https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-580-642
https://elibrary.ru/GEYGXH
УДК 82.0
Научная статья и публикация архивных документов / Research Article and Publication of Archival Documents
18+

This is an open access article Distributed under the Creative Commons Attribution-NoDerivatives 4.0 (CC BY-ND)

НЕОПУБЛИКОВАННАЯ СТАТЬЯ В.Г. АДМОНИ «АЛЕКСАНДР БЛОК И СОВРЕМЕННАЯ ЕМУ ЗАПАДНАЯ ЛИТЕРАТУРА»

© 2026 г. Е.Л. Куранда
Вступительная статья, подготовка текста и примечания

Аннотация: В статье описывается подход В.Г. Адмони к изучению поэтики А. Блока. Концепция Адмони основывается на том, что истоки поэтики модернизма проистекают из борьбы двух начал — «натурализма/реализма» и того «эстетического начала», которое он возводит к романтизму. Статья Адмони «Александр Блок и современная ему западная литература» предполагалась для публикации в первом «Блоковском сборнике» в 1941 г., но он в свет не вышел. Статья публикуется впервые на основе архива В.Г. Адмони и Т.И. Сильман, хранящегося в ОР РНБ.

Ключевые слова: А. Блок, В.Н. Орлов, Ибсен, Рильке, В. Брюсов, Верхарн, Бодлер, Гофмансталь, Лилиенкрон, Гамсун, Стриндберг, Т. Манн, Келлерман, символизм,натурализм,романтизм,«сверхобъективность»/«сверхъобъективные» тенденции

Информация об авторе: Елена Леонидовна Куранда — кандидат филологических наук, независимый исследователь, г. Санкт-Петербург, Россия.

ORCID ID: https://orcid.org/0009-0009-0454-8122

E-mail: elk19@inbox.ru

Для цитирования: Неопубликованная статья В.Г. Адмони «Александр Блок и современная ему западная литература» / вступ. ст., подгот. текста и примеч. *Е.Л. Куранды* // Антиномичность поэтики русского модернизма и современная гуманитарная мысль: коллективная монография / отв. ред. и сост. С.В. Федотова. М.: ИМЛИ РАН, 2026. С. 580–642. 1 электрон. опт. диск (CD-R). Текст: электронный.

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-580-642

AN UNPUBLISHED ARTICLE OF V.G. ADMONI "ALEXANDER BLOK AND CONTEMPORANEOUS WESTERN LITERATURE"

© 2026. Elena L. Kuranda
Comp., preface and commentary

Abstract: The article describes the approach of Vladimir Grigorievich Admoni to the study of the poetics of A. Blok. Admoni's concept is based on the fact that the origins of the poetics of modernism stem from the struggle of two principles: «naturalism/realism» and the «aesthetic principle», which he ascribes to Romanticism. Admoni's article «Alexander Blok and Contemporaneous Western Literature» was supposed to be published in the first Blok Collection in 1941, but the collection itself was never published. Admoni's article is published here for the first time on the basis of the archive of V.G. Admoni and T.I. Silman, stored in the Russian National Library.

Keywords: A. Blok, V.N. Orlov, Ibsen, Rilke, V. Bryusov, Verharn, Baudelaire, Hoffmannsthal, Lilienkron, Hamsun, Strindberg, T. Mann, Kellerman, Symbolism, naturalism, Romanticism, «overobjectivity»/«overobjective» tendencies

Information about the author: Elena L. Kuranda, PhD in Philology, Independent Researcher, St. Petersburg, Russia.

ORCID ID: https://orcid.org/0009-0009-0454-8122

E-mail: elk19@inbox.ru

For citation: "An Unpublished Article of V.G. Admoni 'Alexander Blok and his Contemporary Western literature' (comp., preface and commentary by E.L. Kuranda)." *Antinomichnost' poetiki russkogo modernizma i sovremennaia gumanitarnaia mysl'* [*The Antinomic Nature of Russian Modernism Poetics and Modern Humanities Thought*], ex. ed. Svetlana V. Fedotova. Moscow, IWL RAS Publ., 2026, pp. 580–642. 1 Electronic Optical Disc. Text: Electronic.

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-580-642

Статья советского лингвиста и литературоведа Владимира Григорьевича Адмони (29.10.1909–26.11.1993) «Александр Блок и современная ему западная литература» предполагалась для публикации в первом «фундаментальном» «Блоковском сборнике». В интервью «Литературной газете» председатель Блоковской комиссии В.Н. Орлов сказал: «…издание будет осуществлено совместно с Ленинградским Отделением Союза писателей к августу 1941 года. В этой книге

намечены два раздела: “Писатели о Блоке” и научно-исследовательские работы о творчестве Блока»[1].

Двумя месяцами позже планы первого «Блоковского сборника» были обнародованы. В «Литературной газете» от 24 ноября 1940 г. в маленькой заметке сообщалось: «В Ленинградском Институте русской литературы Академии наук СССР организована Блоковская комиссия под председательством В.Н. Орлова. Комиссия подготавливает к изданию сборник научно-исследовательских работ о Блоке, который намечено выпустить к юбилейной дате. План строится с расчетом охватить все стороны творчества А. Блока. В сборнике публикуются статьи В. Жирмунского “Роза и Крест”, Б. Эйхенбаума “Блок — историк литературы”, В. Десницкого “Блок и XIX век”, В. Гиппиуса “Лирика Блока”, В. Орлова “Возмездие”, А. Дымшица “Двенадцать”, Е. Малкиной “Песня судьбы”, В. Адмони “Блок и современная ему западноевропейская поэзия”»[2].

Этот сборник не вышел в свет. Однако, по позднейшему свидетельству В.Г. Адмони, на Блоковской комиссии он выступал с докладом, «посвященном отношению Блока к современной ему литературе Запада» [3, с. 99–100]. Именно там состоялась беседа Адмони с А.А. Смирновым[3], подтвердившим интерес Блока к Лилиенкрону, интертекстуальным связям с которым было посвящено значительное место в докладе. Именно эта часть неопубликованной в 1941 г. статьи — фрагмент о Лилиенкроне — была через почти сорок пять лет представлена в Блоковском сборнике 1985 г.

О том, что статья Адмони готовилась к публикации, свидетельствует редакторская правка ее В.Н. Орловым. Она воспроизведена в тексте публикуемой статьи.

В настоящее время архив В.Г. Адмони и Т.И. Сильман находится в ОР РНБ. Помимо ед. хр. № 196, по которой готовилась данная публикация, в фонде 1376 (Адмони В.Г., Сильман Т.И.) сохранился ранний вариант статьи (рукопись в тетради, чернилами), первоначально озаглавленной «Лирика Блока и современная западноевропейская литература»[4]. Первое слово названия впоследствии было зачеркнуто.

---

[1] См.: Литературная газета. 1940. № 48 (899). 15 сентября. С. 6.

[2] См.: Литературная газета 1940. № 58 (909). 24 ноября. С. 4, а также: [2, с. 34–35].

[3] А.А. Смирнов оппонировал докторской диссертации Адмони «Путь Ибсена к реалистической драме» (1947); см. о нем: [1, с. 171–172].

[4] ОР РНБ. Ф. 1376. Ед. хр. 221. Л. 2.

Адмони-литературовед

В 1930 г. Адмони окончил I Ленинградский педагогический институт иностранных языков и с этого же года преподавал там, занимаясь лингвистическими исследованиями[5].

В то же время он с юношеских лет писал стихи. Своими поэтическими идеалами и «учителями» он называет Блока, а чуть позже — Мандельштама. Блок, пишет он в воспоминаниях, в тридцатые годы «заново приблизился к нам» [13, с. 200].

Около 1934–1935 г. произошло важное для Адмони событие, о котором он позднее вспоминал:

> «…мне поручили написать статью к издававшейся в новом переводе — в переводе поэта Вильгельма Александровича Зоргенфрея — драме Гете “Торквато Тассо” и отредактировать перевод. И я почувствовал себя перенесенным в совсем другой мир, в мои детские годы, когда Зоргенфрей, передавая мне потрепанную рукопись, сказал: “Здесь поправки на полях — Александра Александровича”. <…> “Но ведь это святыня,” — сказал я тогда <…>» [13, с. 212].

В предисловии к исторической драме Гете Адмони прослеживает творческий путь автора, определяя его как целостный «процесс развития» [4, с. 19]. Уже в этой ранней литературоведческой работе эксплицирован методологический подход исследователя: стремление осмыслить историко-литературные принципы, реализуемые в писательской биографии. В частности, сквозь призму этой методологии Адмони анализирует проблему «враждебности гения миру», воплощенную Гете в образе Торквато Тассо. Кроме того, в небольшом предисловии исследуется тот «гармонический компромисс» [4, с. 16], на который вынужден идти художник. И, наконец, что важно для понимания публикуемой статьи «Блок и современная ему западная литература», Адмони говорит о «преодолении натурализма» [4, с. 18] в творчестве Гете. Эта проблема — одна из главных; она будет решаться в последующих литературоведческих работах ученого.

Натурализм — тенденция к предельно точному, объективному отображению реального мира, замыкание творчества на реалистических, правдоподобных деталях — противостоит, по Адмони, объективности (или, согласно более позднему термину, объективизму). Объективизм/объективность — ключевое понятие марксистского

[5] *Адмони В.Г.* Автобиография // ОР РНБ. Ф. 1376. Ед. хр. 9. Л. 1.

литературоведения и литературной критики — Адмони своеобразно интерпретирует, пытаясь в рамках предписанной методологии проследить «процесс развития» писателя, «гармонический компромисс» между предшествующим его писательской практике «натурализмом» (в случае с Гете это «Буря и натиск») и объективизмом, выстраивая своего рода антиномический конструкт. Каким образом преодолевается натурализм или другое направление/стиль, т. е., собственно, видение писателем действительности, Адмони в предисловии к книге о Гете не говорит. Попытку объяснить свой конструктивный принцип анализа творчества писателя Адмони предпримет позднее в статье о Блоке.

16 декабря 1939 г. Адмони защитил кандидатскую диссертацию «Очерки творчества Жан-Поля Рихтера»[6]. Его статья «Жан Поль Рихтер» помещена в сборнике под редакцией Н.Я. Берковского «Ранний буржуазный реализм» [5]. Все статьи сборника, в том числе и названная, выдержаны в духе строгой идеологической регламентации. Тем не менее Адмони вновь высказал свои соображения об антиномическом единстве «объективизма» и «субъективизма» в творчестве писателя «…перенос идеала целиком в чувство, в субъективное переживание, не дозволялся тем же объективизмом Жан-Поля, всей радикальной бюргерской зарядкой, которая у Жан-Поля, как мы уже знаем, имелась и которая не терпела полного пассивизма чувствительности. Следовательно, поиски идеала должны были постоянно оставаться в центре внимания Жан-Поля» [5, с. 571]. Здесь же звучит еще одна важная идея, которая ляжет и в основу его исследования о Блоке, и в его итоговую книгу. Это мысль о том, что «во всех своих аспектах поэтика так или иначе укоренена в действительности» [6, с. 6].

В статье о Ж.-П. Рихтере намек на формирующуюся у Адмони эстетическую теорию выражен так: «На рубеже XVIII века немецкая действительность выявляет себя у Жан-Поля всесторонне. Ею определяется и исключительное своеобразие жан-полевского творчества, всего его мировоззрения; в то же время она служит ему непосредственным объектом, который использован и у Жан-Поля во всех своих планах и разрезах» [5, с. 545].

Под впечатлением от широкой дискуссии о лирике перед Минским пленумом Союза писателей 16 февраля 1936 г. Адмони решился

---

[6] ОР РНБ. Ф. 1376. Ед. хр. 5. Л. 1. Официальные оппоненты — член-корреспондент Академии наук проф. В.М. Жирмунский и проф. Б.А. Кржевский. О тесном дружеском общении с Б.А. Кржевским см.: [13, с. 191].

сформулировать свое понимание вопроса о лирике как форме словесного искусства. Он возражает против упрощенного понимания лирического объекта, определяемого как чувство и переживание. Выводы Адмони, которые могут помочь пониманию его блоковских штудий и собственных поэтических опытов, таковы:

> «В лирике чувство не обязательно должно быть объектом, но объект обязательно должен быть прочувствован. Чувство в лирике не всегда изображается, но всегда изображает. <…> лирика, так или иначе примыкающая к натурализму, означает обогащение подлинной тематики лирических произведений. Лирическими средствами начинают создаваться образы все новых и новых сторон мира. Природа, быт, социальные отношения, политика, непосредственная классовая борьба, производство раскрывается в лирике»[7].

В публикуемой статье «Александр Блок и современная ему западная литература», несмотря на пассажи в рамках нормативной марксистской методологии, Адмони пытается проблематизировать доктрину о Блоке-писателе, постепенно пришедшем к объективному-реалистическому описанию действительности. Для истолкования феномена Блока исследователь вводит довольно невнятный термин «сверхобъективность», с помощью которого пытается уловить генезис символистской поэтики Блока. Одним из истоков раннего творчества Блока, проникнутого «сверхобъективностью», согласно Адмони, является западная литература последних десятилетий XIX в., представителям которой были свойственны интенционально противоречивые, антиномические тенденции. Это, с одной стороны, «стремление к индивидуализму и возрождению сентиментально-романтических традиций», приведшее, по Адмони, к господству декадентской эстетики западноевропейской культуре 1880-х гг., и с другой — тяга «к искусству, отражающему конкретный мир в его современном виде»[8]. Из этой дихотомии вырастают модернистские течения как в западноевропейской, так и русской литературе, в том числе в творчестве Блока.

Нельзя не заметить, что важные для блоковедения сравнительно-исторические параллели перемежаются в статье Адмони с пафосом обличения «сверхобъективизма» у писателей, избыточным даже для своего времени. Показательны рассуждения о том, к чему может привести «сверхобъективные» тенденции в творчестве. Однако они

---

[7] ОР РНБ. Ф. 1376. Ед. хр. 193. Л. 10–11.

[8] ОР РНБ. Ф. 1376. Ед. хр. 193. Л. 22.

имеют отдаленное отношение к литературоведению; это, скорее, идеологическая «халтура», как назовет спустя полвека некоторые свои работы автор [13, с. 213]. Так, например, одиозная реплика о «фашистских идеях», в которые грозит выродиться «сверхобъективизм», вписана в набранный текст от руки, очевидно, в надежде на его публикацию — после редакторской правки В.Н. Орлова, а, может быть, и после высказанных замечаний редактора о слишком подробном разборе «сверхобъективизма» немецких писателей.

Тем не менее в статье о Блоке нет «халтуры» как таковой: Адмони с увлечением вчитался в Блока, и переводы Гофмансталя, Рильке, Лилиенкрона сделаны им самим. Статья включает в себя действительно ценные, новые и важные наблюдения о параллелях между стихами Блока и западноевропейскими писателями, но в то же время определяется авторским пониманием того, что текст предназначен для юбилейного сборника, являющегося не только коммеморативным актом, но и идеологическим проектом Академии наук.

Композиция статьи о Блоке

Адмони следует общепринятому в советском блоковедении обзору творческого пути Блока, прослеживая «эволюцию» поэта от ранних символических стихов до его выхода к социальным темам. Однако наряду с такими факторами, как «осознание классовых противоречий», отказ от «буржуазной идеологии» и прочими необходимыми дежурными фразами, Адмони анализирует творчество Блока в контексте современных ему западноевропейских авторов. В этом ценность его работы, которую в блоковедении в то время в таком масштабе никто не предпринимал.

На отдельных рукописных листках небольшого размера сохранился набросок плана статьи рукой Адмони.

Несмотря на то, что полностью расшифровать этот набросок не представляется возможным, есть смысл привести то, что удалось разобрать, так как по этим записям можно воссоздать ход мысли автора.

«План статьи о Блоке.

Почему это от Бодлэра, Верлена, хотя в них *было* <подчеркнуто Адмони. — *Е.К.*> неизбежно и другое.

1. Недоверье к декадентству: преодоление сентимент<ально>-романт<ической> лирики. Незнанье мира. Индивид<уальные> черты.

2. Некая объективация лирического мира и — что главное — лирического субъекта (героя-поэта). Стихи о Пр<екрасной> Даме. Индивид<уальное> перерастает в сверхобъект<ивное>.

Одновременно, от модели романтизма, от интим<ной> романтики Блок переходит 1) к романтич<ески>-мистической сверхобъективности (под влиянием Соловьева, общего движения модели, уже тогда расслаивавшейся) и 2) к поэзии более реальной, к плотным переживаниям, и миру, т. е. к натур<ализму>.

Сначала преобладает (но только преобладает) первое, затем второе. Но уже «сначала» это второе просвечивает. Зато потом не появляется простого натурализма,

т. е. общая схема

на Западе	у Блока
модель сентим<ентализма>	сентим<ентализм> Модернизм

<нрзб>

“Скандинавизм” Блока имеет не столько общепринципиальное значение, как это впоследствии будет иметь место у Гумилева, сколько вытекает из общих моментов в северной природе.

Близость колорита.

История Достоевского, Ибсена по сравнению с Бальзаком <подчеркнуто автором. — *Е.К.*>. Они чувствуют, что если отдельный человек может со своим эгоизмом восторжествовать, то в целом эгоистич<еский> частнокап<италистический> мир неисцелимо противоречив и будет уничтожен. Не магнетизм, а историч<еское>, эпохиальное <так! — *Е.К.*> ощущение. Между тем Бальзак видит бурж<уазное> общество как нечто непреложное.

Ибс<ен> помогает Блоку увидеть реальную жизненность, понятие железного мира, которое затем перерастает в страшный мир.

<нрзб>»[9]

В машинописном виде статья состоит из Вступления и двенадцати глав.

Во Вступлении объясняется, какие «западные» писатели привлекаются для сопоставления с Блоком. Это соотнесение важно, чтобы определить место Блока не только в русской, но и в мировой литературе.

Глава 1 — о ранних стихах Блока — аналогична по содержанию статьям В.Н. Орлова, который начинал описывать творческий путь Блока как поэта, ориентирующегося на образцы романтизма. Отличие начала статьи Адмони заключается в постановке проблемы: по-

[9] ОР РНБ. Ф. 1376. Ед. хр. 193. Л. 1–2.

