стихотворении «безвозвратностью» и «безбудущностью», связанными со *старостью* героев: «За окном, как тогда, огоньки. / Милый друг, мы с тобой старики. / Все, что было и бурь и невзгод, / Позади. Что ж ты смотришь вперед? / Смотришь, точно ты хочешь прочесть / Там какую-то новую весть? / Точно ангела бурного ждешь? / Все прошло. Ничего не вернешь» [Блок III, 191] (целый ряд параллелей внутри цикла продемонстрирован в [Спроге 1986]). «Бурному ангелу» первого текста Блок посвящает стихотворение «Милый друг, и в этом тихом доме» («Ангел бури – Азраил»), а мотив «чтения новой вести», по всей вероятности, разворачивается в «карпатских» стихах с их образностью непонятного «языка», который предстоит дешифровать. Дополнительным аргументом в пользу понимания «случайного отрывка» как смутного указания на будущее¹⁴⁰ является строка «надеяться

рит чертой огневою / Рыцарю в очи закат, / Да над судьбой роковою / Звездные очи горят. / <...> Путь твой грядущий – скитанье» [Блок 4, 232-233].

¹³⁷ «Сердце» Бертрана, не понимающего смысла песни, тем не менее «слышит **далекий зов**» [Блок 4, 528]; ср. также «далекий зов», который «слышал» Аполлон Григорьев [Блок 5, 513].

¹³⁸ Имитирующая процесс воспоминания реплика Изоры, тщетно пытающейся вспомнить песню, недаром строится как монтаж «случайных отрывков»: **Изора** (*напевает*). „Кружится снег... Мчится мгновенный век... Снится блаженный брег...“ „Не помню дальше... странная песня! „Радость-Страданье... Сердцу закон непреложный...“ Помоги вспомнить, Алиса!» [Блок 4, 173-174].

¹³⁹ См. в «Записках Бертрана»: «... порою речи его и песни, имевшие какой-то таинственный смысл, которого я никак не мог уловить, наводили на меня **жуть**, ибо мне начинало казаться, что передо мной нет человека, а есть только голос, зовущий неизвестно куда» [Блок 4, 525], ср. в «Карпатах» реакцию лирического героя на таинственный, непонятный «отрывок случайный» – «**жутко** и холодно стало».

¹⁴⁰ На семантику вопрошания судьбы, то есть на будущее, указывает, как кажется, и «другая жизнь», ср. с альтернативой «иной жизни»/«глухой смерти» в стихотворении «Зачатый в ночь, я в ночь рожден», посвященном настойчивому вопрошанию Судьбы: «„Довольно жить, оставь слова, / Я, как метель, звонка, / Иною жизнью жива, / Иным огнем ярка“. / Она зовет. Она манит. / В снегах земля и твердь. / **Что мне поет? Что мне звенит? Иная жизнь? Глухая смерть?**» [Блок II, 92-93]. Цитатный слой стихотворения, как отметил В. Н. Топоров, помимо «Рыбака» Жуковского, включает «Слово о полку Игореве» («Что ми шумить, что ми звенить...») [Топоров 1977: 370], см. также [Смирнов 1981: 255]). Эта цитата связывает блоковское вопрошание судьбы с циклом «На поле Куликовом» и вносит семантику «общественности» в текст (ср.

и ждать», отсылающая к черновой редакции монолога Гаэтана, в которой он с «надеждой» и «ожиданием» всматривается в «туманную даль» грядущего: «Посмотри, как седа голова, / И лицо – в рубцах от меча. / Но все еще **жду** чего-то, / Не все еще я испытал / И в жизни туманную даль / Со взором **надежды гляжу**, / Что-то будет, / Не все свершилось, / Последний путь / Синее вдали» [Блок 4, 475]. Если «весть», неясные «обрывки слов» из «карпатского» текста соотнесены с будущим, то реминисценция из «Пророка» и соответственно образ «гения-ребенка», открытого грядущему, обретает понятную связь не только с постижением «туманного хода иных миров», но и со «слежением» «темного полета **времени**» (оба мотива оказываются в известном смысле синонимичными) – надеждой на разгадку, прочтение загадочного будущего Блок завершает свою трилогию.