чему Блок сразу не подпал под влияние Ибсена, а ученичествовал у Пушкина, Жуковского и др. романтиков.

Главы 2–4 посвящены критике «сверхобъективизма» как у западноевропейских авторов, так и у Блока как поэта своего времени, захваченного общими тенденциями в искусстве.

В главе 5 намечается отход Блока от влияния «сверхобъективизма», что показано в сопоставлении Блока и Рильке.

Глава 6 посвящена теме города у Блока, а также его предшественникам в этой теме — немецкие поэты, Бодлер и современники (Брюсов, Верхарн).

В 7 главе проводится важная мысль, которую Адмони будет разрабатывать и в более поздних литературоведческих работах: изменения в системе блоковского стиха связываются с переходом поэта к новой теме — «страшному миру»[10]. В этой главе прослеживаются интертекстуальные связи между творчеством Лилиенкрона и Блока. Из всей статьи именно эта глава, в незначительно переработанном виде, была напечатана в «Блоковском сборнике» (1985).

В главе 8 анализируются причины интереса Блока к творчеству Гамсуна.

Глава 9. Тема России у Блока, возникшая из опыта революционных лет.

Глава 10. Рецидив мистических настроений у Блока, а затем перелом в них и «бойкот» западной литературы.

Глава 11 посвящена анализу замысла поэмы «Возмездие», на который повлияли Ибсен и Стриндберг.

Глава 12 — беглый анализ лирики «третьего тома» и заключение, раскритикованное В.Н. Орловым.

Полный текст статьи В.Г. Адмони публикуется впервые по архивной машинописи с рукописными вставками, хранящейся в ОР РНБ (Ф. 1376. Ед. хр. 196). Листы машинописи (по-видимому, вторая копия) с авторской нумерацией страниц (с. 1–64) и разделов статьи содержат многочисленные зачеркивания, поправки и вставки фиолетовыми чернилами.

Готовя статью к публикации и выполняя редакторские требования В.Н. Орлова, Адмони проставлял сноски, но, по-видимому, эту работу

---

[10] Ср.: «Подлинные преобразования в художественной структуре отнюдь не придумываются из ничего. Они являются развитием определенных возможностей, которые наличествуют в отправных характеристиках литературы как искусства слова, а в конечном счете заложены в закономерностях структуры самого языка» [6, с. 7].

не довел до конца. Постраничные авторские примечания отмечены звездочкой (*). В тех случаях, когда библиографические ссылки остались неуказанными, они дополняются нами в угловых скобках, непосредственно после заметок Адмони. Ссылки на произведения А. Блока, кроме особо оговоренных случаев, даются по изданию [10]. Когда цитаты в тексте статьи приводятся без ссылок, их источник указывается по изданиям, которыми мог пользоваться Адмони.

Авторские сокращения слов раскрываются в угловых скобках. Все подчеркивания в тексте, сделанные, автором передаются здесь курсивом и далее не комментируются.

На Л. 3 машинописи (который, собственно, представляет первую страницу статьи) слева и вверху на полях замечания Орлова:

> «К цитатам во всех случаях нужны точные библиограф<ические> ссылки.
>
> Нужно сократить там, где речь идет об *общей* проблематике творчества Блока (напр., стр. 7–11, 16–17), — по-моему, это не имеет отношения к теме статьи.
>
> Вл. Орлов. 16/IV 1941>
>
> NB Концовка носит общий беглый хар<актер>».

Прочие редакторские поправки и замечания В.Н. Орлова на протяжении статьи даются в постраничных примечаниях.

Текст публикуемой статьи приведен в соответствие с современными нормами орфографии и пунктуации, но при этом сохраняются некоторые грамматические особенности 1930-х гг., а также те, которые отражают индивидуальное своеобразие стиля Адмони. Незначительные мелкие ошибки в цитатах из Блока исправляются без оговорок.

Добавим, что из-за правки и внесения рукописных поправок на полях и приложенных к страницам машинописного текста листочков со вставками в двух местах статьи Адмони оказались повторы. Эти фрагменты скомпонованы с учетом гипотетической логики автора.

В.Г. Адмони

АЛЕКСАНДР БЛОК И СОВРЕМЕННАЯ ЕМУ ЗАПАДНАЯ ЛИТЕРАТУРА

В этой статье ставится вопрос о месте современной западной литературы в творчестве Блока, т. е. о трактовке Блоком тех или иных явлений этой литературы, а также о том месте, которое сам Блок занимает в развитии мировой литературы, в частности поэзии, в эпоху империализма и пролетарской революции. Творчество Блока, в его своеобразии и значительности, определяется особенностями развития России в эту эпоху, определяется тем, что он жил в стране великих революций начала XX века, в стране, где развивалась партия большевиков и литература которой в эту эпоху дала Горького и Маяковского. Только отсюда становится понятным и особое положение Блока на мировом фоне буржуазной «новой поэзии» его времени.

Попутно оказалось необходимым хоть вкратце затронуть ряд явлений более «старой» западной литературы (особенно Г. Гейне, Э. По), а также коснуться некоторых фактов блоковской биографии и проблем блоковского творчества, постановка которых собственно выпадает из рамок настоящей статьи. В статье пришлось также повторить ряд общеизвестных фактов из истории блоковского развития, так как только при учете общего характера всего творчества Блока становится ясным и его место на фоне развития современной ему западной литературы.

В статье, которая впервые ставит проблематику связи Блока с западной литературой, смогли быть затронуты, естественно, только самые общие принципиальные вопросы. Ряд значительных тем (напр., Блок и Верлен, Блок и Вагнер и др.) пришлось оставить в стороне. Это — материал для специальных исследований.

1.

Раннее творчество[1] Блока формировалось[2] вдали от основных путей новейшей западноевропейской[3] литературы. Об этом красноречиво свидетельствуют первые стихи Блока (1898 — частично 1899 гг.) и его собственные недвусмысленные замечания в «Автобиографии»:

---

[1] *Было*: развитие

[2] *Было*: протекало

[3] *Было*: современной

«…литература началась для меня не с Верлэна и не с декадентства вообще», «Семейные традиции и моя замкнутая жизнь способствовали тому, что ни строки так называемой “новой поэзии” я не знал до первых курсов университета»[4*].

Поэзия Блока той поры включается в широкий поток позднеромантической литературы, сентиментально-мечтательной лирики, существовавшей в продолжение всей середины и второй половины XIX века как в России, так и на Западе. Иногда оттесняясь другими литературными направлениями и ведя как бы подспудное существование, иногда выдвигаясь на передний план, эта поэзия томления и грусти проявляла необычайную живучесть. Она возникала[5] из устойчивой, постоянной диспропорции между даже самыми скромными устремлениями буржуазных и мелкобуржуазных идеологов к красивой, полноценной жизни и прозаической, грубой практикой буржуазного общества, его вульгарностью и ограниченностью. Особенно характерна позднеромантическая традиция[6] для тех эпох буржуазного развития, когда революционные бои остались уже позади и личная жизнь приобретает все большую и большую кажущуюся независимость от жизни общественной. В России последних десятилетий XIX века эта традиция поддерживалась глухой победоносносцевской реакцией, которая опять-таки ограничивала человека узкими рамками личной жизни.

Эстетическое, поэтическое для молодого Блока резко отграничено от конкретной, реальной жизни. Поэтическое с самого начала дано у Блока как нечто трагическое и печальное. Облик поэта по самому существу своему[7] переносится в некую область вне действительной жизни: «Ты больше жил, я больше пел»[8], — так начинается одно из первых стихотворений «Ante Lucem». Темы сна, смерти, безнадежности превалируют[9] в ранних стихах.

Существенно при этом, что реального знания действительной жизни, от которой Блок отворачивается, у него еще вовсе не было. Он

[4*] [Ср. также В.Н. Орлов. «Александр Блок. Биографический очерк» в однотомнике А. Блока, Ленинград, 1936, стр. 19.] Собр. соч. т. X. Л., 1935. стр. <Ошибка в примечании, верная ссылка: [10, т. 1, с. 85]>.

[5] проявляла ~ возникала *вписано.*

[6] *Было:* Позднеромантическая традиция характерна

[7] Облик ~ своему *зачеркнуто В.Н. Орловым, вместо этого вписано им же:* Самый образ

[8] <Неточная цитата: «Ты много жил…» [10, т. 1, с. 95–96]>.

[9] превалируют *зачеркнуто*; преобладают *вписано В.Н. Орловым*.

размежевывался с ней как бы заранее. «Жизненных опытов[10] не было долго», — отмечает Блок в своей автобиографии, а начальным жизненным опытом (после 15 лет) оказываются «первые определенные мечтания о любви, и рядом — приступы отчаяния и иронии»[11]. Действительная жизнь воспринимается Блоком в плане традиционного романтического отношения к толпе («Когда толпа вокруг кумирам рукоплещет…») и жизненной суете:

«Луна проснулась. Город шумный
Гремит вдали и льет огни,
Здесь все так тихо, там безумно,
Там все звенит, — а мы одни…»[12*].

Это та самая популярная[13] в XIX веке интерпретация романтизма, которую впоследствии (в 1919 году) сам Блок определил следующим образом: «Под романтизмом в просторечии принято всегда понимать нечто, хотя и весьма возвышенное, но отвлеченное; хотя и поэтическое, но туманное и расплывчатое; а главное — далекое от жизни, оторванное от действительности…»[14*] Романтизм этого типа, естественно, не стремится изменить реальную жизнь, а существует рядом с ней, как ее поэтическое дополнение.

Такой романтизм тесно переплетается с сентиментальностью. Блок следующим образом характеризует свою бабушку, оказавшую большое влияние на него в юности: «Все это <т. е. любовь к жизни, ясность мысли, трудолюбие и т. д. — *В.А.*> вязалось с пламенной романтикой, переходящей иногда в старинную сентиментальность. Она любила музыку и поэзию, писала мне полушутливые стихи, в которых звучали, однако, временами грустные ноты!»[15] Семидесятые-восьмидесятые годы в представлении Блока окажутся впоследствии[16] окрашены и байроническими тонами, которые, однако, являются предвестником fin de siècle[17] — см. «Возмездие».

---

[10] <*У Блока* «жизненных опытов» *в кавычках* [10, т. I, с. 84]>.

[11] а начальным жизненным ~ отчаяния и иронии» *зачеркнуто В.Н. Орловым.*

[12*] Характерны пушкинские рифмы: шумный — безумно («Стансы»).

[13] *Слово вписано*.

[14*] Собр. соч. т. XII. стр. 192.

[15] <«Автобиография» [10, т. 1, с. 82]>.

[16] окажутся впоследствии *вписано.*

[17] которые ~ fin de siècle *вписано.*

Своим первым вдохновителем Блок называет Жуковского. Среди ряда других поэтических увлечений своего детства и ранней юности он отмечает Полонского. Это весьма знаменательно. Но Блок впитывает в себя и соответствующие мотивы и из творчества величайших поэтов русской литературы: Пушкина, Лермонтова. Аналогично трактуются и те западные писатели[18], которые находятся в это время в кругозоре Блока[19].

Несмотря на то, что Ибсен, вероятно, тогда уже хорошо был Блоку знаком[20*], ибсеновское творчество в те годы, естественно, еще никак не могло стать для Блока актуальным. Напряженность, жесткость и строгость зрелого Ибсена никак не соответствуют романтической сентиментальности Блока. Характерно, что из поэтов линии Байрон — Гейне — Ибсен Блока теперь непосредственно привлекает только Гейне, причем наиболее сентиментальные черты ранней гейневской лирики[21].

В «Ante Lucem» одно стихотворение носит эпиграф из Гейне «Мне снилось, что ты умерла», и с ним непосредственно (как ритмически, так и тематически, и, наконец, прямым указанием: «снова») перекликается стихотворение № 11 того же сборника «Мне снилась снова ты, в цветах на шумной сцене…». Близко к структуре и образной системе гейневской лирики стихотворение № 5 того же сборника: «Она молода и прекрасна была». Так, повторяющийся в каждой строфе четвертый стих: «Как сердце мое разрывалось» непосредственно восходит к «разрывающемуся сердцу» («Und wenn das Herz auch bricht», «Sie hat ja selbst zerrissen, / Zerrissen mir das Herz» и т. д.), которое играет немалую роль в «Лирическом Интермеццо» Гейне (№№ 18, 22, 35; к этому циклу — № 55 — относится и то стихотворение, из которого Блок взял эпиграф). Впрочем, теме сна и сновидений, связанных с любовной трагедией, посвящен и весь первый юношеский цикл Гейне: «Сновидения» («Fraumbilder»).

Таким образом, в «Ante Lucem» Блок берет из Гейне его наиболее сентиментально-романтические мотивы, воплощенные в самых ранних лирических циклах Гейне.

---

[18] *Было*: поэты.

[19] *Было*: находятся в это время в кругозоре Блока. Прежде всего, это Гейне

[20*] М.А. Бекетова указывает, что Ибсен «долгие годы был властителем дум» Александры Андреевны, матери поэта, отмечая вместе с тем, что «все свои вкусы мать старалась привить и Саше». Бекетова М.А. Ал. Блок и его мать. Воспоминания и заметки. Петроград, 1925, стр. 101. *Примечание вписано от руки;* см.: [7].

[21] Несмотря на то, что Ибсен ~ ранней гейневской лирики. *вписано.*

В элегически-романтических тонах трактуются у Блока[22] и шекспировские образы: Гамлет и Офелия. Неслучайно эти гейневская и шекспировская темы встречаются в стихотворении «Мне снилась снова ты…».

2.

Сквозь романтически-сентиментальную призму воспринимались, очевидно, Блоком в это время и поэты новейшего типа[23], основатели символического искусства: Бодлэр[24] и Верлен. Эти поэты были хорошо известны в семье Бекетовых. Мать Блока сама[25] перевела ряд стихотворений обоих французских лириков. В самых ранних известных нам отроческих стихах Блока (весна 1898 г.) встречаются бодлэровские мотивы и прямые ссылки на него (стихотворение «Одной тебе, тебе одной» с эпиграфом из Бодлера: «À la très-chère, à la très-belle»; написанное совместно (с матерью)[26] шуточное стихотворение «Из Бодлэра» — пародия на «Альбатрос»).

Восприятие Блоком Верлена и Бодлэра не как «Новых» поэтов подтверждается и указанием его, что «новая поэзия» оставалась неизвестной для него до первых курсов университета, между тем как Верлен и Бодлэр были знакомы ему — как только что было указано — в доуниверситетские годы. Обнаженность противоречий человеческой природы, омерзительно-притягательный облик современного города, эти наиболее замечательные черты бодлэровской поэзии, не доходят до Блока, как и противоречия, и сарказм, и ирония поэзии Гейне. То противоречие, которое Блок воспринимает как наиболее важное для поэтической души и как основную поэтическую тему, — это противоречие между неким идеальным миром духа и чувства и несовершенством существа поэта, причем поэт то причастен к этому идеалу и с презрением смотрит на тоску, то ощущает свою отдаленность от него, свою слабость и обреченность, и испытывает отчаяние и страдание. В этом плане, очевидно, воспринимается им и бодлэровское противоречие «идеала» и «сплина»[27]. Но само по себе высокое и низкое для Блока здесь еще вполне устойчиво — под-

---

[22] у Блока *зачеркнуто*; молодым Блоком *вписано Орловым*.

[23] типа *зачеркнуто*; времени *вписано Орловым*.

[24] Бодлэр *исправлено на* Бодлер *Орловым.*

[25] сама *зачеркнуто Орловым*.

[26] написанное совместно (с матерью) *вписано*.

[27] *Предложение вписано*.

линное внутреннее противоречие гейневского и бодлэровского типа в блоковской поэзии[28] еще полностью отсутствует.

Это не означает, однако, что Блок соответствующих черт Гейне и Бодлэра не заметил вовсе. Во внутренней жизни Блока элементы раздвоенности, иронии в какой-то мере имелись, но они были отодвинуты на задний план, не вступали в сферу поэтических категорий раннего Блока, оставаясь фактом личной, тщательно скрываемой жизни. В область поэтического творчества эти черты просачиваются значительно позднее. Блок указывает[29]: «Лишь около 15 лет родились первые определенные мечтания о любви, и рядом — приступы отчаянья и иронии которые нашли себе исход через много лет — в первом моем драматическом опыте (“Балаганчик”, лирические сцены)»[30]*.

Традиционные сентиментально-романтические черты имеют и «актерские» интересы Блока в этот период, хотя бы по выбору репертуара…[31] «с упоением декламировал Майкова, Фета, Полонского, Апухтина, играл на любительских спектаклях в доме моей будущей невесты[32] Гамлета, Чацкого, Скупого рыцаря и… водевили»[33]*. Как явствует из самого сопоставления имен, образы Гамлета и Чацкого трактовались в том же сентиментально-романтическом плане, что подтверждается и соответствующей интерпретацией Гамлета в ранней лирике Блока.

Идеальный мир, противостоящий толпе, очерчен глухо[34]. Он дан в метафорах «звезд отдаленных», «светлого месяца», «роскошной воли», «святого огня» и т. д. На сцену выступают абстрактные понятия разумного, искусства, наконец, вообще, «идеал» в чистом виде:

«Сама судьба мне завещала
С благоговением святым
Светить в преддверьи Идеала
Туманным факелом моим.
И только вечер — до Благого
Стремлюсь моим земным умом,

---

[28] в блоковской поэзии *вписано*; *зачеркнуто Орловым и им же вписано:* <поэзии> Блока.

[29] (в автобиографии) *вписано Орловым*.

[30]* Там же, стр. <см.: [10, т. 1, с. 84]>.

[31] По собственному его свидетельству, он *вписано Орловым*.

[32] в доме моей будущей невесты *зачеркнуто Орловым*.

[33]* Там же, стр. <[10, т. 1, с. 84]>. Автобиография *вписано Орловым*.

[34] глухо *зачеркнуто*; неясно *вписано Орловым*.

И полный страха неземного
Горю Поэзии огнем».

Удаленность от толпы, возвышенность поэтического переживания, — все это означает наличие[35] субъективистской струи в лирике, во всем сознании[36] юного Блока. И все же, мера этого субъективизма заслуживает более внимательного рассмотрения. Субъективизм здесь — умеренный. Он как бы не затрагивает прав тех объективных областей, между которыми существует. И подлинная объективность — реальный мир, и некая иллюзорная объективность — мир идеала, мыслятся как существующие независимо от поэта, как бы вне его. Субъективизм Блока — в том, что поэт не совпадает ни с одним из этих миров: с реальным — потому что сам поэт его отвергает, с идеальным — потому что поэт не в состоянии его достичь. Субъективизм Блока — в том, что он весь устремлен к этому своему особому положению, к своему субъективному восприятию и чувству, — не теряя еще представления об их ограниченности и субъективности. И те же черты характеризуют обычную форму субъективизма у сентиментально-романтической литературы XIX века[37]*.

Но совершенно иное значение приобретал субъективизм у «новой поэзии», в терминологии Блока, т. е. у декаденства, раннего символизма[38] и т. д. Их[39] субъективизм победоносно врывается во все сферы объективного. Их[40] субъективное восприятие и чувство приобретает для[41] них[42] абсолютное значение. Реальный мир всячески

---

[35] *Было*: означает субъективистскую, и очень сильную субъективистскую струю

[36] *Было*: познании.

[37]* [Именно в силу такого признания незыблемости объективных «миров» ранняя лирика Блока не выпадала сколько-нибудь разительно из рамок позитивистического и вполне трезвого мировоззрения, характерного для семьи Бекетовых, где господствовали, в общем, старинные понятия о литературных ценностях и идеалах. Блок отмечает также, что «трезвые и здоровые люди, которые меня тогда окружали, кажется, уберегли меня тогда от заразы мистического шарлатанства…». *<Здесь В.Н. Орловым вставлено*: (Автобиография). — *Е.К.>*. То, что Блок, естественно, не полностью отождествляется со всем старшим поколением дома Бекетовых, отнюдь не противоречит его общей органической связанности с ними.] < Примечание перечеркнуто. — *Е.К.>*.

[38] у «новой поэзии»; у декаденства, раннего символизма *исправлено на* в «новой поэзии»; в декадентстве, раннем символизме *рукой Орлова.*

[39] Их *зачеркнуто*; Здесь *вписано Орловым*.

[40] Их *зачеркнуто Орловым*.

[41] *Слово вписано*.

[42] них зачеркнуто; новых «поэтов» *вписано Орловым*.

деформируется, мир идеальный начинает совпадать с личным миром поэта.

Субъективизм становится суверенным декадентством индивидуализма[43].

Такой суверенный субъективизм декадентов служил выражением двум процессам, все яснее и яснее вырисовывавшимся[44] в общем развитии буржуазной идеологии последних десятилетий XIX века. Теряя всякое прогрессивное содержание, отрываясь от подлинной общественной практики, буржуазная идеология отказывалась от своих прежних прогрессивных идеалов и теряла реальное содержание, адекватное действительности. Крайний субъективизм буржуазной идеологии на этом этапе был таким образом выражением ее усиливающегося паразитизма. Непричастность к такому субъективизму Блока свидетельствует о том, что Блок был в значительной мере связан с более ранними и потому сравнительно[45] более здоровыми[46] этапами развития буржуазной идеологии. Причем эта связь сказывается отнюдь не в содержании абстрактных и метафорических объективных идеалов ранней поэзии Блока, а в самом факте их существования.

Декадентский индивидуализм проистекал еще и из естественного протеста, рождавшегося даже в среде буржуазных идеологов, особенно художников, против уродства и мерзости буржуазного общества, против пошлости, скуки и жестокости его конкретного бытия. Отрицание этого мелкого[47] и гнусного мира[48] при роковой утере всякой перспективы общественного развития, при разочаровании в прежних «объективных идеалах» буржуазной идеологии, также толкало честных буржуазных[49] художников к эстетизму или к чудовищно раздутому субъективизму: причем обе эти тенденции нередко переплетались между собой. Причастность Блока к прежним, более здоровым и «идеальным» ступеням буржуазного развития и в этом отношении[50] препятствовала чрезмерному развитию у него субъективистских устремлений.

---

[43] *Предложение вписано*.

[44] двум процессам ~ вырисовывавшимся *исправлено на* двух процессов ~ вырисовывавшихся *Орловым.*

[45] *Слово вписано*.

[46] *Было*: более (относительно) прогрессивными

[47] *Слово вписано*.

[48] *Было*: в то же время гнусного мира

[49] *Было*: но буржуазно-ограниченных

[50] и в этом отношении *вписано вместо:* опять-таки

3.

Но долго оставаться на позициях сентиментально-романтического эпигонства Блоку нельзя было[51]. Накапливая — в разнообразных формах — «жизненный опыт», Блок поневоле приобщался к общему потоку развития современной идеологии и современного искусства.

Здесь для Блока характерна известная одновременность развития в разных направлениях. Период с 1899 по 1902 г., нашедший свое наиболее законченное выражение в цикле «Стихов о Прекрасной Даме», лишь с самой внешней стороны является чем-то единым и неразличимым. В нем обнаруживаются три линии, по которым новые элементы проникают в мировоззрение и творчество Блока, причем две из них остаются пока что в тени. В кругозор Блока попадает реальный мир, он соприкасается с жизнью все более и более развернутой. Уже в ряде стихов «Ante Lucem» появляется ландшафт, в «Стихах о прекрасной даме» он становится еще определеннее и живее, более конкретное обличие постепенно принимает тема города («Высоко с темнотой сливается стена…»).

В то же время усиливается субъективизм, «декадентский индивидуализм». Он проявляется во все возрастающей суверенности поэта по отношению к реальным вещам. Их определения все в большей мере основываются на субъективном восприятии поэта, которое может смещать реальные свойства вещей. У Блока появляется «лазоревый туман», «сумрак алый», «смежный стон», «синие загадки» (из «Распутий») и т. д.

Сам Блок, характеризуя впоследствии исходную «тезу» символизма (совпадающую для поэзии Блока как раз с этим этапом), подчеркивал в ней чувство полной несвязанности и свободы поэта:

«Теза: “ты свободен в этом волшебном и полном соответствий мире”. Твори что хочешь, ибо этот мир принадлежит тебе. “Пойми, пойми, все тайны в нас, в нас сумрак и рассвет” (Брюсов). “Я — бог таинственного мира, весь мир — в одних моих мечтах” (Сологуб)»[52*].

Соприкосновение Блока с реальным миром и усиление индивидуалистических устремлений могло бы приблизить Блока к Ибсену, но основной характер поэзии Блока в это время определялся иными тенденциями[53]. На переднем плане блоковского творчества стоят и не вещи реального мира, и не субъективный произвол художника, а соз-

---

[51] нельзя было *зачеркнуто*; не пришлось *вписано Орловым*.

[52*] Собр. соч. Т. IX, с. 77. <Цит. статья «О современном состоянии русского символизма»>.

[53] *Предложение вписано*.

дающийся под влиянием поэзии и философии Вл. Соловьева некий образ иных мистических миров, в которых пребывает «прекрасная дама». Только эти лучезарные миры и имеют подлинную реальность для поэта, лишь в соотнесении с ними и через них, как их символ, существуют реальные вещи, на всем лишь отблеск «золотой лазури». Так прежние сентиментально-романтические идеалы, трактовавшиеся как «высокая» объективность параллельно с «низкой» объективностью реальной жизни, превращаются в некую мистическую «действительную реальность», «сверхобъективность», охватывающую все и довлеющую над всем[54]*. Облик поэта все больше превращается в некий лик: жреца, монаха, рыцаря. В позднейших терминах самого Блока такое закрепление «сверхобъективности» формулируется следующим образом: «Буря уже коснулась лучезарного лика, он почти воплощен, т. е. — имя почти угадано»[55]*.

Здесь уже намечается не просто экзотическая костюмерия реального лирического героя. Лирический герой по замыслу, к счастью, не доведенному до конца, превращается в существо иного измерения и иного мира, он вступает в мир мифологии.

Не у одного Блока на самом рубеже XX века появляется такая «действительная реальность». В России она характерна для символистов «второго поколения» (Белый, Вяч. Иванов, создавший специальный термин «realia realiora»), вообще для второго этапа русского символизма[56].

Эта тенденция становится понятнее[57] на фоне общественного развития буржуазной[58] литературы, т. к. на Западе она приобретает огромное значение уже в последние десятилетия XIX века. Здесь существует множество переходов от разных форм эстетской стилизации, выдвинутой парнасцами, до попыток создания совершенно замкнутого особого мира и превращения реального человека в ту или иную «сверхчеловеческую» разновидность. Лирический герой все чаще надевает различные маски, в том числе средневековые, религиозные. Неслучайно в наиболее реакционной и открытой форме этот процесс

---

[54]* Характерно замечание (более позднее — 1910 г.) Блока, касающееся как раз истории его символистского мировоззрения: «Нельзя установить точной хронологии там, где говорится о событиях, происходивших и происходящих в действительно реальных мирах» (Собрание сочинений, т. IX, Л., 1935, стр. 77).

[55]* Там же, стр. 79.

[56] *Далее зачеркнуто*: («неохристианство» Мережковского, некоторые более поздние черты творчества Брюсова и др.).

[57] *Было*: может быть по-настоящему понята только

[58] мировой *вписано Орловым*.

происходит в немецкой литературе[59]. В 1892 г. Стефан Георге[60], впоследствии одна из центральных фигур немецкой литературы, в цикле стихов «Algabal» создает образ утонченного и жестокого римского императора, в котором сочетается декадентский эстетизм и имморализм. В ряде других лирических циклов Ст. Георге погружается то в одну, то в другую далекую эпоху, — в древний Восток, в европейское средневековье и т. д.

Увлечение «сверхобъективностью», т. е. некоей иллюзорной сферой, которой приписывается абсолютное значение и наличие которой как бы «упраздняет» подлинный реальный мир, является не только индивидуальным протестом против неумеренного декадентского субъективизма. «Сверхобъективный идеал» (как общая тенденция буржуазной литературы) возникал в процессе перехода капитализма на империалистический этап своего развития. В конечном счете и с множеством переходных случаев и отклонений он был идеологическим выражением тех империалистических тенденций, которые заключались в переходе от свободной конкуренции к монополии, от буржуазной демократии к империалистической диктатуре. Стремление империализма к самому непосредственному подчинению, и экономическому, и политическому, всех слоев общества, упиралось в необходимость перестройки общественной структуры. Прежде формально свободный человек должен был быть закреплен.

Если действительно назревшая необходимость смены частнокапиталистических производственных отношений новыми коллективистическими отношениями прямо и открыто выражалась у революционного пролетариата в требовании социалистического преобразования общества, то у реакционной буржуазии ощущение кризиса частнокапиталистического строя приводит к созданию человеконенавистнических «сверхобъективных» систем, предтеч фашистских «теорий» закрепощения человечества[61].

Возникают иллюзорные «системы» метафизической» трактовки мира. Буржуазные идеологи[62] и художники эпохи империализма не могут удовлетвориться чистым субъективизмом. Они стремятся найти некие закономерности, которым должны подчиняться люди, и находят их в метафизических, религиозных и мистических концепциях. Они отказываются от субъективизма не для подлинной объек-

---

[59] *Предложение вписано*.

[60] *Было*: немецкий поэт

[61] *Предложение вписано*.

[62] *Было начато*: И именно поэтому

тивности, не для конкретной действительности, а для надуманных и ложных идей, для некоей фальшивой «сверхобъективности». Из субъективно-эмоционального углубления рождается стремление к религиозному идеалу, начинается эра «богоискательства» и «богостроительства» в разнообразнейших формах. Абсолютизированное метафизическое значение приобретают различные понятия буржуазной идеологии, преимущественно наиболее абстрактные и туманные, в ход идут заимствованные из арсенала Ницше — «жизнь» и «смерть», как метафизические категории, «прекрасное» как абсолютная мера бытия, божественность человека и вещей, сверхчеловек и т. д. В разных формах создается некая метафизическая, божественная «сверхобъективность».

Возникающая метафизика крайне далека от реальных вещей. Она является формой паразитического отхода буржуазной идеологии от реальной жизни, от непосредственных социальных проблем и конфликтов. Но одновременно в этой метафизике получают свое обобщенное идеологическое выражение новые практические требования и воззрения империалистической буржуазии. «Сверхобъективность» становится меркой, по которой должен быть переделан реальный мир. Метафизические реакционные идеи, явившиеся результатом бегства от реальной жизни и извращавшие ее в теории, пытаются возвратиться в реальную жизнь, чтобы извратить ее на практике. «Сверхобъективные идеалы» антиреалистической литературы нередко подготовляют шовинистические, реакционные, человеконенавистнические лозунги империализма. Отсюда идет прямой путь к фашизму с его тоталитаризмом, корпоративностью и другими формами закрепощения человека[63]. Существенно, что империалистические, фашистские[64] «идеи» разграничения людей, их разделения на особые касты пронизывают всю эстетизующуюся литературу, все искусство, рассчитанное на «особость» его создателя и потребителя.

За рядом метафизических идей все яснее вырисовывается их практическое содержание, антинародное и шовинистическое. Обнаруживается более откровенная, неприкрытая метафизика — фашистская[65] метафизика крови и железа, угнетения и войны.

Расцветающая на рубеже XX века «сверхобъективность» подготовляется в европейской литературе начиная с 70-х гг. Но характерно, что

---

[63] *Предложение вписано*; *далее зачеркнуто*: Такую роль сыграл, например, цезаризм и «воплощенный бог» Стефана Георге.

[64] *Слово вписано*.

[65] *Слово вписано*.

Ибсен этим развитием остается совершенно незатронутым. Там, где Ибсен ограничивает свой радикальный индивидуализм, это происходит в плане развертывания непосредственно человеческих, моральных категорий, с точки зрения ограничения свободы развития одной личности равными правами на свободное развитие других людей[66].

Основателем и наиболее значительным представителем реакционной «сверхобъективности»[67] в буржуазной идеологии был Ницше. Но у него, как и у ряда других поэтов, империалистическая человеконенавистническая[68] суть «сверхобъективного» идеала, носящего у Ницше характерное название «сверхчеловек», дана еще в теснейшей связи с отвращением к пошлости буржуазной жизни. Поэтому ее подлинный смысл мог долгое время оставаться неясным[69].

Но характерно, что «действительная реальность» Блока все же лишь в очень незначительной мере связана с Ницше. Правда, Блок в годы «Стихов о Прекрасной Даме», вероятно[70], уже знает[71] Ницше, хотя бы косвенным путем, из тех многочисленных статей, которые посвящались в эти годы Ницше русскими журналами[72]. Рукопись одного стихотворения 1901 г. носит даже сделанную самим Блоком пометку: «нитчеанское», но истоки блоковской «сверхобъективности» лежит <так! — *Е.К.*> все же в совсем иной сфере, — в философии Вл. Соловьева, продолжавшего — в несколько архаической форме — традиции романтической[73] философии начала XIX века[74] в ее славянофильском толковании. Таким образом, даже примыкая к самым, казалось бы, новейшим тенденциям мировой буржуазной литературы, Блок воспринимает их в форме несколько архаической и своеобразной, непосредственно выпадающей из рамок идеологии империалистической.

Признавая большое значение Ницше для современности («Увлечение Ницше не просто мода… известная идея действительно стала жить в общественном сознании»[75]*), Вл. Соловьев в то же время резко

---

[66] *Весь абзац вписан.*

[67] *Было*: этого направления

[68] *Было*: фашистская

[69] *Далее зачеркнуто*: — субъективно он оставался неясным, конечно, и для самого Ницше.

[70] *Слово вписано*.

[71] *Было*: хорошо знает

[72] хотя бы косвенным путем ~ русскими журналами *вписано.*

[73] *Было*: немецкой

[74] начала XIX века *вписано*; *далее зачеркнуто*: с примесью

[75]* Вл. Соловьев. «Идея сверхчеловека» в «Мире искусства». 1899. «Художественная

полемизирует с Ницше, очевидным заблуждением и дурной стороной которого он считает «презрение к слабому и больному человечеству», переоценку своей собственной «исключительности», «господской натуры» и т. п.[76*]

Эти черты Ницше вполне чужды и Блоку. Само «нитчеанское» стихотворение, художественно, кстати, весьма слабое, показывает, что Блок воспринял в первую очередь крайний субъективизм Ницше и в какой-то мере учение Ницше о вечном возвращении всего сущего. Аристократизма и кастовости ницшеанского сверхчеловека Блок не воспринял и[77] в эти годы совершенно.

Чрезвычайно важно, что стилизованный лик[78] и вся «действительная реальность» Блока не могут окончательно вытеснить и поглотить остальные черты блоковского творчества[79]. «Действительная реальность», «сверхобъективность» неразрывно связана с индивидуалистической, субъективной[80] струей блоковской поэзии этого времени, будучи лишь ее абсолютизацией, попыткой воплощения субъективных мечтаний и переживаний с помощью нескольких общих мистическо-философских идей. И эта соотнесенность «сверхобъективности» и разных образов-ликов поэта с его эмоциональным миром, с его непосредственным индивидуальным переживанием, эта метафорическая — а не безусловная — суть этой сверхобъективности постоянно проскальзывает в блоковских стихах этого времени, в значительной мере даже определяет их.

Это противоречие перекрещивается с другим, сначала почти незаметным, противоречием: все возрастающая роль реальных вещей (природа, город) также оказывается несовместимой с наличием «сверхобъективности» и — с другой стороны — с «суверенным индивидуализмом». Включение реальных вещей в стилизованный сверхобъективный мир совершается в форме их символизации, — они должны служить лишь как бы просветом в «действительную реальность», но Блок все ближе и полнее начинает воспринимать их подлинное, их самостоятельное существование.

хроника», I, стр. 87. <Соловьев В.С. Идея сверхчеловека // Мир искусства. 1899. № 9. — *Е.К.*>.

[76*] Там же, стр. 88.

[77] *Слово вписано*.

[78] лик *зачеркнуто*; образ поэта *вписано Орловым*.

[79] блоковского <творчества> *зачеркнуто*; <творчества> Блока *вписано Орловым*.

[80] субъективной *исправлено на* субъективистской *рукой Орлова*.