Важнейшим вопросом – как для лирического героя текста, так и для его читателя – является то, на какое будущее намекают Карпаты и Богемия. С одной стороны, А. В. Лавров отмечает карпатский мотив из набросков «Возмездия» – образ польской девушки из Карпат, которая должна стать матерью третьего представителя рода (что ведет к тематике революции, «юности» как «возмездия», творимого над историей и пр.) [Лавров 2000: 225]¹⁴¹. С другой стороны, ощущение «жути и холода»¹⁴² может намекать (что вполне соответствовало бы депрессивной тональности цикла «О чем поет ветер») на «вампирический» страшный мир (куда легко вписывается «карпато-богемский локус» [Баран 1993: 264-283]¹⁴³; о «Карпатах» и «страшном мире» см. [Спроге 1986: 35-36]) – что заставляет вспомнить «холод и мрак грядущих дней» «Голоса из хора»¹⁴⁴, дописанного в феврале 1914 года.

Анализ «Карпат», как кажется, позволяет несколько прояснить полемическое четверостишие («Что ж? „Не общественно“? – Знаю» и т. д.), впоследствии исключенное Блоком. Пытаясь определить адресата данного фрагмента в статье, посвященной «Карпатам», Лав-

также национальную, «общественную» топику «Песни Судьбы») (о связи «предвидения будущего» и «Слова» в некоторых текстах младосимволистов [см. Смирнов 1981: 259]).

¹⁴¹ Образ связанного с Карпатами ребенка как символа революционного «грядущего» можно соотнести с мотивным рядом статьи «Дитя Гоголя» и вернуться к предположению Андрея Белого о связи «Карпат» со «Страшной мезьей» (что, впрочем, не объясняет появление Богемии) через посредничество блоковской статьи о Гоголе (см. также [Лавров 2000: 217-219]). В этой статье видение будущей, «сказочной», «приснившейся» России напрямую связано с интересующим нас локусом: «Точь-в-точь, как в „Страшной мези“: „За Киевом показалось неслыханное чудо: вдруг стало видимо далеко во все концы света. Вдали засинел Лиман, за Лиманом разливалось Черное море. Бывалые люди узнали Крым, гордо подымавшийся из моря, и болотный Сиваш. По левую руку видна была земля Галичская“. Еще дальше – **Карпаты**. <...> Такая Россия явилась только в красоте, **как в сказке, зримая духовными очами**» [Блок VIII, 108]. Отмечу попутно, что образность приснившейся Гоголю России будущего чуть позже будет подхвачена Андреем Белым, по мысли которого Гоголь, Достоевский и Толстой «связали новое человечество с **новой, им приснившейся Россией**» [Белый 1911: 9].

¹⁴² Кроме того, строка «жутко и холодно стало» является реминисценцией чернового варианта финала «Песни Судьбы», где главный герой пытается сквозь метель обрести «путь-судьбу»: «Герман. Мне страшно и холодно» [Блок VI, 378].