Сочетание всех этих противоречивых тенденций оказывается возможным лишь сравнительно недолгие годы: приблизительно с 1900 по 1903. На этом этапе своего развития Блок одновременно — хотя и в разной степени — причастен к разным сторонам и к разным этапам развития новой идеологии и новой поэзии. «Соловьевство» Блока, которое Блок сам воспринимает как свое важнейшее идейное и поэтическое переживание на рубеже XX века, помогало[81] ему как-то, хотя бы по видимости, связать между собой эти различные тенденции своего времени, которые все непосредственнее начинали его задевать. Своим религиозно-мистическим пантеизмом Соловьев давал кажущееся оправдание сочетанию сверхобъективности с индивидуализмом и с реальным миром, создавая иллюзию органического единства там, где имели место жестокие противоречия. Именно наличием этих разных тенденций, этих противоречий в самом существе блоковского развития[82] только и можно объяснить приход Блока к Соловьеву. «Соловьевство» Блока было поэтому возможно лишь постольку, поскольку внутреннее напряжение этих противоречий было не чрезмерно велико, покамест фикция сверхобъективности не была опрокинута предреволюционной бурей начала девятисотых годов[83].

4.

Смешение различных противоречивых тенденций в первые десятилетия империализма и в непосредственно предшествующие им годы было характерной чертой не только блоковской поэзии[84]. Особенно закономерным такое смешение было заметно в тех странах, в которых капиталистическое развитие, прежде замедленное, становится особенно бурным в конце XIX века, когда эпоха[85] максимального подъема капитализма, непосредственно переходит в стадию его загнивания, в империализм. Наряду с Россией такой страной была Германия, и именно в немецкой литературе наличествовало[86] множество черт развития, сближающих ее с литературой русской, хотя в той или иной мере аналогичные явления могут быть отмечены в литературах и всех других капиталистических стран.

---

[81] *Было*: и помогало

[82] в самом существе блоковского развития *вписано*.

[83] *Было*: лет.

[84] блоковской <поэзии> *вычеркнуто;* <поэзии> Блока *вписано Орловым*.

[85] *Было начато*: где максимальный подъем

[86] *Было начато*: налично

Первый период сочетания самых противоположных тенденций в новейшей немецкой литературе падает на 80-е годы. Так наз<ываемый> немецкий модернизм одновременно стремился к развитию индивидуализма, и к возрождению сентиментально-романтических традиций, и к искусству, отражающему конкретный мир в его современном виде. Характерным представителем этого модернизма является молодой «до-натуралистический» Г. Гауптманн. В его лирике, особенно в его поэме «Судьба Прометидов» («Promethidenlos»), байроновская сюжетная линия (путешествие романтического юноши Селина) переплетена с изображением нужды и страдания народных масс в странах Средиземного моря, аллегорические фигуры муз соседствуют с полусоциалистическими рассуждениями. Байрон[87] привлекает к себе самое непосредственное внимание ведущих модернистов — Карла Блейбтрей, Лилиенкрона, хотя их основной лозунг: изображение современности.

Причина этой пестроты: быстрый рост капитализма и сопровождающий его рост классовых противоречий, в первую очередь — рост протестующих устремлений в широкой среде даже буржуазной и мелкобуржуазной интеллигенции, у которой он, однако, переплетается[88] с восхищением новейшими завоеваниями техники, жизнью большого города и т. д. Используя для своего выражения различные литературные традиции, самый этот протест является результатом усиления капиталистической эксплоатации <так! — *Е.К.*> и разрушения старых патриархальных форм жизни и — что[89] особенно важно — хотя бы косвенным отражением[90] той интенсивной борьбы, которую вел немецкий пролетариат против буржуазии и против правительства, не пугаясь жестоких репрессий, одерживая все новые и новые победы, несмотря на свою нелегальность.

Именно как выражение усиливающегося революционного движения рабочих выступает в конце 80-х годов — апогей боевого подъема немецкой, тогда еще революционной, социал-демократии — натурализм. При всей своей мелкобуржуазной половинчатости и механистичности натурализм в своих лучших проявлениях создан напряжением социального подъема, боевого духа пролетарского движения.

В начале 90-х годов происходит перелом. Революционный дух немецкой социал-демократии ослабевает. Наступает период экономи-

---

[87] Байрон *исправлено на* Образ Байрона *рукой Орлова*.

[88] *Было*: переплетающийся

[89] *Было*: это

[90] хотя бы косвенным отражением *вписано*.

ческого подъема. Немецкая буржуазия от политики прямого насилия переходит к политике подкупа рабочей верхушки, проникающейся реформизмом. В немецкой литературе эти процессы сказываются самым непосредственным образом: быстро разлагается натурализм, начинается новый период неясности и смешения самых разнообразных поэтических тенденций. Весь этот период идет под знаком отхода от реализма.

Сперва преобладает самый безудержный индивидуализм (Флейшлейн, Даутендей и мн. др.). Но уже в начале девяностых годов, первоначало в закрытых «избранных» кружках, возникает поэзия «сверхобъективности». Единственно реальным и действительным в мире объявляется своеобразная, мифологизированная и стилизованная абстракция, в которой воплотились аристократические антинародные устремления реакционной идеологии империализма[91] (Георге). Индивидуализм и «сверхобъективность» смешиваются друг с другом в самых разных пропорциях и сочетаниях, образуя разные оттенки того упадочного, эстетски-нежизненного направления, которое развивается в немецкой литературе девяностых годов, именуясь символизмом, неоромантикой и т. п. (Момберт, Карл Гауптман, Франц[92] Эверс и мн. др.). Но постепенно у лучших представителей буржуазной литературы наступает отрезвление: они осознают всю пустоту и фальшивость символистской, неоромантической и т. д поэзии, они пресыщаются и неумеренным индивидуализмом и «сверхобъективностью» и начинают искать путей обратно в жизнь, к подлинному, реальному существованию. Снова начинают проявляться некоторые натуралистические традиции. Но конкретная капиталистическая действительность отнюдь не способна хоть как-нибудь удовлетворить писателей, стремящихся к настоящей «жизни». В то же время идеал революционного переустройства общества у этих писателей отсутствует полностью, — они типичное порождение лет, характеризующихся спадом революционной волны. И вот возникают попытки создать некий идиллический образ реальной жизни, появляются утопические черты. Простая здоровая жизнь окружается ореолом, но она переносится при этом в далекую, часто сентиментальную идиллию. Абстрактность такой формы «реальной жизни» опять-таки ведет к возможности смешения «жизненных тенденций» с иными, особенно с тенденциями к «сверхобъективности». Гофмансталь, Рильке, Рикарда Гух, Томас Манн — все они, и многие другие, каждый по-своему

[91] *Было*: раннего империализма

[92] *Было начато*: Фриц

и на разных этапах своего творческого пути, находятся в течение 90-х годов, а обычно и позже в клубке противоречий этого типа и одновременно причастны к самым противоположным (по сути дела) течениям немецкой идеологии и литературы. Лишь когда внутреннее социальное содержание тех или иных течений начало яснее выступать наружу, в результате обострения ведущих противоречий империалистического общества, лишь тогда в ряде случаев произошло более четкое и решительное размежевание.

5.

Борьба за «простую жизнь», за освобождение от эстетизма и т. д. ведется некоторыми писателями весьма напряженно. В письмах молодого Гофмансталя постоянно встречаются замечания, вроде: «Во мне сейчас безграничное, яростное томление по природе…»[93*] Он подчеркивает «несказанную чудесность… типичных переживаний жизни»[94*], стремится к работе и к «наивным радостям жизни»[95*]. Это стремление пронизывает и самое замечательное произведение юного Гофмансталя «Глупец и смерть», но здесь же выявляется и трагическая невозможность войти в «простую, наивную жизнь». Это уже слишком поздно для гофмансталевского героя. И как о чем-то недостижимом мечтают о идиллической, простой, бесхитростной жизни, конкретной и наивной, герои Томаса Манна. С завистью вспоминают они о «блаженствах обыденности» («die Wonnen der Alltäglichkeit»)[96*].

Гофмансталь подчеркивает внутреннюю трагичность эстетизма. Увлечение прекрасным, уход в искусство, преклонение перед изысканностью красок и формальным совершенством, — все это, по Гофмансталю, у настоящих художников скрывает глубокий страх перед миром, сознание собственной обреченности. Эстетство — это маска. В своей статье «Sebastian Melmoth», дающей характеристику Оскара Уайльда, Гофмансталь утверждает: «Существо Оскара Уайльда и судьба[97] Оскара Уайльда целиком и полностью одни и те же. Он шел к своей катастрофе такими же шагами, как Эдип, зрячий-слепой. Эстет был трагичен. Хлыщ был трагичен. Он подымал руки ввысь, чтобы притянуть к себе молнию… Его эстетизм был нечто вроде судороги…

[93*] H. v. Hofmannsthal. «Briefe». Berlin, 1935, стр. 71. <Том 1. 1890–1901. — *Е.К.*>.

[94*] Там же, стр. 84.

[95*] Там же, стр. 84–5. Ср. стр. 109, 146, 189.

[96*] Th. Mann. Königliche Hoheit und <die> Novellen. Berlin, 1928, стр. 565.

[97] *Было начато:* суть

Он непрестанно слушал угрозы жизни. Трагический ужас осаждал его непрерывно»[98]*. И в этих словах, в которых внутренняя противоречивость и «обреченность» О. Уайльда весьма[99] преувеличена, слышится скрытая полемика против тех, кто объявлял эстетом самого Гофмансталя.

Наиболее чуткие, глубокие и честные буржуазные писатели конца XIX века ощущали и грязь, и низость буржуазной действительности и недостаточность, неполноценность эстетской «башни из слоновой кости», в которую они пытались от этой действительности спастись. Это мучительное противоречие создает особый колорит их творчеству, придает ему большую значительность и весомость. Уже у английского эссеиста Уольтера Патера, одного из зачинателей новейшей эстетской литературы, встречаются аналогичные мотивы. В своих «Воображаемых портретах», в очерке, посвященном Антуану Ватто, У. Патер трактует красивое и легкое, аристократическое искусство Ватто, как внешнюю форму, за которой скрывается мучительное беспокойство, постоянная тревога. «Вместе с расцветом прекрасного его дара растет и ничем непобедимое беспокойство, которое раньше казалось только естественным настроением юноши, для которого все еще впереди»[100]*. Ватто, по У. Патеру, вкладывает в свое искусство ощущение нарастающей катастрофы, предчувствие великих потрясений, — и именно это придает, согласно У. Патеру, особую прелесть и очарование тем легкомысленным дворянам, которых Ватто изображает.

«Эта очаровательная аристократия, — может ли она в действительности быть так изысканна до мельчайших подробностей, так непринужденно благородна? Немного костюмированные, разыгрывающие комедию жизни в салонах или в парках, эти персонажи, так же, как и пейзажи им созданные, во всех происшествиях, для которых они так удачно группируются, освещены особенным светом, которого мы тщетно стали бы искать где-либо в действительности. Они окружены, как рамой, настоящей архитектурой, — древесной архитектурой, — для которой все эти поросшие мхом баллюстрады <так! — Е.К.[101]>, бассейны, статуи и фонтаны являются только

---

[98]* H. v. Hofmannsthal. Die Prosaischen Schriften, т. II. Berlin, 1907, стр. 89–90.

[99] *Было*: все же

[100]* Цит. по: Уольтер Патер. «Воображаемые портреты. Ребенок в доме». Перевод и вступ. статья П. Муратова. Москва, 1908, стр. 31–32.

[101] Адмони воспроизводит написание слова по книге, из которой берет цитаты: Патер У. Воображаемые портреты. Ребенок в доме / пер. с англ. и вступ. ст. П. Муратова. М.: Изд. В.М. Саблина, 1908. С. 46.

необходимыми принадлежностями. Но, когда я вглядываюсь в эти безветренные вечера, я ловлю себя на невольной мысли: “ночью будет гроза”. Гроза чувствуется нависшей над густыми великолепными купами деревьев, над этими залитыми солнцем полянами и лужками, куда можно отпустить легко одетыми даже слабых детей, и самые эти вековые деревья едва ли переживут следующее поколение»[102]*. Так говорит старая дворянка, от лица которой У. Патер ведет свое повествование. И в другом месте она отмечает:

«Теперь много говорят о новой эре, занимающейся зарей над миром, о братстве людей… да! может быть, еще и о бесконечности грядущего ничтожества! И вот, Антуан Ватто схватывает внешнее выражение всего этого, отчасти благодаря предчувствию или благодаря чистому умозрению, прибавляя сюда кое-что прикрашивающее уже от себя. Будучи сам настоящим детищем старинных времен, которые миновали безвозвратно и печать которых лежит на его лице, — он облагораживает своим глубоким раздумьем внутреннюю незначительность всего того, к чему избрал прикоснуться, и превращал простое ничтожество в нечто прекрасное. Конечно, все это кажется очень красивым, свежим, живым, “пикантным”, как любят теперь говорить, — я согласна, и даже, повторяю опять, целомудренно чистым; они могут, если желают, поздравить себя с этой вымышленной красотой, вовсе не своей, но заимствованной у другого»[103]*.

«Трагическая линия» буржуазного эстетства и индивидуализма в западной литературе не выходила все же за пределы уже отмеченного идиллизма или мистического пантеизма, признания некоей объективной, но таинственной и метафизической, всеобщей связи вещей. Спасение как от ужасов социальной действительности, так и от эстетского индивидуализма пытаются найти в религиозно-мистическом переживании, создающем иллюзорную видимость включения поэта в объективную жизнь, его приближения к реальным вещам.

Такой характер носит творчество одного из крупнейших немецких поэтов этого времени — Райнера Марии Рильке. Почти в те же годы, когда создаются «Стихи о Прекрасной Даме», Рильке пишет свой знаменитый «Часослов» («Das Stunden-Buch»), в котором поэт говорит от лица русского монаха. В известной мере Рильке причастен здесь к «сверхобъективным» тенденциям. Весь цикл окрашен религиозно-мистически. В то же время[104] он развертывается на фоне, в котором сред-

---

[102]* Там же, стр. 46–47.

[103]* Там же, стр. 48–49.

[104] В то же время *вписано*.

невековые черты смешиваются с элементами, заимствованными из современной жизни, — значительную роль играет тема «большого города». Рильке, обладающий рядом католических черт, стремится придать своим стихам «Часослова» известный русский колорит, — правда, насквозь условный и ложный, основанный на славянофильской и мистической интерпретации России в духе Достоевского. Во всем этом имеется явный параллелизм с поэзией раннего Блока, у которого также средневековые и религиозно-мистические черты совмещаются с мотивами современной жизни, католические реминисценции перемежаются с отдельными чертами русского ландшафта.

И все же в самой своей основе трактовка мира и вещей у Рильке и у Блока (даже в годы создания «Стихов о Прекрасной Даме») глубоко различна. Главной для блоковской лирики[105] остается тема любви, за всеми мистическими и религиозными атрибутами которой ясно просвечивает[106] реальное и земное чувство. Блок устремлен не к метафизическим и богоискательским проблемам, как таковым, — это лишь одна сторона его поэзии, в центре которой находится конкретное, хотя и абсолютизированное любовное переживание.

Лирический герой Блока несравненно устойчивее и определеннее лирического героя Рильке. Он наделен более субъективными чертами в том смысле, что не является простой функцией воспринимаемых и переживаемых им вещей, между тем, как у «лирического героя» Рильке своим является только горячее томление, жажда «слиться с богом».

Для Рильке нет различия между предметами и людьми, между существами и явлениями. Для него все это лишь отношения, лишь переходы в мистической, «божественной» цепи всего сущего. «Я только струна, натянутая над шумящими, широкими резонансами», — говорит о себе Рильке (в «Das Buch der Bilder», стихотворение «Am Rande der Nacht»). Скорби стоят (в одном из стихотворений «Часослова») «вокруг с увядшими глазами». Тяжелый жест висит на руке (стихотворение «Menschen bei Nacht» в «Das Buch der Bilder»). Любимые сравнения Рильке — со звуковыми ощущениями, с музыкальными инструментами, т. е. со всем, что существует лишь в движении и восприятии, как бы релятивно.

Поэзия первого тома Блока знает много таинственного, она полна неясными и расплывчатыми очертаниями, но реальное содержание блоковского символизма уже здесь несравненно определеннее и кон-

---

[105] для блоковской лирики *исправлено на* темой лирики Блока *рукой Орлова.*

[106] *Было*: просвечивается

кретнее, как бы непосредственно человечнее, чем символизм Рильке. Самый образ Прекрасной Дамы, при всех ее мистических, небесных совершенствах, несравненно живее и реальнее, чем образ «бога» у Рильке, при всей изощренности поэтических средств и эмоциональной силе немецкого поэта.

6.

На фоне общего развития западноевропейской, в частности немецкой поэзии, более точно определяется все своеобразие позиции Блока, что связано с определенным своеобразием в положении значительной части всей русской литературы в целом. Та реальная жизнь, которая сперва намечается в неясных контурах пейзажа, природного и городского, приобретает у Блока все более и более определенные черты, и при этом она обычно не превращается в идиллию, а выступает, отягощенная подлинно реальными чертами уродства и мерзости капиталистической действительности. Переход к реальной жизни — уже в начале девятисотых годов — есть приход к «страшному миру». И в той или иной мере то же явление характеризует и некоторых других лучших русских поэтов того времени, особенно Брюсова, который раньше Блока от декадентского субъективизма и некоторых черт «сверхобъективности» (которые, однако, впоследствии снова стали временно превалировать) перешел к реальным вещам и открыл страшный мир, своим примером во многом подготовив и эволюцию Блока[107]*.

Блок проявляет глубокий интерес к «трагической линии» западного декадентства и эстетства. Из произведений Уайльда внимание Блока в наибольшей мере привлекает «Баллада Рэдингской тюрьмы». Показательно, что в русском переводе «Воображаемых портретов» У. Патера в экземпляре[108], находившемся в библиотеке Блока[109]*,

---

[107]* Ср.: Д. Максимов. «Поэзия Валерия Брюсова», 1940, стр. 57 <и> сл<едующая>, 121 <и> сл<едующая>. <Размышления Д.Е. Максимова об урбанистических стихотворениях Брюсова, представленные на указанных Адмони страницах, сообразуются с его собственным восприятием городского пейзажа у Блока. Ср: «Страсть к познанию перевешивала в нем стремление к душевному самосохранению. Лишь испытав соблазны “страшного мира”, объективировав его в своей поэзии, Брюсов вступил с ним в решительную борьбу» — *Максимов Д.Е.* Поэзия Валерия Брюсова. Л.: Гослитиздат, 1940. С. 57. — *Е.К.*>.

[108] в экземпляре *вписано*

[109]* В настоящее время в библиотеке Института Литературы Академии наук СССР. <См: Библиотека А.А. Блока. Л.: 1985. Кн. 2. С. 187–188. — *Е.К.*>.

рукою Блока подчеркнуты все места, в которых повествуется о мучительном беспокойстве, скрывавшемся за изяществом и утонченностью творчества Антуана Ватто[110]. Но Блок идет несравненно дальше внутреннего надлома, который характеризует Гофмансталя, и характерно, что Блок, стремясь к «подлинной» жизни, лишь в очень ограниченной мере находит ее в идиллии. Те элементы идиллии, которые все же у него встречаются и о которых подробнее будет сказано в дальнейшем, связаны почти исключительно с природой. Бытовая идиллия для Блока уже нечто невозможное: в статье «Безвременье» Блок констатирует, что уже на исходе «чувство домашнего очага». Говоря о Достоевском, о его «Золотом веке в кармане», Блок заявляет: «Нам уже не хочется этого золотого века, — слишком он смахивает на сильную лекарственную дозу, которой доктор хочет предупредить страшный исход болезни»[111]*.

Там, где Блок с одобрением говорит о мещанстве, например, в связи с «Мелким бесом» Сологуба («Но вся смелость, оригинальность и глубина Сологуба заключается в том, что в обыденности, в мещанстве “как таковом” он открыл родник нескудеющей чистоты и прелести»[112]*, он имеет ввиду некий идеал прекрасной плоти[113], отрешенной по сути дела от всего бытового и обыденного. Блок говорит о «заоблачных мещанах, небесных обывателях, — подобных земным богам». Они даны исключительно с точки зрения эротической. Таким образом и здесь никакой мещанской идиллии не получается[114].

«Взрыв» блоковской «сверхобъективности» происходит как раз накануне русско-японской войны и революции 1905 г. Под влиянием этих общественных потрясений большой силы перед Блоком открывается подлинная действительность[115].

Именно здесь намечается одно из самых существенных схождений между Блоком и Ибсеном. Блок воспринимает норвежского драматурга именно как одного из первых европейских писателей,

---

[110] См. примеч. 102*.

[111]* Собр. соч., т. IX, стр. 3. <«Безвременье». — *Е.К.*>.

[112]* Собр. соч., т. X, стр. 58. <«О реалистах». — *Е.К.*>. Ср. высказывания западных писателей об обыденной и простой жизни. <Имеются в виду фразы о «бесхитростной жизни» Т. Манна и «блаженствах обыденности» Гофмансталя, приводимые Адмони в гл. 5, см. примеч. 95*. — *Е.К.*>.

[113] *Было*: некое идеальное мещанство

[114] Там, где Блок с одобрением ~ идиллии не получается *приписка на отдельном листке.*

[115] «Взрыв» блоковской «сверхобъективности» ~ подлинная действительность *вписано*.

которые не только изобразили «страшный мир» капиталистического общества, но для которых этот «страшный мир» стал даже одним из важнейших переживаний, лежащих в основе всего их творчества[116].

В реферате об Ибсене, написанном в октябре 1908 г., Блок говоря о развитии Ибсена рассматривает первоначальные детские впечатления норвежского драматурга, безрадостные и <угрюмо городские>, как типические для современного человека — человека XIX века.

Позднее, в апреле 1912 г., Блок, [снова] стремясь раскрыть характер творчества Ибсена, снова начинает с указания на эти страшные, «железные» детские впечатления Ибсена. «Все — городская площадь с церковью, позорным столбом, тюрьмой и сумасшедшим домом, лесопилка, хриплые, стонущие звуки которой напоминают гильотину». «Все описанное, — пишет Блок, — глубоко врезалось ему в память». И Блок снова подчеркивает типичность этого переживания для современного человека.

«Страшные звуки, страшный вид из окна, страшная жизнь; не для нас, впрочем; каждый из нас непростительно солжет, если скажет, что не видал в жизни чего-нибудь подобного, чего-нибудь тюремного, чего-нибудь сумасшедшего; что какая-нибудь "высокая паперть" великим тупиком не упиралась в его окно; что он не слыхал ничего "хриплого, визгливого и стонущего".

Все это мы видали и слыхали не один раз…

Таких "благородных" воспоминаний и у нас не занимать стать»[117]*.

Тем не менее, тот облик «страшного мира», который появляется в лирике Блока с конца 1902, а особенно с 1904 г., непосредственно еще с «железным» миром Ибсена никак не связан и сильно от него разнится. Изображение «страшного мира» у Блока и в эти годы, и в годы революции 1905–6 гг. несравненно экстатичнее, гиперболичнее и красочнее[118], чем сдержанное, сухое и резкое изображение мира у Ибсена, не сохраняющего существеннейшие черты символистического мировоззрения даже после открытия реальной действительности, даже в произведениях «символического» характера. Непосредственного образа города ни в лирике, ни в драматургии Ибсена вообще нет[119].

Четкости контуров противостоит у Блока яркий, иногда даже кричащий образ с зыбкими, расплывающимися очертаниями, поскольку

---

[116] Именно здесь намечается ~ в основе всего их творчества *приписано на полях.*

[117]* А. Блок. Собр. соч., т. IX, стр. 144. <«От Ибсена к Стриндбергу». — *Е.К.*>.

[118] *Было начато*: эмоци

[119] *Далее зачеркнуто первое предложение нового абзаца*: Преобладающие тона в Блоковском «Городе» багровый, кровавый, огненный алый и т. п.

основное содержание стихотворения обычно лежит все же за пределами ее <так! — *Е.К.*> непосредственной темы и носит неясный, противоречивый, хаотический характер[120].

На этом этапе своего развития Блок оказывается здесь — в отношении конкретного облика «страшного мира» — еще ближе не к аналитическому, рационалистическому по своему методу Ибсену, а к тому течению в мировой поэзии 90-х и 900-х гг., которое пыталось преодолеть и декадентский субъективизм, и голое эстетство, и мертвенную «сверхобъективность», не порывая вместе с тем с буржуазным идеалистическим мировоззрением.

Выход, или вернее иллюзию выхода, поэты этого течения[121] видят в тех или иных редакциях мистического пантеизма. Они внимательны и чутки к отдельным, самым реальным вещам, — видя в них звенья единой таинственной цепи, охватывающей всю вселенную[122].

В своих (сделанных на полях русского перевода) замечаниях на автобиографический психологический очерк Уолтера Патера «Ребенок в доме», где говорится о сладости домашнего уюта, о мечте вернуться домой, как о великом утешении, Блок противопоставляет этому «европейскому» с точки зрения Блока идеалу иную стихию, «а русскому — бездомность»[123*]. У. Патер называет стремление к уюту общечеловеческой чертой — Блок определяет ее как общеевропейскую черту и прибавляет «русскому “совестно” засыпать в удобной постели»[124*]. Идиллический бытовизм У. Патера связан с мещанской, мелкособственнической консервативностью. «Любовь к уютности, к никем не оспариваемому клочку земли под ногами или месту ночлега… она была впоследствии спасительным сдерживающим началом в метаниях его духа». Блок ставит в этом месте звездочку и делает примечание «такого спасения “нам” нет»[125*].

---

[120] *Далее зачеркнуто*: Если символические черты ибсеновского творчества, даже в «Бранде» или в «Пер Гюнте»

[121] *Было*: направления

[122] В реферате об Ибсене, написанном в октябре 1908 г. ~ звенья единой таинственной цепи, охватывающей всю вселенную *рукописный текст на отдельном листе*.

[123*] У. Патер. Ук. соч. (экземпляр из библиотеки Блока, теперь находится в Библиотеке Ин-та Лит-ры), стр. 183. <См.: [8, с. 188]>.

[124*] Там же, стр. 184.

[125*] Там же, стр. 184. *Далее зачеркнут абзац*: На фоне общего развития западноевропейской, в частности немецкой поэзии, более точно определяется все своеобразие позиции Блока, что связано с определенным своеобразием в положении значительной части всей русской литературы в целом.

Общее направление развития Брюсова и Блока в начале девятисотых годов[126], несмотря на то, что существенные черты[127] их мировоззрения и творчества формально непосредственно примыкают к существенным чертам[128] немецкой литературы девяностых годов, по сути дела ближе к той ситуации, которая существовала в немецкой литературе в период модернизма — в восьмидесятые годы. Несмотря на наличие мистицизма и «сверхобъективности» их путь развития ведет к показу отвратительной действительности империалистического мира, как она воспринималась чутким поэтическим сознанием и чувством, лишенных, однако, истинных критериев для того, чтобы разобраться в основаниях и закономерностях этого мира. Основная тенденция их развития в это время, при всех оговорках и противоречиях — реалистическая, — так же, как немецкий модернизм — при всех оговорках и противоречиях — подводил к натурализму, т. е. к ограниченному и неполноценному реализму.

И в том, и в другом случае такое направление литературного процесса было вызвано социальным подъемом, обостряющихся столкновениями общественных сил. Канун развязывания классовых боев в обоих случаях[129] знаменуется обращением поэзии к реальной жизни во всей ее неприглядной подлинности. Но до революционного взрыва противоречий в Германии дело не дошло, между тем как в России нарастала революционная буря 1905–1906 гг., предвозвестница великих событий 1917 года. Здесь масштабы, конечно, несоразмеримы. И несоизмеримым является и то выражение, которое эти процессы получили в литературе. Творчество Горького, впоследствии[130] творчество Маяковского качественно принципиально отличны от всех даже самых прогрессивных явлений западной, в частности немецкой литературы. Но и в пределах тех направлений, которые по видимости параллельны в русской и западных литературах, все же заметны значительные существенные различия. В первую очередь это относится к поэзии Блока в сравнении с символистской поэзией Запада.

Критика реального и страшного мира приобретает в стихах Блока все большую отчетливость. В последнем стихотворении «Стихов о Прекрасной Даме» стоят строки:

---

[126] в начале девятисотых годов *вписано*.

[127] *Словосочетание вписано*.

[128] *Словосочетание вписано*.

[129] *Словосочетание вписано*.

[130] *Слово вписано*.

«Там, где было белое здание,
Увидишь ты черный смрад».

В «Распутьях» (конец 1902 г. и 1903 г.) тема безысходности и отвратительности жизни, прежде иногда проскальзывавшая в обобщенной, условной форме («И верный знак, что ты внутри неразмыкаемого круга»), воплощается в реалиях городского быта («Я смотрел на слепое людское строение»[131], «Старуха гадала у входа», «По городу бегал черный человек», «Фабрика», «Из газет» и др.). В 1904–1906 гг., как прямое следствие революции, эти темы выдвигаются уже на передний план — в цикле «Город», одном из самых значительных циклов второго тома. Эти городские стихи иногда схематично условны, иногда экстатичны и гиперболичны, иногда более бытописательны, но и в этом случае основное содержание стихотворения обычно лежит все же за пределами его непосредственной темы. Открытие реальной действительности не снимает еще таким образом общего символистического характера лирики Блока. Но смыслом реальных вещей уже оказывается не божественность Прекрасной Дамы и олицетворяемый ею высший, «сверхобъективный» мир, а нечто неясное, противоречивое, хаотическое. Впоследствии (в 1911 г.) Блок так охарактеризует этот период своего развития: «Между тем близилась Цусима и кровавая заря 9 января. Он ко всему относился как поэт, был мистиком, в окружающей тревоге видел предвестие конца мира. Все разрастающиеся события были для него только образами “разворачивающегося хаоса”»[132]*. Именно теперь[133] решающим моментом для Блока становится взаимосвязь вещей, их мистическая нерасторжимость и взаимообусловленность, которая, однако, никогда не принимает абсолютного характера, не означает превращения вещей в чистые отношения. Наоборот, вещи, их конкретное существо, приобретают все большую и большую отчетливость[134].

Такое восприятие действительности было очевидно общим и закономерным для тех поэтов эпохи империализма, кто пытался преодолеть и декадентский субъективизм, и голое эстетство, и мертвенную «сверхобъективность», не порывая в то же время с идеалистическим[135]

---

[131] *Было*: (напр. «Я смотрел на слепое людское строение»

[132]* Собрание сочинений, т. V, Л., 1933, стр. 158. <Возмездие. Планы и наброски к поэме». У Блока: «развертывающегося хаоса». — *Е.К.*>.

[133] Именно теперь *вписано*.

[134] которая, однако, никогда не принимает ~ большую отчетливость *вписано*.

[135] *Было*: с буржуазным и

мировоззрением. Они прибегают к тем или иным разновидностям мистического пантеизма. Они внимательны и чутки к отдельным, самым реальным вещам, — видя в них звенья единой таинственной цепи, охватывающей всю вселенную. (О соответствующих чертах в творчестве Рильке мы уже говорили[136]). Всеобщая взаимосвязь вещей — основа поэтического метода Демеля. Его важнейший принцип: «Никакая вещь не познаваема[137]… вне отношения к другим вещам»[138]*. Все объединено неким «всеобщим чувством», «мировой радостью». Демель полемизирует против символистской лирики, но лишь потому, что для символистов исходным пунктом была не конкретная жизнь, не реальные вещи, а абстрактное понятие. Мистически понятой всеобщей связью вещей пытается преодолеть субъективизм и эстетство Гофмансталь. Еще в 1891 г. он заявлял: «И мы ощущаем наше родство с неопознанными мировыми силами»[139]*. Все сферы жизни связаны между собой. «Человек — предмет — мечта» сливаются для Гофмансталя воедино. Поэт является как бы лишь фокусом, в котором сосредоточены таинственные линии, соединяющие вещи между собой. Вся душа человека срослась с тысячами «земных вещей». «Если мы хотим себя найти, то не должны обращаться к себе вовнутрь (in unser Inneres): во вне (draußen) можно нас найти, во вне»[140]*. Гофмансталь подчеркивает, что каждая вещь в поэзии, будучи «шифром» — символом чего-то таинственного, в то же время должна быть воспринята как реальность, сама по себе, не как символ другой вещи. «Поэзия никогда не дает одну вещь вместо другой, потому что именно поэзия лихорадочно стремится дать саму вещь, с совсем энергией чем тупой повседневный язык, и с совсем иной волшебной силой, чем бессильная терминология науки»[141]*. А уже сами эти вещи, в силу их мистической взаимосвязи с другими вещами, говорят о чем-то большем и являются символами чего-то высшего. Всеобщая связь вещей — в разных формах — прокламируется и Верхарном, и французскими унанимистами и т. д.

Вряд ли существовало какой-нибудь прямое или даже косвенное влияние западной поэзии на Блока в самом мировоззренческом процессе распада его «сверхобъективности» и утверждения таинствен-

---

[136] <См. гл. 5>.

[137] *Было*: не существует

[138]* Dehmel. Bekenntnisse. Berlin, 1926, стр. 19.

[139]* H. v. Hofmannsthal. Nachlese der Gedichte. Berlin, 1934, стр. 135.

[140]* H. v. Hofmannsthal. Die Prosaischen Schriften, т. I. Berlin, 1907, стр. 82.

[141]* Там же, стр. 85.

ной взаимосвязи вещей, — тем более что для Блока по сути дела это была лишь форма приобщения к реальным явлениям действительности, лишь в ограниченной мере затрагивавшая подлинное существо вещей[142]. Здесь, очевидно, мы имеем дело с параллелизмом, хотя и не совпадающим во времени. Но поэтические формы, в которых этот процесс протекает, возникают у Блока с использованием опыта западной поэзии. Облик города и страшного мира, появляющийся у Блока, напоминает бодлэровские зарисовки городской жизни. Только теперь Блок как бы открывает эту, прежде игнорировавшуюся им основную сторону бодлэровского творчества. Бодлэровские истоки имеет тема смерти и мертвеца, включенных как бы в самую гущу городской жизни. Тема двойничества, в частности мотив «двух стариков» напоминает «Семь стариков» («Les sept vieillards») Бодлэра. Уродцы, карлики из бодлэровских «Маленьких старушек» («Les petites vieilles») оживают — измененные, в демоническом обличьи — в блоковских карликах и оборотнях из цикла «Город». Женщина в черном, которая величаво и таинственно проходит на шумной улице мимо поэта («К прохожей») — вот один из прообразов блоковской «Незнакомки» (ср. также «Прохожей» Брюсова).

Бодлэровские реминисценции (именно реминисценции, а не прямые заимствовании) имели, таким образом, существенное, хотя и не решающее значение для темы города у Блока. Определенное влияние на Блока в этом отношении оказала также поэзия Верхарна. Оно было и прямым, и косвенным, через посредство урбанистической лирики Брюсова («Urbi et Orbi» 1903), причем последний момент был более важным как раз для тех лет, когда картина городского бытия впервые складывалась у Блока. Более близкое знакомство с Верхарном было очевидно стимулировано брюсовской поэзией. В 1905–1906 гг. интерес Блока к Верхарну достигает своего апогея: в 1905 г. Блок переводит стихотворение «Шаги» Верхарна, в следующем году он пишет две рецензии на брюсовские переводы Верхарна (в 1907 к ним присоединяется рецензия на перевод верхарновского «Монастыря» Эллисом). Влияние урбанистической лирики[143] Верхарна идет, однако, не по линии отдельных мотивов и тем, если не считать мотивов самых общих: городской закат, заброшенные уголки города и т. д. Образ города, созданный Верхарном, является для Блока как бы предпосылкой, он[144] составляет как бы тот фон, на котором развертываются городские ситуации

---

[142] — тем более что для Блока ~ подлинное существо вещей *вписано*.

[143] урбанистической лирики *вписано*.

[144] является для Блока как бы предпосылкой, он *вписано*.