¹⁴³ См. в заметке «Солнце над Россией», где вампирическая образность характеризует «упыря» Победоносцева: «...стяжав себе своей страшной практической деятельностью и несокрушимым **гробовым холодом** своих теорий – имя старого „упыря“»; «...их глазами глядит мертвое и зоркое око, подземный могильный глаз упыря. И вот при свете ясного и неугасимого солнца... **становится нам жутко**...» [Блок VIII, 53, 55]; ср. «жутко и холодно стало». Если признать наличие в «Карпатах» вампирического подтекста, можно высказать достаточно простое, хотя и остающееся вполне гипотетическим предположение о том, почему «вампиризм» возник в сознании Блока в момент создания стихотворения: в октябре 1913 года (судебный вердикт вынесен 28 октября) в Киеве заканчивался процесс Бейлиса, за которым Блок следил чрезвычайно внимательно, а само дело в предисловии 1919 года к «Возмездию» включил в ряд важнейших симптомов времени и импульсов к поэме: «В Киеве произошло убийство Андрея Ющинского, и возник вопрос **об употреблении евреями христианской крови**» [Блок V, 48]. Процесс вызывал вампирические ассоциации; так, один из черносотенных журналистов, присутствовавших на слушаниях, назвал свою книгу «Суд над киевскими вампирами», см. [Бартошевич 1914]. Упоминаемый Блоком регион фигурирует в материалах процесса: в экспертном заключении о. Ю. Пранайтиса в контексте истории обвинений в ритуальных убийствах возникают Галиция и Богемия (в частности, знаменитое дело Леопольда Хильснера), см. [Пранайтис 1913: 34-35, 37]. В случае вампирического подтекста «Карпат» страшное будущее могло пониматься Блоком как господство «вампирической» «цивилизации», «железного века» (о «вампиризме» «железного» XIX века см. прежде всего статью «Ирония»). О Блоке и деле Бейлиса см. мемуарное свидетельство [Штейнберг 2009: 65].

¹⁴⁴ Возвращаясь к детской теме у Блока как провидческой открытости будущему, отмечу в черновиках «Голоса»: «Только дети, да глупые знают / Мрак и холод грядущих дней» [Блок III, 261].

ров обратился к топике «неясности», семантической непрозрачности (Что? «Непонятно»? – Пускай). Исследователь связал декларативную и декларируемую «непонятность» стихотворения с реакцией Блока на раздражавший его акмеизм, а именно на манифест «адамизма», написанный С. Городецким («Некоторые течения в современной русской поэзии») и опубликованный в «Аполлоне» в начале 1913 года, – в этой статье «текущее», «непонятное» поэтическое слово символистов стало объектом ожесточенной критики. При этом Лавров оставил практически без внимания «декадентство» и «необщественность», отметив лишь архаичность для 1913 года подобных упреков, на которые тем не менее с вызовом откликнулся Блок в последнем стихотворении своей трилогии:

«Неясное» стихотворение в первоначальной записи начиналось с утверждения вполне ясной литературной позиции: Блок отстаивал права «необщественного», «декадентского», «непонятного» искусства. В период, когда символизм и символисты были уже вполне признаны, освоены широкой читательской аудиторией и подвергались нападкам за «антиобщественность» и «декадентство» разве что со стороны самых неисправимых и твердокаменных литературных ортодоксов, подобные пассажи могли показаться уже заведомо избыточными, неактуальными. Однако это не совсем так: если в первых двух «полемиических» строках обыгрываются старые приговоры символизму, то в третьей строке актуализируется приговор новый, или, точнее, обновленный [Лавров 2000: 228].

С мыслью Лаврова трудно согласиться в полной мере, поскольку к этой «архаичной» терминологии безнадежно «опоздавших», в частности к апелляциям к «общественности», прибегают лидеры тех же акмеистов в своих выступлениях 1912-1913 годов¹⁴⁵.

Тем не менее думается, что, с точки зрения Блока, акмеисты едва ли выступали типичными защитниками «общественности» против «декадентства»¹⁴⁶. Более существенным представляется тот факт, что и в начале 1910-х годов для характеристики блоковской позиции эти конструкты используют никак не связанные с акмеизмом литераторы, чьи высказывания были безусловно значимыми для поэта. В данном случае необходимо прежде всего упомянуть Дмитрия Мережковского с его регулярными (начиная с 1900-х) упреками Блока в «декадентстве» и «необщественности». Так, например, с декадентски-необщественной позицией соотносит Мережковский блоковскую поэзию в статье 1906 года «Декадентство и общественность» [Мережковский 1906а: 35]. В сходных терминах воспринял Мереж-

¹⁴⁵ Так, например, характеризуя устремления акмеизма, Гумилев пишет: «Здесь индивидуализм в высшем своем напряжении творит общественность» [Гумилев 1913: 43]. См. также изложение И. Я. Рабиновичем содержания доклада Городецкого, который стал основой его статьи в «Аполлоне»: «Освободив искусство от гнета общественности и политики, символисты перегрузили искусство мистикой и религией» [Акмеизм 2014: 67]. Единственным упоминанием «общественности» в опубликованной статье Городецкого стал пассаж про Георгия Чулкова, который «захотел отдать во власть символа всю область политико-общественных исканий своего времени» [Городецкий 1913: 46].