блоковской поэзии, но повторить его, этот верхарновский город, Блок не хочет[145]. Той прямой и развернутой характеристики всех сторон городской жизни, которая характеризует урбанизм[146] Верхарна, у Блока нет. Верхарн, хотя и в обобщенной, мистически-пророческой форме, говорит об основных явлениях капиталистической действительности в упор: о власти биржи, об индустрии, о народных восстаниях и т. д. В этом наиболее новая и значительная черта творчества Верхарна. Ее подчеркивает сам Блок, говоря о многообразии и широком охвате верхарновской поэзии: «Верхарн стяжал европейскую славу и громкое имя «Данте современной европейской жизни»; эту жизнь, во всем ее многообразии, он воплотил в поэзии символов. Верхарн — великое доказательство ее силы, указание, как ярко и своеобразно преломляет она в себе всю современную жизнь»[147]*. Указывая на разные стороны поэзии Верхарна, Блок в рецензии на брюсовский перевод «Стихов о современности» считает примечательным, что «наш язык усваивает впервые того — могучего Верхарна — "кузнеца", который в золотом горне "кует и плавит лезвия"». Блок подчеркивает огромную насыщенность и всеобщее значение образов Верхарна: «Из кузнеца, угрюмо кующего на краю города, он делает пророческий образ ковача мировой жизни; его Банкир, сгорбленный над заваленным столом, "решает судьбы царств и участь королей"»[148]*. Но сам Блок ближе к отдельным ситуациям, к эпизодам городской жизни, которые у него также получают более общее, символическое значение, однако, значение мистико-эсхатологическое, между тем как у Верхарна мистическое непосредственно сливалось с отчетливо-социальным[149]. Конечно, и Верхарн не исчерпывается такой обобщенной социальностью. Сам Блок отмечает у него и иные мотивы (более близкие общему строю блоковской поэзии того времени): «Он поет… ноябрьский ветер и вольную деву на перекрестке с "черными лунами зрачков"»[150]*. Воздействие Верхарна на Блока в этом отношении переплетается с бодлэровской традицией, совпадает с влиянием Брюсова.

Из развернутых социальных тем, богато представленных у Верхарна, Блок развивает лишь одну: тему революции. Но это, есте-

---

[145] но повторить его, этот верхарновский город, Блок не хочет *вписано*.

[146] Слово вписано.

[147]* Собр. соч., т. X, стр. 293. <Эмиль Верхарн. Стихи о современности. — *Е.К.*>.

[148]* Там же, стр. 295.

[149] однако, значение мистико-эсхатологическое ~ с отчетливо-социальным *вписано*.

[150]* Там же, стр. 295.

ственно, менее всего результат влияния Верхарна, а выражение того огромного воздействия, которое оказала на Блока первая революция в России. Но и здесь метод Блока отличен от верхарновского. Блок дает тему восстания через отдельный эпизод («Митинг»), через городской пейзаж, правда, усложненный непосредственно вносимой в него социальной символикой («Вися над городом всемирным», «Еще прекрасно серое небо»).

7.

Переход к новым темам, к действительности, к жизни связан и с изменениями в системе блоковского стиха. Блок начинает прибегать к белому стиху, он отказывается от обычной силлабо-тонической схемы. Приход Блока к свободному стиху (Vers libre) совершился под непосредственным влиянием Брюсова, который в начале девятисотых годов выступил с теоретическим и практическим обоснованием этой новой системы стихосложения. Однако Брюсов опирается при этом на опыт западной поэзии. В качестве мастеров свободного стиха Брюсов называет[151] Верхарна, Лилиенкрона и Демеля. Но в то же время оформление «свободного стиха» у Блока бесспорно происходит и под непосредственным влиянием Верхарна. Таким образом, и здесь прямые и косвенные влияния западной поэзии сливаются друг с другом. Наконец, немалое значение имела и традиция свободного стиха, идущая для Блока[152] от Гейне («Северное море»).

Свободный стих Демеля и — особенно — Лилиенкрона имеет ряд очень существенных элементов сходства с оформленной «свободным стихом» поэзией Блока. Сходство это — в отношении Лилиенкрона, — однако, не ограничивается внешней формой стиха.

С Лилиенкроном связана особая струя в блоковской лирике 1905–1907 гг., также изображавшая реальную жизнь, но не в экстатическом и напряженном тоне, а более спокойно и элегически. Наряду с судорожным обликом «страшного мира» у Блока вырисовывается более светлый и ясный образ мира, обычно связанный с природой. К нему причастны и молодость, и чистая любовь; с другой стороны, он окрашен резиньяцией и близок к теме смерти. Здесь есть черты идиллического претворения действительности, но идиллия[153] берется в постоянной противопоставленности к реальной жизни. Таковы: «К вечеру

---

[151] *Было*: неоднократно называет

[152] для Блока *вписано*.

[153] *Было*: ограниченность идиллии дана в полной мере, она

вышло тихое солнце», «Ночь. Город угомонился», «Когда вы стоите на моем пути», «Она пришла с мороза», в значительной мере «Вольные мысли». Если «свободный стих» обычно у Блока служит выражением разорванной, диссонансной действительности и судорожного переживания, то здесь он приобретает черты мягкости и пластичности. «Свободный стих» максимально приближается к простой и спокойной интонации, — однако — не столько разговорной, сколько передающей тихое неторопливое движение мысли. Это же в известной мере (но не полностью) относится и к ямбам «Вольных мыслей».

Аналогично используется «свободный стих» и ямбический белый стих в большом числе стихотворений Лилиенкрона, особенно в сборнике «Битвы и цели» («Kämpfe und Ziele»). Близко причастный к немецкому модернизму и натурализму, наиболее известный поэт «молодых» в девяностые и девятисотые годы Лилиенкрон отличался от своих сотоварищей огромной дозой наивного реализма. Живое непосредственное ощущение природы, умение изображать небольшие, преимущественно любовные эпизоды городской жизни делали лирику Лилиенкрона несравненно более сочной и реалистичной, чем обычная лирика модернизма, хотя он не лишен и элементов довольно примитивной фантастики и экзотики. Но эти черты сочетались у Лилиенкрона с элегическим, пессимистическим взглядом на мир, с наивным, но сильным отвращением к пошлой и безжалостной действительности капитализма. Тема смерти была одной из самых важных в поэзии Лилиенкрона.

Открытым остается вопрос, в какой мере Блок знал лирику[154] Лилиенкрона. В начале девятисотых годов Лилиенкрон был вообще сравнительно хорошо известен в декадентских кругах России. «Мир искусства», первый русский журнал «нового искусства», неизменно отмечал Лилиенкрона в числе лучших современных немецких поэтов[155*]. На него указывал Брюсов как на мастера и одного из зачинателей «новой поэзии»[156*]. В 1905 г. в «Новых стихотворениях» О.Н. Чюминой (Михайловой), т. III, было напечатано 11 переводов из

---

[154] *Слово вписано*.

[155*] Мир искусства, 1900, т. I, стр. 167. <Мир искусства. Т. 1. № 7 и 8. В разделе «Заметки Лилиенкрон упомянут как автор берлинского журнала *Die Insel* («Остров»); ср: «До 900 года в Москве совсем не считалися с Ибсеном <…> уже заговаривали о Корбьере, Жилкэне, Аркосе, Гурмоне, Ренье, Дюамеле, Стефане Георге и Лилиенкроне». — *Белый.* Начало века / подгот. текста и коммент. А.В. Лаврова. М.: Худож. лит., 1990. С. 411. — *Е.К.*>.

[156*] В. Брюсов. «Ответ г. Андреевскому». Мир искусства, 1910, т. I, стр. 245. В рукописном наследстве Брюсова сохранилось несколько переводов из Лилиенкрона.

Лилиенкрона (правда, мало характерных). Один лично знавший Блока литератор, специалист по западной литературе[157], сообщил мне, что в десятых годах Блок, в разговоре с ним, много спрашивал о Лилиенкроне. Все же определенно утверждать здесь что-нибудь трудно.

Многое может объясняться единством источника. И для Лилиенкрона, и для соответствующей линии в блоковской лирике огромное значение имеет традиция Гейне, особенно «свободные ритмы» его «Северного моря». Самый колорит «Северного моря» находит свое отражение и в северно-немецком пейзаже Лилиенкрона, и в той картине Финского залива, которая дана в «Вольных мыслях» Блока. Однако сходство мотивов и интонаций в некоторых случаях настолько велико, что возможность прямой связи между Лилиенкроном и Блоком представляется мне все же возможной[158].

Так, в первом стихотворении «Вольных мыслей» — «О смерти» — тема смерти, сначала введенная, как обрамление, в своей общей форме, затем воплощается в конкретных ситуациях. Так же построено стихотворение Лилиенкрона «В один из этих часов ты умрешь» («Una ex hisre morieris»)[159]. В обоих случаях изображена внезапная, неожиданная смерть, настигающая человека в момент полноты его жизненных сил (как бы in media vita). Конечно, сама по себе такая тема возможна во все времена у всех поэтов, совершенно независимо друг от друга. Кроме того, сами последующие ситуации весьма различны. У Блока — конкретные картины городской жизни, у Лилиенкрона — фантастический и экзотический эпизод[160]. По-разному звучит и заключение этих стихотворений: у Блока героический подъем, у Лилиенкрона — вывод отсутствует. Но все же начала этих стихотворений — по колориту и основной мысли — заслуживают сопоставления.

У Блока:

«Все чаще я по городу брожу.
Все чаще вижу смерть — и улыбаюсь
Улыбкой рассудительной. Ну, что же?
Так я хочу. Так свойственно мне знать,
Что и ко мне придет она в свой час.

---

[157] Имеется в виду А.А. Смирнов; см.: [3, с. 99–100].

[158] *Было*: не совсем невозможной

[159] «В один из этих часов ты умрешь» («Una ex hisre morieris») *вписано*.

[160] *Было*: сцена

Я проходил вдоль скачек по шоссе.
День золотой дремал на грудах щебня,
А за глухим забором — ипподром
Под солнцем зеленел. Там стебли злаков
И одуванчики, раздутые весной,
В ласкающих лучах дремали. А вдали
Трибуна придавила плоской крышей
Толпу зевак и модниц. Маленькие флаги
Пестрели там и здесь. А на заборе
Прохожие сидели и глазели».

У Лилиенкрона:

«Es flammt der Horizont des heißen Tages.
Der Schmetterlinge Flügelschlag ist hörbar,
So still ruht Baum und Blatt im Sonnenschein.
Auf fernem Steig klingt schwach des Gärtners Harke.
“In einer dieser Stunden wirst du sterben”
Steht auf der Sonnenuhr im großen Garten,
Auf dessen Weiser sich ein alter Spatz
Den unscheinbaren Kragen emsig putzt
Und schnell das schiefgebogne Köpfchen kraut.
Dann fliegt er fort, im Kirschenbaum zu landen.
Doch unterwegs schlägt ihn der böse Falk».

«In einer dieser Stunden wirst du sterben!»[161]*.

«В пламени горизонт жаркого дня.
Слышны движения крыльев бабочек,
Так тихо покоятся деревья и листья в свете солнца.
На дальней тропинке слабо раздается кирка садовника.
“В один из этих часов ты умрешь”
Стоит на солнечных часах в большом саду,
На их стрелке старый скворец
Прилежно чистит свой скромный воротничок
И быстро почесывает склоненную головку.
Затем он улетает, чтобы опуститься на вишневом дереве.
Но по пути его настигает злой сокол».

[161]* D. v. Liliencron. Sämtliche Werke. 1904, т. VIII, стр. 70–71.

«В один из этих часов ты умрешь!»[162]

Затем переход к следующей, как бы иллюстрирующей основную мысль ситуации, начинающийся с шума, движения.

Блок:

«Я шел и слышал быстрый гон коней
По грунту легкому. И быстрый топот
Копыт. Потом — внезапный крик:
“Упал! Упал!” — кричали на заборе…»

Лилиенкрон:

«Bewegung. Menschen. Nackte braune Arme
Tragen zum Teich ein breites Fischernetz…»[163*].
«Движенье. Люди. Голые загорелые руки
Волокут к пруду широкую рыбачью сеть».

И далее появляется прекрасная юная королева со свитой и королеву убивает выпущенная из засады стрела.

Оставляя в стороне вопрос о непосредственной связи между этими стихотворениями, надо все же подчеркнуть, насколько конкретнее и реалистичнее оформление одного и того же мотива у Блока, чем у самого реалистического из немецких поэтов — его современников.

С другой стороны, неясные созвучия есть между «Ночной фиалкой» и рядом стихотворений Лилиенкрона. Здесь наличествуют и северный ландшафт, неясные лиловые тона (хотя не на болоте, а в степи: в стихотворении[164] «К моему другу, поэту» («An meinen Freund, den Dichter»)[165*]), и образы викингов, норманнов, древних скандинавских королей (то же стихотворение и многие другие), и образ девушки, которую когда-то, но неизвестно где видел поэт. Этот образ (в стихотворении «Под ракитой и сиренью» («Unter Goldregen und Syringen»), которое, кстати, следует в сборнике Лилиенкрона «Битвы и цели» непосредственно за разобранным выше «Una ex hisre morieris») дан

---

[162] См. также поэтический перевод в: [3, с. 96].

[163*] Там же, стр. 71.

[164] в стихотворении *вписано*.

[165*] Там же, стр. 40. <Стихотворение опубликовано на с. 37–42. — *Е.К.*>.

в ситуации весьма отличной от «Ночной фиалки», полуденной, полной солнца и света и очень конкретно-чувственной. Тем не менее в ритмической структуре известная близость здесь есть. Приведу следующие строки:

«“Trink mit mir, schönes Kind.”
Und als hätten wir uns von je gekannt,
Sitzt sie mir gegenüber.
Und als hätten wir uns von je gekannt,

Und haben uns doch nie gesehn,
Lachen und plaudern wir.
Zumeist aber bin ichs, der erzählt»[166*].

«“Пей со мной, прекрасное дитя.”
И как будто бы мы всегда знали друг друга,
Сидит она напротив меня.
И как будто бы мы всегда знали друг друга,
И все же никогда друг друга не видали,
Мы смеемся и болтаем.
Но чаще рассказываю я».

Как известно, «Ночная фиалка» является изложением сна. Но не участвовали ли в этом сне некоторые бессознательные реминисценции из Лилиенкрона? То, что в этом сне имелись реминисценции из Ибсена, — вытекает из записи самого Блока, в которой упоминается Сольвейг[167].

[166*] Там же, стр. 74.

[167] То, что в этом сне имелись реминисценции ~ упоминается Сольвейг *вписано*. *Далее зачеркнуто*: Известный интерес представляют стихотворения Лилиенкрона «Я и роза ожидаем», «В опьянении», «Ноктюрн» *с пометой Орлова*: Стр. 41 не хватает Мюллер 30/V 41. *Перечеркнут также следующий абзац:* Общие черты в творчестве Блока и Лилиенкрона объясняются еще тем, что оба они, в кругу поэтов-современников были наиболее удалены от буржуазного жизненного уклада и от буржуазной практики. В стиле их жизни были сильны дворянские традиции. Барон Лилиенкрон всячески и самым наивным образом подчеркивал свое баронство. Блок всегда ощущал свою чуждость буржуазной действительности.

8.

Герой «Вольных мыслей» отнюдь не идилличен в обычном, сентиментальном смысле этого слова. Блок рисует здесь образ страстного, сильного человека, в котором есть что-то дикое и свободное. И в этом есть известные черты сходства с Лилиенкроном, также создавшим образ наиболее мужественного — и в то же время реалистического «лирического героя» (охотника, солдата) в немецкой поэзии конца века. Герой Лилиенкрона грубоват и весел, он не обращает внимания на филистерскую мораль и простодушно бравирует своей любовной свободой. Но Блок идет несравненно дальше Лилиенкрона. Он выводит своего героя как бы полностью за пределы буржуазного чувства и привычных норм жизни.

«Сердце!
Ты будь вожатым[168] моим. И смерть
С улыбкой наблюдай. Само устанешь,
Не вынесешь такой веселой жизни,
Какую я веду. Такой любви
И ненависти люди не выносят,
Какую я в себе ношу.
Хочу,
Всегда хочу смотреть в глаза людские,
И пить вино, и женщин целовать,
И яростью желаний полнить вечер,
Когда жара мешает днем мечтать
И песни петь! И слушать в мире ветер!»

В рецензии на «Горные вершины» Бальмонта (1904 г.) Блок, разбирая замечания Бальмонта о «европейских» (по выражению Блока) писателях, упоминает и имя одного норвежского писателя: «Кнут Гамсун — утонченный поэт норвежских “железных ночей”, северных закатов, звенящих колокольчиков, проникший в тайны природы…». Влияние Гамсуна, особенно его «Пана», сказывается в том неудержимо-иррациональном и свободно-«зверином» начале, которое отличает блоковского героя в стихотворении «В дюнах», в некоторой степени и в «Над озером». Чистота чувств и в то же время какая-то дикость, чуть ли не одержимость — эти свойства лейтенанта Глана оживают в образе человека (с голосом, «зовущим, как рога», человека), у которого

[168] У Блока: «вожатаем»; см. стих. «О смерти».

«…душа проста. Соленый ветер
Морей и смольный дух сосны
Ее питал. И в ней — все те же знаки,
Что на моем обветренном лице.
И я прекрасен — нищей красотою
Зыбучих дюн и северных морей».

О герое гамсуновского «Пана» вспоминает Блок в статье 1906-го года «Девушка розовой калитки[169] и муравьиный царь», говоря о «северных светловзорах», о том, что «где-то, в тайге и болотах, живут настоящие люди, с человеческим удивлением в глазах…».

Исступленная свежесть чувства, отказ от общечеловеческой логики, иррациональная близость героя к природе, — в этих чертах проявились у Гамсуна ницшеанские, «сверхчеловеческие» устремления. В какой-то мере они воспринимаются и Блоком. В этой форме даже в самые светлые, идиллически окрашенные стихи Блока врывалось его стремление к экстатичности, его ощущение мира как клубка острых противоречий. Безудержная страсть, полная внутренняя свобода чувства, в данном случае соответствующие ницшеански-гамсуновские черты, выступают у него в качестве одного из проявлений этой всеобщей напряженности современного мира, которую все яснее и непосредственнее воспринимает Блок.

9.

И без того слабые идиллические тона в творчестве Блока в 1907–8 году исчезают полностью. В качестве положительного идеала перед Блоком, в результате опыта революционных лет, вырисовывается идеал свободной России. Это отнюдь не узкий националистический идеал. Вопреки всему мистическому и славянофильскому туману, наличествующему у Блока при трактовке темы России, при всех сомнениях самого Блока[170]*, вера в особое положение и особую миссию России возникала у Блока как отражение и выражение того непреложного исторического факта, что именно Россия в начале XX века была страна революции, что именно в ней был наиболее подготовлен материал для революционного взрыва. Тема России связана у Блока с темой великих боев, как прошлых, так и грядущих, с темой народной стихии, с темой ветра, т. е. с разнообразными воплощениями и

[169] *У Адмони ошибочно*: палатки.

[170]*ср. «Безвременье», Собр. соч., т. IX, стр. 12.

метафорами великих исторических столкновений, в конечном счете — революции.

Тема России оформляется у Блока при постоянном сопоставлении России с западом, с «Европой». Именно теперь у Блока создается специальная концепция соотношения между Россией и Европой, оформляющаяся с учетом впечатлений, полученных им от личных путешествий по Германии, Франции, несколько позже — по Италии, Бельгии и Голландии, от западноевропейской литературы, наконец, в результате воздействия старых славянофильских и соловьевских идей. В связи со стихами Кузьмина <так!> (1908 г.) Блок заявляет: «Перед нами вопрос мучительный и сложный, для нас реальный и первый вопрос, а “дифференцированной культуре” Метерлинков и Роденбахов никогда не снившийся. Вопрос о “западничестве” и “славянофильстве”…» Блок воспринимает запад как сочетание «грандиозного кабака современной европейской культуры» с окаменевшей культурой старой романтической Европы. Романтические искания запада лишены всякого напряжения, статичны. Они навсегда в прошлом. «Неподвижный рыцарь — Запад — все забыл, заглядевшись из-под забрала на небесные розы». Европа, по Блоку, все больше приближается к «золотой середине», признавая реальное — реальным и иллюзорное — иллюзорным. Романтическое и идеальное для нее никогда не может стать действительностью, программой действия. «И стал он благообразен как пастор, брит и бледен. И мечтания его ничем не кончатся. Не воплотятся».

Этим определяется для Блока и вопрос о соотношении западноевропейской и русской литературы. Русская литература в своих лучших традициях для Блока священная литература, осуществляющая служение народу. («…нигде не жизненна литература так, как в России…»). И именно такой литература и должна быть. Между тем, в современной западноевропейской литературе — за немногочисленными исключениями — Блок усматривает половинчатость и бессодержательность, культурность, но отсутствие народной стихии.

На западе господствует «золотая литературная середина», отсутствующая в России. «На западе повсюду существуют целые армии журналистов, беллетристов, критиков, умеющих приготовлять здоровые и удобоваримые “домашние обеды”. Пусть это и не ново и не гениально, — но знание и приличный стиль там налицо». Блок признает ряд достоинств такой «золотой середины», но удовлетвориться ею по сути дела не может и не хочет. Эта литература лишена ощущения великих противоречий современности. Блок заявляет, что если новое искусство в России, совпадающее для Блока с символизмом,

движется по направлению к простоте, к реалистичности, то западный символизм всего этого лишен. «Символисты идут к реализму, потому что им опостылел спертый воздух “келий” им хочется вольного воздуха, широкой деятельности, здоровой работы… Словом, движение русского символизма к реализму и полное несходство его в этом отношении с западным, — уже представляют общее место»[171]*.

В ряде рецензий Блок, начиная с 1906 г. (до того Блок менее самостоятелен и тверд в своей концепции[172], — ср. рецензию на роман Рашильд), конкретизирует это свое отношение к западной литературе. В отзыве на стихи Себастьяна-Шарля Леконта Блок, отмечая всю культурность и все благородство леконтовской поэзии, возражает против ее чрезмерной благовоспитанности. «Только, читая такие благовоспитанные стихи, вы уже ни в коем случае не вправе требовать от них открытий (тем более — откровений), хотя бы индивидуальных». С тонкой иронией показывает Блок эпигонство Леконта.

Говоря о Шницлере (1906 г.) Блок отмечает, что Шницлер «один из наименее важных современных западных писателей, с которыми нам надлежит знакомиться». В то время как «русскую литературу не перелистаешь и не пробежишь между делом». Шницлера «можно читать в гостиной между двумя визитами…» Шницлер — «красивая бабочка». Центральное обвинение Блока: Шницлер не выражает того напряженного положения, в котором находится современный мир, а только играет им: «Открывались для Шницлера какие-то “возможности” (“Зеленый попугай”, “Женщина с кинжалом”), ибо “сын красавицы Вены” от талантливости чуток, а всем чутким людям в Европе теперь ясно, что под ногами — горячие уголья. Но, чтоб ходить по ним, Артур Шницлер приобрел себе венские ботинки из толстой кожи и действительно продефилировал в них под гром аплодисментов, да так, что и публика осталась довольна и писатель себе ног угольями не повредил».

В рецензии на постановку «Пробуждение весны» Ведекинда в театре Комиссаржевской (1907 г.) Блок резко осуждает Ведекинда за несущественность его проблем, за отсутствие подлинного трагизма у этого «пресыщенного последыша, которому и смеяться уже лень, и которому не снилась не только трагедия, но и самое маленькое страданьице». Блок подчеркивает, что «вопрос», над которым «сюсюкает» Ведекинд, для России незначителен и неважен, имеет значение только для «обреченных» классов, «от которых идет трупный запах».

---

[171]* «О современной критике». Собр. соч., т. X, стр. 126.

[172] менее самостоятелен и тверд в своей концепции *вписано*.

«Наша жизнь, — заявляет Блок, — выше и больше этой мелкотравчатой жизни».

Здесь Шницлер и Ведекинд не отождествляются еще со всей современной западноевропейской литературой в целом. Но в целом и в главном суждения Блока и о большинстве самых современных значительных и модных западных писателях совпадают с суждением о Шницлере: они, эти писатели, не ощущают подлинного ритма новой действительности, всей мучительности ее противоречий, и только отсутствие подлинной жизни в искусстве, общий упадок буржуазной культуры (Блок отмечает, что «…убаюкалась и уснула крепко вся европейская буржуазия»[173*]) заставляет видеть в них что-то яркое и трагическое. «Из зрительного зала никогда не пахнёт на сцену свежим воздухом благословения или проклятия. И вот — маленькие события кажутся нам большими, как всегда, когда живешь в одиночестве: Морис Метерлинк стал нам казаться трагиком, г. Гофмансталь — воскресителем античной трагедии, г. Ведекинд — проповедником новой морали». Упадок культуры на западе для Блока — неизбежное следствие культурной эволюции.

10.

Блок отрицательно относился к ориентации Брюсова на новейшую западную литературу. Та волна переводной литературы, которая хлынула на русский книжный рынок в эпоху реакции, вызывает в нем опасения. В 1908 г. Блок, проектируя основание нового журнала, включает в его «строжайшую программу»: «Чтоб не пахло никакой порнографией, ни страдальческой, ни хамской… Бойкот новой западной литературы. Революционный завет презрения»[174*]. И во многом эти опасения Блока по адресу новой западной литературы были оправданы, ибо она воспринималась русским читателем чаще всего со своей самой дурной стороны. Русская буржуазия и буржуазная интеллигенция эпохи реакции искала в ней преимущественно сексуальных и патологических мотивов (тот же Ведекинд, Октав Мирбо, Аннунцио, Пшибышевский, в известной мере Гофмансталь и Шницлер, Гамсун трактуются именно в этом аспекте).

Переводная литература была проводником эстетизма и особенно индивидуализма, против которого Блок в это время начинал ожесточенно бороться.

[173*] Собр. соч., т. X, стр. 191. <«Противоречия». — *Е.К.*>.

[174*] «Записные книжки Ал. Блока». 1930, стр. 88.

Конечно, новая западная литература на самом деле этой патологией и сексуальностью не ограничивалась. Но таков был ее основной фон на русской почве и таким, действительно, был в значительной мере ее объективный смысл для мировоззрения русской интеллигенции в пору реакции. Кроме того, и это имеет очень большое значение, как раз самые значительные и ценные стремления в новой западной литературе обычно оставались в тени. Иногда они даже находились за пределами литературы, проскальзывая в личной переписке, в дневниках, иногда эти стремления, проявляясь лишь в отдельных произведениях, в отдельных репликах даже, заглушались, заслонялись другими тенденциями, наличными у того же самого писателя (напр., у Гофмансталя). Наконец, для Блока, который никогда специально не интересовался новой западной литературой (за исключением отдельных тем: Ибсен, Стриндберг, Метерлинк), языковые знания которого — особенно в отношении немецкого языка — были ограничены, многое должно было пройти незамеченным или доходило обрывочно и неполно, так что правильный вывод был невозможен.

Мимо Блока прошел поэтому и ряд более близких к нему по своему духу явлений западной литературы, образующих своего рода параллель к некоторым этапам его творчества. После рецидива мистических настроений в 1910 г. у Блока быстро наступает новый перелом, напоминающий перелом 1906–7-го года. Блок снова обращается к человеческому, к социальному. Сам Блок пишет, что это произошло в результате воздействия на него различных фактов, имевших для него «один музыкальный смысл». «Зима 1911 года была исполнена глубокого мужественно напряжения и трепета». В предисловии к «Возмездию» Блок перечисляет ряд таких фактов — предвестников неслыханных событий, и видную роль среди них играют социально-политические явления — признаки полного созревания империализма и обнажение его противоречий. «Уже был ощутим запах гари, железа и крови. Весной 1911 года П.Н. Милюков прочел интереснейшую лекцию под заглавием “Вооруженный мир и сокращение вооружений”». Выражением нового обращения Блока к реальной человеческой судьбе, к социальной теме, была поэма «Возмездие».

И в те же годы происходит перелом в творчестве ряда западных писателей. Обострение социальных противоречий, дифференциация общественных сил ведет к большей определенности, к дифференциации и в области идеологии и литературы. Т. Манн, говоря об этом периоде, отмечает, что 1910 год явился для него — и для некоторых других писателей — годом поворота к демократии и к социализму. В частности, Т. Манн называет роман Г. Манна «Маленький город»,

означавший действительно новый, демократический этап в творчестве этого писателя. В это же время снова усиливаются социальные, демократические тенденции в творчестве Гауптмана (1910 год — «Глупец во Христе. Эммануэль Квинт»). Аналогичные сдвиги происходят в творчестве Шницлера, Вассермана и др. В начале десятых годов зарождается экспрессионизм, — при всей своей ограниченности и противоречивости, при все своем мистицизме стремившийся к социальному протесту и абстрактному гуманизму.

Однако, вся эта литературная перестройка прошла мимо Блока, никак его не затронув. Исключение составляет лишь «Туннель» Келлермана, который, правда, только частично, относится к литературе этого нового, социального направления: демократичность Келлермана в романе довольно ограничена. Блок считает «Туннель» произведением, «отмеченным печатью необычайной значительности», и эту значительность, очевидно, видит в том, что Келлерман «говорит… о судьбах Америки и Европы», «вдохновлен… близким будущим»[175]. Таким образом, основное здесь для Блока заключается в современности и размахе, как бы в актуальности поставленной проблемы. Но о большинстве относящихся к этому течению фактов Блок попросту не знал, да о некоторых и не мог знать, ибо и на западе многое выплыло на поверхность лишь во время первой империалистической войны. В первую очередь это касается экспрессионизма, с которым творчество Блока имеет ряд общих черт. К сожалению, на заслуживающем серьезного внимания вопросе о связи между Блоком и экспрессионистической лирикой мы не имеем здесь возможности остановиться.

Эстетические принципы и литературные традиции, к которым обращается теперь Блок, носят совсем иной характер. Уже в 1906–1907 гг. Блок реабилитирует для себя реализм. Теперь он настойчиво возвращается к методу реалистического романа XIX века, в частности, романа западного.

11.

«Возмездие» должно было в «малом масштабе» повторить замысел «Ругон-Маккар» от Золя[176*]. В связи с этой же поэмой Блок говорит о education sentimentale — непосредственная реминисценция о нося-

---

[175] Цит. ответ Блока на вопрос о лучших литературных произведениях 1913 г.: «Самыми важными литературными явлениями этого года я считаю: роман Андрея Белого “Петербург” и роман Бернгарда Келлермана “Туннель”» [12, с. 177–178].

[176*] Собр. соч., т. V, стр. 30. <Предисловие к поэме «Возмездие». — *Е.К.*>.

щем этот заголовок романе Флобера, который был одной из самых любимых книг поэта.

Но максимальное значение для всего развития Блока имеют два скандинавских писателя: Ибсен и Стриндберг. Скандинавские корни творчества этих писателей, тем самым их несколько особое положение на фоне общего потока западноевропейской литературы, представляются нам здесь существенными. Укажем на то, что своеобразие творчества Ибсена в связи со своеобразием норвежской действительности вкратце охарактеризовал Энгельс: «И каковы бы ни были недостатки ибсеновских драм, в них все же отображен — хотя и маленький, среднебуржуазный, — но неизмеримо выше немецкого стоящий мир, в котором люди еще обладают характером, способны к инициативе и действуют самостоятельно, хотя часто и причудливо, с точки зрения иноземного наблюдателя»[177]*. Таким образом, Ибсен естественно должен был выделяться в глазах Блока не только среди немецкой литературы, но и среди французской, бельгийской и др. «новых литератур», декадентско-символических[178], ибо их общей тенденцией было исчезновение людей, «способных к инициативе». Имена обоих скандинавских писателей фигурируют в «Возмездии» — из Ибсена («Строитель Сольнес») взят эпиграф: «Юность — это возмездие». «Северный жесткий голос Стриндберга» упоминается как первый из тех фактов, которые возвестили Блоку, во время перелома 1911 г., наступление неслыханных событий. Но они олицетворяют два разных, хотя и сходных, этапа блоковского творчества.

Ибсен связан с первым переломом в мировоззрении и поэзии Блока, направленным в сторону реального и социального. Под знаком Ибсена у Блока стоят 1907–1908 гг. Ибсеновские темы уже раньше появляются в стихах Блока (цикл «Сольвейг»), Ибсен оказал существенное влияние на драматургию Блока. Он неоднократно упоминается в блоковских статьях, о нем в 1908 г. Блок читал реферат. Для Блока Ибсен был как бы воплощением основных путей современной жизни и искусства. «Творения Ибсена для нас не книга, или, если и книга, то — великая книга жизни». Жизненный и творческий путь Ибсена как бы воспроизводит общий, обязательный путь современного человека и художника. Сначала, в детстве — жуткие впечатления от окружающего страшного мира «…у позорного столба, под стон лесопилок»[179]*. Молодой Ибсен последовательно порывает со всем,

---

[177]* Литературное наследство, т. I, стр. 10.

[178] *Слово вписано*.

[179]* Собр. соч. т. IX, стр. 134. <«Генрих Ибсен». — *Е.К.*>.

что соединяло его с этим страшным миром, — с родительским домом, с обществом, с родиной. Он — исключительно одинок. Но Ибсен — «самый одинокий из современников… высший индивидуалист…», делает новый решительный шаг. «Самый одинокий человек сошел с горы к людям»[180]*. Ибсен, памятуя о современном человечестве, о народе, «возвращается к “родной и близкой” действительности», он анализирует, он врачует язвы общества, он вооружился микроскопом и скальпелем[181]*.

Так рисует Блок два основных этапа в творчестве Ибсена и полностью принимает их, — видя в них пример того пути развития, к которому он сам стремится: от индивидуализма к общественным вопросам. Блок подчеркивает всю закономерность и последовательность этого развития, внутреннюю необходимую связь этих этапов: Ибсен и раньше тревожился общественными вопросами, а с другой стороны и став реформатором, он «для житейского волнения» не забыл «молитв».

Но самым дорогим для Блока является третий период творчества Ибсена («Строитель Сольнес», «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» и др.), которому «еще нет имени». Это предпочтение «третьего периода» характерно для Блока 1905-го года, для известной половинчатости его позиций. Обращение к реальному еще не снимало мистики, они должны были каким-то неясным образом соединиться. Практически, в творчестве Блока это пристрастие к «третьему периоду» сказалось в «Песне Судьбы». То обстоятельство, что Блок воспринимал ибсеновский «третий период», венчающий все его творчество, как соединение жизненного с мистическим, подтверждается и тем, что для Блока на протяжении всего творческого пути Ибсена его «вера и воля… покоится в лоне “вечноженственного”»[182]*. И опять-таки крайне характерно для Блока той поры, что эта «вечная женственность» отождествляется им с родиной писателя, — с Норвегией, Норвегией «зеленых фьордов, скал и снегов, родиной белого орла»[183]*.

Еще в одном отношении важен Ибсен для Блока, утерявшего в это время свою «Прекрасную даму», свою цельную «сверхобъективность»: это — монолитность и цельность Ибсена, которую Блок подчеркивает, объясняя ее таинственным и мистическим внутренним голосом.

---

[180]* Там же, стр. 136.

[181]* Там же.

[182]* Там же, стр. 137.

[183]* Там же, стр. 138.

Один из самых сложных и противоречивых писателей «новой литературы», Стриндберг знаменует второй поворот Блока к социальному, — в 1911 г. «знакомство с творениями покойного Августа Стриндберга (первоначально — через поэта Вл. Пяста)» относит сам Блок к числу «событий, явлений и веяний, особенно сильно повлиявших» на него. Блока захватывает в Стриндберге его большая резкость и определенность, его мужественность и грубоватость. Осознание противоречивости современного мира и невозможности смешать, слить воедино эти противоречия пронизывает все мировоззрение Блока в этот период. «Я помню ночные разговоры, из которых впервые вырастало сознание нераздельности и неслиянности искусства, жизни и политики»[184]*. И именно в образе Стриндберга для Блока сконцентрировалась непреклонность и жесткость, — результат воздействия «твердой руки и уверенного резца». Среди новых людей, говорит Блок, «и может быть впереди их всех, стоит Стриндберг, как тип мужчины, “мужа”, приспособленного для предстоящей жизни, которая рисуется (уже, кажется, всем теперь) исполненной все более интенсивной борьбы не только государств друг с другом, но, особенно, общества и личности с государством»[185]*.