¹⁴⁶ Отмечу занятный случай использования акмеистами термина «декадентство». 15 февраля 1913 года после доклада С. Городецкого «Символизм и акмеизм», содержавшего яростные нападки на символистов, в поддержку новой литературной группы выступил критик-марксист М. П. Неведомский, который, по-видимому, истолковывал выпады Городецкого против символистов как полемику с модернизмом вообще. Это непонимание попытался рассеять М. Зенкевич, выкрикнувший «мы – декаденты». «Декадентство» используется в данном случае Зенкевичем для самоидентификации в ситуации, когда акмеистическая критика символизма интерпретировалась как критика модернизма в целом (то есть «декадентства», с точки зрения тех «архаистов», о которых говорит Лавров) – иными словами, в качестве самоидентификации для внешней по отношению к «новому искусству» публики. Этой репликой, по-видимому, воспользовался Д. В. Философов, определивший акмеизм как «декадентство сезона 1912-1913 года» (см. комментарии к письму В. Н. Княжнина Б. А. Садовскому от 3-5 марта 1913 года [Блок в переписке 1982: 415]). В статье Философова ([Акмеизм 2014: 113-117]), в которой «декадентство» уравнивается с «субъективизмом», появление акмеизма рассматривается с точки зрения проблемы «синтеза личности и общественности»: по мнению критика, решением этой проблемы «декадентский» (то есть субъективистский и необщественный) акмеизм не оказался.

ковский доклад Вячеслава Иванова и Блока о символизме весны 1910 года: как известно, фельетон Мережковского «Балаган и трагедия», который Иванов в письме Эмилию Метнеру от 3 июля 1912 года назвал «либеральным доносом»¹⁴⁷ [Иванов, Метнер 1994: 343] и в котором статья «О современном состоянии русского символизма» была объявлена «декадентским» отказом от «общественности», кощунственным по отношению к русской революции¹⁴⁸, вызвал у Блока пароксизм ярости и чуть не привел к разрыву личных отношений. Причем в этом тексте возникает и третий упрек интересующего нас фрагмента «Карпат» – в непонятности: «Нелюбовь к простоте, **непонятность, невнятность речи, косноязычие – прирожденный грех декадентов**. И хуже всего, что этот грех сознается ими как святость. <...> Если это скромность, то что же – высокомерие? И можно ли обвинять нас, „почтенную публику“, презренную чернь, **в непонимании тех, кто не желает быть понятым?**» [Мережковский 1991: 255]. Наконец в марте 1913 года была опубликована статья Мережковского «В черных колодцах», посвященная полемике Блока и Д. В. Filosofova, спровоцированной блоковской статьей «Искусство и газета» (декабрь 1912 года). В своей статье Блок постулировал несоизмеримость «политики» и «искусства», что спровоцировало негативную реакцию представителей «религиозной общественности»: в тексте Мережковского позиция поэта снова была представлена как необщественная и декадентская [Мережковский 1915: 313-323]¹⁴⁹. Не беря на себя смелость однозначно утверждать, что полемическое четверостишие «Карпат» является реакцией на выпады Мережковского (или Мережковских), замечу, что адресация блоковского текста, по-видимому, шире сведения счетов с конкретными литературными группами (хотя, безусловно, может их включать). Думается, что речь должна идти скорее о полемике с определенной позицией (которую для Блока, конечно, могли воплощать определенные группы).