Стриндберг привлекает Блока и своей демократичностью. Стриндберг связан для Блока с образом рабочего. Он хотел бы назвать его «самым человеческим именем сейчас» — именем товарищ![186]*

Блок видит в Стриндберге учителя: «Человек, носивший в себе столько мировоззрений, человек, питавший высокую любовь к самой бескорыстной и чистой из наук, к науке о природе, человек, сам сделавший открытия в этой науке, — разве может он не быть нашим учителем?»[187]*

Блока не смущает эта «множественность» мировоззрений Стриндберга, не смущают, например, его теософские и спиритические тенденции — четкое свидетельство о силе и непреодоленности элементов старого блоковского мировоззрения и в эти годы. Это свидетельство тем более существенно, что Блок вообще был врагом всякой теософии.

Таким образом, отказ Блока от «новой западной литературы» после 1906–1907 гг. был далеко не безусловным. Там, где западная литература давала существенное содержание, где она обращалась

---

[184]* Собр. соч. т. V, стр. 28. <Предисловие к поэме «Возмездие». — *Е.К.*>.

[185]* Собр. соч. т. IX, стр. 154–155. <«Памяти Августа Стриндберга». — *Е.К.*>.

[186]* Там же, стр. 157.

[187]* Там же, стр. 156.

к подлинной жизни и выражала в неприкрытой форме трагические противоречия и столкновения «страшного мира» и человеческой души, там Блок готов был учиться у нее и следовать за ней.

В наибольшей мере такие черты Блок находил у Ибсена и Стриндберга. Однако наличие даже отдельных соответствующих черт в творчестве и других западных писателей привлекало к ним внимание Блока и вело к их использованию в блоковском творчестве. Так, поистине трагическая «Баллада Рэдингской тюрьмы» Уайльда, по свидетельству самого Блока, оказала влияние (в переводе Бальмонта) на блоковское стихотворение «Митинг» (из цикла «Город»)[188]*. Строфа из этой баллады приведена Блоком в его докладе «О символизме».

Частично в этой связи стоит и усиление интереса Блока к Эдгару По, который хотя и не является представителем «новой поэзии», но воспринимался как поэт, непосредственно с ней связанный и, в историческом плане, действительно ее подготовивший. Из ранних стихов влияние Э. По сказывается на (довольно невыразительном, впрочем) стихотворении «Ночь грозой бушевала, и молний огня», о чем свидетельствует сам Блок. В 1906 г. Блок отмечал огромное значение Э. По для «новой поэзии» и в частности, что «произведения По созданы как будто в наше время»[189]*. Но самым живым образом Блок начинает им интересоваться в 1911–1912 гг. Блок предполагал писать статью о По, специально в связи с З. Гиппиус, вероятно, с Пястом, вообще с новой русской поэзией («Э. По — подземное течение в России»). Судя по замечанию дневника (6 ноября 1911 г.), Э. По воспринимается Блоком как представитель «запечатанной поэзии», т. е., очевидно, поэзии тайного и глубокого смысла. Это поддерживается и указанием в дневнике от 10 ноября: «Не любя демократии, ненавидя всякий американизм, ведь они (аристократия) не поймут и той тайной, запрятанной глубоко культуры, которая есть в По, Гиппиус, Пясте, Пушкине…» В другом месте дневника (от 14 ноября) параллель между По и Пушкиным продолжена. Они сопоставлены по линии некоего «тайного возрождения», с одной стороны, «Нового света», с другой стороны, «славянского мира»[190].

---

[188]* Ср. Вл. Орлов. Примечания к однотомнику, стр. 524. <«В примеч. к этому стих. во 2-ом изд. “Нечаянной Радости” Блок отметил: “Влияние перевода Бальмонта ‘Баллады Рэдингской тюрьмы’ Уайльда”» [11, с. 524]>.

[189]* <Ссылка автором не проставлена; см.: [10, т. 11, с. 300]>.

[190] *Далее зачеркнуто*: И они вместе противопоставлены «жёлтой крови». Смысл этих странных рассуждений Блока заключен в его поисках тех конкретных форм, которые примут грядущие великие потрясения, неизбежность которых он предчувствовал. Подпадая под влияние демагогической империалистической агитации («жёлтая

Выбор именно Эдгара По здесь определяется, поскольку это можно заключить из контекста, умением По овладевать самыми напряженными противоречиями, — его бесстрашием, — Блок ищет такой взгляд, который бы смог взглянуть «бестрепетно и спокойно (торжественно)...»[191] И таким же взглядом, «деловым, давно спокойным», обладает джентльмен в стихотворении «Осенний вечер был», написанном в ноябре 1912 г., с реминисценциями из «Ворона» Эдгара По (оттуда взят эпиграф)[192]. Основной темой стихотворения является неразрешимость и вечность «мучительного вопроса», встающего перед человеком[193], необходимость проще взглянуть на этот вопрос[194] и смириться «перед гением судьбы».

12.

Смирение не означает еще слепоты поэта, и оно не определяет собой общий характер блоковской лирики в этот период. В ней во все более обнаженном и непосредственном виде фиксируется образ страшного мира. В этом смысле — по своему колориту — характерно и стихотворение, навеянное Эдгаром По. Как уже указывалось, идиллические черты почти полностью устранены в блоковской лирике, начиная с 1908–1909 гг. Лишь накануне первой империалистической войны они несколько оживают в «Соловьином саду», где простое, безыскусственное, трудовое существование, близкое к природе, оказывается сильнее, чем романтическая страсть.

Основное для блоковской лирики «третьего тома» — беспощадное и ничем не смягченное изображение того отчаяния и той жути, которые воспринимает Блок в конкретных, окружающих его фактах и явлениях городского быта. В ряде своих стихов этого периода, особенно в 1912–1913 гг., Блок показывает «страшный мир» как нечто пребывающее и неизбежное. В других стихах выход из «страшного мира» намечен[195] в страсти, в силе переживания, — хотя нередко

опасность») и на основе старых мистических соловьевских идей Блок иногда усматривал неизбежную катастрофу в столкновении Европы и Азии, — впоследствии эти мотивы с новой силой зазвучат в «Скифах».

[191] См.: [9, с. 40].

[192] *Выражение в скобках вписано*.

[193] встающего перед человеком *вписано*.

[194] *Было*: на него

[195] *Было*: дан

и страсть становится одним из аспектов «страшного мира». Но и в том, и в другом случае для блоковской лирики характерно все более полное и прямое, все более реалистическое введение лирического героя в круг «страшного мира». Эротическое начало для Блока здесь лишь один из важнейших способов проявления непосредственной человеческой природы. Еще в 1907 г. Блок писал (в письме к Пантюхову, 22 мая 1907 г.): «Может быть, одиночество преодолимо только ритмами действительной жизни — страстью и трудом»[196]. Страсть сплетена в блоковской лирике этого времени со всем существованием человека, со всем «страшным миром», — отсюда «цыганщина».

Особенно важно, что лирический герой Блока выступает все более непосредственно, не прибегая ни к каким маскам и ухищрениям. Если в первом томе у Блока преобладала мистическая «сверхобъективность», отблеском от которой преображался — хотя и не до конца — герой блоковской лирики, если во втором томе сверхобъективности уже нет, но зато возникает ряд специфических, как бы частных масок, нередко стилизованных и декадентских («демонов» — по выражению самого Блока[197]*), и, с другой стороны, значительную роль начинают играть стихи, в которых центральный блоковский герой отсутствует («Пузыри земли», «Город»), — то в третьем томе герой предстает в максимально конкретном и личном облике человека своей эпохи и своей страны. Все маски отброшены. Живой страдающий человек стоит лицом к лицу со «страшным миром». И если Блок беспомощен в разъяснении, в подлинном осознании этого мира, — ибо он не преступал границ буржуазного мировоззрения, — если этот страшный мир приобретает в глазах Блока фаталистические черты, то Блок все же ничем не заслонял и ни во что не претворял его. Трагический поединок Блока со «страшным миром» в плане общей концепции Блока не мог окончиться победой. — «Все будет так, исхода нет», — но Блок упорно не прекращает поединка, продолжая беспощадно и обнаженно изображать мучительность и ужас «страшного мира› и трагизм своего существования. Сама безнадежность этого поединка становится темой блоковской поэзии. И максимальная честность и героичность блоковской лирики третьего тома заложена как раз в этой верности своей страшной теме и в мужественном изображении ее без всяких обиняков, вплотную.

Сам «страшный мир» приобретает все более беспощадную реальность. Прежняя текучесть и «слиянность» реальных вещей, их «вза-

---

[196] «М.И. Пантюхов — автор повести “Тишина и старик”». Киев, 1911, стр. *примечание В.Н. Орлова.* <с. 30. — *Е.К.*>.

[197]* Собр. соч., т. X, стр. 80. <«Серг. Городецкий. Перун. О лирике (1907)». — *Е.К.*>

имопроницаемость» больше не существует для Блока. Неслучайно сам Блок отмечает, что зимой 1911 г. он порвал с мистическим «слиянием всего воедино»: «Именно мужественное веянье преобладало: трагическое сознание неслиянности и нераздельности всего — противоречий непримиримых и требовавших примирения»[198*]. Каждый предмет в лирике Блока не есть больше только переходная ступень к целому, к «всеобщему хаосу», в котором он, этот предмет растворяется. Наоборот, предметы, сохраняя свое символическое значение, получают трагическую устойчивость. Они воспринимаются как вечные и неизбежные, как элементы тех «непримиримых противоречий», которые требуют примирения, — но очевидно не могут его добиться, именно поскольку они непримиримы. Здесь было бы возможно не примирение, а только реальный синтез, реальное разрешение этих противоречий, но идеалистические основы[199] мировоззрения Блока исключали возможность подлинного синтезирования.

Такая поэзия для своего существования требовала великого напряжения. Источник этого напряжения нам известен — это то острое ощущение неизбежности великих катастроф, которое возникло у Блока в конечном счете как отражение уже миновавших и надвигающихся войн и революций. Особое положение России, наличие в ней максимального революционного опыта и значительнейших революционных предпосылок, объясняют, почему из честных и чутких поэтов, принадлежавших к буржуазному искусству, именно у русского поэта это выражение социальных сдвигов эпохи империализма и социалистической революции приобрело такую остроту, — хотя бы в столь специфической, трагической форме.

Действительно, буржуазная лирика блоковского или предшествовавшего Блоку поколения на Западе в своих виднейших проявлениях глубоко отлична от лирики Блока третьего тома. Она лишена блоковской беспощадности в изображении «страшного мира» (даже Верхарн изменяет в десятые годы своему мрачному колориту), в ней нет такого трагизма, и — главное — в ней нет живого непосредственного лирического героя, насквозь человечного и реального. В ней сохраняются, даже усиливаются, различные «опосредствования» между поэтом и миром. Процветает «сверхобъективность» и стилизованные «маски». Даже такой искренний и непосредственный поэт как Рильке во второй половине девятисотых годов стремится выключить облик

[198*] Собр. соч., т. V, стр. 28. <Предисловие к поэме «Возмездие». — *Е.К.*>

[199] *Было*: буржуазно-идеалистические, метафизические

центрального[200] лирического героя из своей лирики, заменив его пластичностью и вещественностью[201] изображения отдельных явлений природы и города или мифологических и библейских образов[202] («Новые стихи»). Реальный человеческий облик не находит себе места в лирике. Трагическое душевное напряжение и страдание в блоковской лирике также не получают соответствия в лирике западной. Они подменяются внешней живостью и экзотической пестротой. Характерен путь Гофмансталя, вообще покидающего область лирической поэзии, как таковой, и переходящего к сюжетной драме.

В отличие от Блока (и Брюсова) выступившие в восьмидесятых и девяностых годах крупнейшие немецкие лирики в своем развитии не приблизились к подлинно прогрессивным элементам поэзии — к жизненности и человечности, а, наоборот, отдалились от них. И это отнюдь не только факт их личной биографии и их одаренности, а результат различия[203] в характере исторического развития России и стран Запада[204]. Черты, более близкие к лирике Блока, хотя тоже далеко не совпадающие с ней, имеет более новая, экспрессионистическая лирика, возникавшая как раз накануне войны.

Известная стилевая близость существует между экспрессионистической лирикой и «Двенадцатью» Блока. Более подробно этого вопроса мы касаться не будем, подчеркнем лишь, что творчество Блока, таким образом, имеет точки соприкосновения с различными этапами немецкой литературы, начиная от модернизма (80-е годы) и кончая предвоенным экспрессионизмом. Такая емкость и «уплотненность› блоковского творчества опять-таки является весьма характерной для особенностей развития русской литературы этого времени.

В годы войны и Великой Октябрьской революции Блок еще более решительно размежевывается с новой западной литературой. Блок стремится к искусству, которое было бы достойно грандиозной эпохи Революции[205]. Такое искусство он находит в прошлом, — в классической литературе, прежде всего в высокой романтической драме. Это — в области театра, которому. Блок в годы революции отдает значительную часть своих сил. Из произведений современного театра

---

[200] *Слово вписано*.

[201] *Слово вписано*.

[202] или мифологических и библейских образов *вписано.*

[203] *Было*: того различия

[204] *Далее зачеркнуто*: о котором мы уже говорили

[205] грандиозной <эпохи> Революции *зачеркнуто;* революционной <эпохи> *вписано рукой Орлова.*

внимание Блока привлекает «Рваный плащ» Сем-Бенелли[206]. Здесь выявляется известная близость между Блоком и новейшей футуристическо-экспрессионистской западной литературой (Сем-Бенелли близок к футуризму), — но в целом Блок подчеркивает в футуризме его принадлежность к общему потоку буржуазной литературы и лишь кажущуюся антибуржуазность: «Маринетти в сущности столь же ручной, как вся цивилизация, которой он окружен»[207*].

Как известно, приятие Блоком Октябрьской революции носило своеобразный характер. Восторженно приветствуя ее, Блок в то же время пытается осмыслить ее в некоем космическом и метафизическом плане. Особенно в «Крушении гуманизма» (1919), в речи «Владимир Соловьев в наши дни» (1920) Блок намечает свою концепцию исторического развития человечества, которая в основном базируется на романтической философии истории. И здесь возможно было бы провести существенные параллели между построениями Блока и соответствующими общеисторическими построениями современных ему западных мыслителей (напр., Шпенглер, Кайзерлинг), однако, в настоящей статье эту тему я уже не смогу затронуть.

Надо лишь подчеркнуть, что и здесь, отмечая ряд сходных черт, пришлось бы затронуть и исключительно важные и существенные различия. По сравнению, например, с Шпенглером, историческая концепция Блока проникнута несравненно большей верой в человечество, в силы народа.

Этим лишь подтверждается то особое и своеобразное положение Блока на фоне общего развития буржуазной идеологии и европейского символизма начала XX века, которое особенно рельефно выступает в самой поэзии Блока[208].

Почти ко всем важнейших этапам и компонентам западной «новой поэзии»[209] был он причастен, но оставил их позади себя и в той или иной мере преодолел их, создав поэзию такой человечности и такого

---

[206] <См.: «Сем-Бенелли. “Рваный плащ”» [10, т. 12, с. 219–221]>.

[207*] Собр. соч., т. XII, стр. 113. <«Размышления о скудости нашего репертуара». — *Е.К.*>. *Далее зачеркнуто*: Блок — в области театра — возвращается к «Голубой птице» Метерлинка. (Подробнее об этом см. статью Федорова в этом же сборнике). Для издательства «Всемирной литературы» Блок редактирует переводы и пишет рецензии и предисловия к ряду значительнейших произведений мировой литературы, — в центре внимания Блока стоит Гейне.

Такой вполне закономерный путь Блока в отношении его связи с новой западной литературой.

[208] Как известно, приятие Блоком ~ выступает в самой поэзии Блока *вписано*.

[209] западной «новой поэзии» *вписано*.

трагического напряжения, которое отсутствует у западных поэтов блоковского поколения и которое явилось особым, но в своем роде достойным выражением великой[210] эпохи, сыном которой был Блок.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Исследования

1. *Каганович Б.С.* Александр Александрович Смирнов. 1883–1962. СПб.: Европейский Дом, 2018. 240 с.
2. *Лощинская Н.В.* Александр Блок и Пушкинский Дом // Пушкинский Дом: Статьи. Документы. Библиография. Л.: Наука. 1982. С. 13–36.

Источники

3. *Адмони В.Г.* Блок и Лилиенкрон // Мир А. Блока: Блоковский сб. [5] / Ученые записки Тартуского Государственного университета. Тарту: Тартуский гос. ун-т, 1985. Вып. 657. С. 96–100.
4. *Адмони В.Г.* Вступительная статья // *Гете И.В.* Торквато Тассо / пер. В.А. Зоргенфрея. Л.: Худож. лит, 1935. С. 5–20.
5. *Адмони В.*Г. Жан-Поль Рихтер // Ранний буржуазный реализм: сб. статей / под ред. Н. Берковского. Л.; [М.]: Гослитиздат, 1936. С. 543–586.
6. *Адмони В.Г.* Поэтика и действительность. Л.: Сов. писатель, 1975. 310 с.
7. *Бекетова М.А.* Ал. Блок и его мать. Воспоминания и заметки. Л.; М.: Петроград, 1925. 183 с.
8. Библиотека А.А. Блока: описание: в 3 кн. / под ред. С.П. Лукирской. Л.: БАН, 1985. Кн. 2. 416 с.
9. *Блок А.А.* Записные книжки / ред. и примеч. П.Н. Медведева. Л.: Прибой, 1930. 250 с.
10. *Блок А.А.* Собр. соч.: в 12 т. [Л.]: Изд-во писателей в Ленинграде, [1932]–1936.
11. *Блок А.А.* Стихотворения. Поэмы. Театр / ред. Вл. Орлова. Л.: Гослитиздат, 1936. 596 с.
12. *Немеровская О.*, *Вольпе Ц.* Судьба Блока: Воспоминания. Письма. Дневники. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1930. 276 с.
13. *Сильман Т.И.*, *Адмони В.Г.* Мы вспоминаем. СПб.: Композитор, 1993. 503 с.

[210] *Было*: той великой