В «Карпатах» гению-пророку доступно составление связного текста из семантически темных «обрывков шепотов и слов на незнакомом языке», понимание того иномирного послания о будущем, которое приносит мистический ветер. Однако «отрывок случайный» с тревожной вестью о грядущем объявляется неназванным собеседником лирического героя «непонятым», «необщественным» и «декадентским». Иными словами, в отличие от гения, который стремится уловить смысл загадочного, лакунарного («отрывок случайный») текста из «миров иных», для критика, реплики которого фиксирует это четверостишие, язык «несказанного» остается семантической негативностью, декадентской прихотью, индивидуализмом «необщественного»¹⁵⁰ поэта – потусторонняя весть оказывается для подобного реципиента закрытой, непрочитанной, неразгаданной и неразгадываемой в принципе.

¹⁴⁷ Сходной была реакция Андрея Белого, который в письме Блоку от конца октября 1910 года охарактеризовал статью Мережковского как «либеральный дешевый донос жидам на своих друзей» [Белый, Блок 2001: 376].

¹⁴⁸ Ср. также раздраженные реплики Мережковского, адресованные Блоку во время их встречи 23 декабря 1911 года: «Все теперь о „несказанном“, это пустота, отсутствие общественности. Теперь такое время, что нужно твердо знать, что „голод – голод, реакция – реакция, смертная казнь – смертная казнь“» [Блок 7, 106], ср. в письме Зинаиды Гиппиус Андрею Белому от 27 января 1910 года: «Сейчас Блока мы реже видим. Он как-то отошел от вопросов, занимавших его в прошлом году, сильно опять ушел в себя, вернулся в свое „неизреченное“, где у вас с ним есть большие связи» [Переписка 1982: 362]. Следует также упомянуть, что противопоставление «индивидуалистического», «субъективистского» «декадентства» и «общественности» является распространенным в 1900-1910-х годах, ср. высказывание Блока 1906 года, сделанное во время первой русской революции, то есть в эпоху поворота поэта к общественно-политическим проблемам, и зафиксированное в дневниковой записи от 1 августа потрясенной М. А. Бекетовой: «Сашура говорит о величии социализма и падении декадентства в смысле ненужности. За общественность, за любовь к ближним. До чего мы дожили!» [Бекетова 1982: 617].

¹⁴⁹ Отмечу также, что в октябре 1913 года, то есть в то самое время, когда Блок работал над циклом «О чем поет ветер», в «Заветах» появилась посвященная проблеме «литературы и общественности» статья Иванова-Разумника «Роза и Крест», в которой поэтический универсум поэта подавался как «декадентский» [Иванов-Разумник 1913].

¹⁵⁰ Противопоставление «индивидуализма» и «общественности» в словоупотреблении конца XIX – начала XX века фиксируют исследования по истории понятий, см. [Малинова 2011: 444-445].

Эта конструкция воспроизведена Блоком в тексте, писавшемся почти сразу после завершения «Ветра», – в статье «Судьба Аполлона Григорьева», причем и в данном случае вместе с цитатой из пушкинского «Пророка»:

Судьба культуры русской определяется на наших глазах. В наши дни «вопрос о нашей самостоятельности» (выражение Григорьева) встал перед нами в столь ярком блеске, что отвернуться от него уже невозможно. Мне кажется общим местом то, что русская культура со смерти Пушкина была в загоне, что действительное внимание к ней пробудилось лишь в конце прошлого столетия, при первых лучах нового русского возрождения. Если в XIX столетии все внимание было обращено в одну сторону – на русскую общественность и государственность, – то лишь в XX веке положено начало пониманию русского зодчества, русской живописи, русской философии, русской музыки и русской поэзии. У нас еще не было времени дойти до таких сложных явлений нашей жизни, как явление Аполлона Григорьева. Зато теперь, когда твердыни косности и партийности начинают шататься под неустанным напором сил и событий, имеющих всемирный смысл, – приходится уделить внимание явлениям, не только стоящим под знаком «правости» и «левости»; на очереди – явления более сложные, соединения, труднее разложимые, люди, личная судьба которых связана не с одними «славными постами», но и с «подземным ходом гад» и «прозябаньем дольней лозы». В судьбе Григорьева, сколь она ни «человечна» (в дурном смысле слова), все-таки вздрагивают отсветы Мировой Души; душа Григорьева связана с «глубинами», хоть и не столь прочно и не столь очевидно, как душа Достоевского и душа Владимира Соловьева [Блок 5, 487-488].

Указание на «напор сил и событий, имеющих всемирный смысл», а также порожденную этим «напором» ситуацию («твердыни косности и партийности», которые начинают «шататься» и пр.) связано с атмосферой начала войны и всплеском панславистских и славянофильских настроений, охвативших русское общество. Текущие события рассматривались в этой славянофильской оптике как национально-эпохальные, а славянофильское наследие, «замалчиваемое» и «гонимое» либеральными западниками, – как ставшее предельно актуальным, «воскресшим» (см., например, летние публикации С. Н. Булгакова или статью В. В. Розанова «Забытые и ныне оправданные (поминки по славянофилам)», опубликованную 16 августа в «Новом времени» и перепечатанную в розановской книжке «Война 1914 года и Русское возрождение» [Розанов 1915: 40-70]¹⁵¹). Однако Блока интересуют не столько политические аспекты возрождения славянофильства, сколько культурные. Антитетические взаимоотношения политики («правое-левое» и пр.) и культуры (ср. статью «Искусство и газета») накладываются на конфликт антипушкинских тенденций, утилитарно настроенных 1860-х годов и современных продолжателей шестидесятников (список которых замыкает Мережковский, прозрачные полемические выпады против которого в связи с гонениями на Розанова в начале 1914 года есть в тексте, см. гл. «Дальнобойные снаряды») и русского «возрождения», соотнесенного с символизмом, воскресившим пушкинский золотой век русской культуры. Иными словами, в основе блоковского текста лежит противопоставление «прогрессивной», «либеральной» интеллигенции с ее идеалами общественного служения («слав-

¹⁵¹ Сюда же примыкает и заметка Розанова к 50-летию смерти Аполлона Григорьева (Новое время. 1914. 26 сентября), на которую Блок сочувственно ссылается в своей работе: «Может быть, с текущих вот дней настанет свежее утро воскресения для него, как и для других славянофилов, для Киреевского, Хомякова, для Аксаковых».

ные посты» и пр.), закрытостью к мистическому и «несказанному» – и «культуры», творцы которой наделяются Блоком пророческими способностями.

В контексте этого противопоставления «либералов», «тушинцев» (как сказал бы Аполлон Григорьев), наследников Белинского, глухих к «далеким зовам», и художника, открытого мистическому и потустороннему, слышащего «дольней лозы прозябанье», следует истолковывать смысл и возможную адресацию вычеркнутого позднее четверостишия «Карпат»: как и в статье о Григорьеве, где соловьевские «отсветы Мировой Души», различные в судьбе художника, противопоставлены интеллигентской захваченности «общественностью» и «государственностью», в «Карпатах» поэт, наделенный особым перцептивным даром, следящий «времени полет», пытается прочесть иномирный текст об историческом грядущем, не без вызова и (по-видимому) иронии принимая упреки в «необщественности», «декадентстве» и «непонятности», которые высказывает визави поэта-пророка, видящий в «отрывке случайном» не семантически темный текст из «миров иных», а декадентскую «невнятицу»¹⁵².

¹⁵² Можно предположить, что выпады Городецкого против устремленности символистов к «несказанному» и «иномирному» могли вызывать живое раздражение Блока; см., например: «...они [акмеисты] не символисты, потому что не ищут в каждом мгновении просвета в вечность» [Городецкий 1913: 50], ср. с блоковским «мостом в Вечность». Тем не менее, даже если полемическое четверостишие «Карпат» было ответом в том числе Городецкому, скорее всего этот фрагмент учитывал позицию акмеистов только, так сказать, по касательной, не в первую очередь.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.