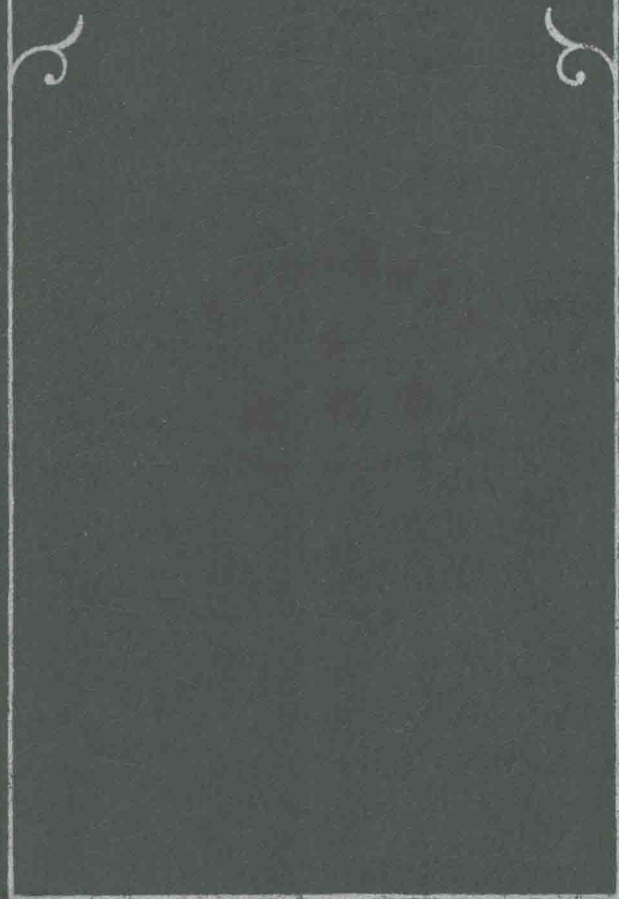


АЛЕКСАНДР БЛОК



1880 · 1980



АЛЕКСАНДР БЛОК

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ
В ШЕСТИ ТОМАХ

ПОД ОБЩЕЙ РЕДАКЦИЕЙ

М. А. ДУДИНА

В. Н. ОРЛОВА

А. А. СУРКОВА

ЛЕНИНГРАД • «ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ • 1982

АЛЕКСАНДР БЛОК

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ
В ШЕСТИ ТОМАХ

ТОМ 4

ОЧЕРКИ • СТАТЬИ • РЕЧИ
1905•1921

ЛЕНИНГРАД • «ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ • 1982

ББК 84. Р1
Б70

СОСТАВЛЕНИЕ ВЛ. ОРЛОВА

ПРИМЕЧАНИЯ Б. АВЕРИНА

ПОДГОТОВКА ТЕКСТА
И. ИСАКОВИЧ

ОФОРМЛЕНИЕ ХУДОЖНИКА
Н. НЕФЕДОВА

Б 4603010101-074
028(01)-82

подписное

© Состав, примечания, оформление. Издательство «Художественная литература», 1982 г.

ОЧЕРКИ · СТАТЬИ · РЕЧИ

КРАСКИ И СЛОВА

Думая о школьных понятиях современной литературы, я представляю себе большую равнину, на которую накинута, как покрывало, низко спустившийся, тяжелый небесный свод. Там и сям на равнине торчат сухие деревья, которые бессильно приподнимают священную ткань неба, заставляют ее холмиться, а местами даже прорывают ее, — и тогда уже предстают во всей своей тощей, неживой наготе.

Таковыми деревьями, уходящими вдаль, большей частью совсем сухими, кажутся мне школьные понятия — орудия художественной критики. Им иногда искусственно прививают новые ветки, но ничто не оживит гниющего ствола.

Среди этих истуканов самый первый план загроможден теперь понятием «символизм».* Его холили, прививали ему и зелень и просто плесень, но ствол его смехотворен, изломан веками, дуплист и сух. А главное, он испортил небесную ткань и продырявил ее. Критика очень много толкует о «школах» символизма, наклеивает на художника ярлычок: «символист»; критика охаживает художника со всех сторон и обдергивает на нем платье; а иногда она занимается делом совсем уж некультурным, извинимым разве во времена глубокой древности: если платье не лезет на художника, она обрубает ему ноги, руки, или — что уж вовсе неприлично — голову.

Распоряжаясь так, критика хочет угнаться за творчеством. Но она, по существу своему, — противоположный полюс творчества. В лучшем случае, ей удастся

* Конечно, я говорю не о религиозном и не о философском символизме, но о развязном термине вольнопрактикующей критики.

ухватить поэта за фалду и на бегу сунуть ему в карман ярлычок: «символист».

Так было бы всего естественнее. Но иногда случается обратное: сам художник раскрывает свои объятия критике и восторженно кричит ей навстречу: «Хочу быть символистом!» Тут он, по ошибке, сам попадает в ту рамку, где должна поместиться впоследствии его фотографическая карточка.

Чаще всего, почему-то, это случается с художниками слова. Реже ловкой критике удастся изловить живописца. Я думаю, это происходит оттого, что писателям принято обладать всеми свойствами взрослых людей; а ведь эти свойства вовсе не только положительные: рядом со здравостью суждений, умеренным скептицизмом, чувством «такта» и системы — попадаются среди них усталость, скованность, немудрость. Взрослые люди обыкновенно не мудры и не просты.

Что касается живописцев, то на них в «общественном» отношении давно рукой махнули. С них уж и не требуют «отзывчивости на запросы современности» и даже вообще требуют так мало, что сами они часто забывают о необходимости «общего развития» и превращаются в маляров и богомазов.

Зато лучшие из них мудро пользуются одиночеством. Искусство красок и линий позволяет всегда помнить о близости к реальной природе и никогда не дает погрузиться в схему, откуда нет сил выбраться писателю. Живопись учит смотреть и видеть (это вещи разные и редко совпадающие). Благодаря этому живопись сохраняет живым и нетронутым то чувство, которым отличаются дети.

Словесные впечатления более чужды детям, чем зрительные. Детям приятно нарисовать все, что можно; а чего нельзя — того и не надо. У детей слово подчиняется рисунку, играет вторую роль.

Ласковая и яркая краска сохраняет художнику детскую восприимчивость; а взрослые писатели «жадно берегут в душе остаток чувства».¹ Пожелав сберечь свое драгоценное время, они заменили медленный рисунок быстрым словом; но — ослепли, оступили к зрительным восприятиям. Говорят, слов больше, чем красок; но, может быть, достаточно для изящного писателя, для поэта — только таких слов, которые соответствуют краскам. Ведь это — словарь удивительно пестрый, вырази-

тельный и гармонический. Например, следующее стихотворение молодого поэта Сергея Городецкого кажется мне совершенным по красочности и конкретности словаря:

ЗНОЙ

Не воздух, а золото,
Жидкое золото
Пролило в мир.
Скован без молота,
Жидкого золота
Не движется мир.

Высокое озеро,
Синее озеро,
Молча лежит.
Зелено-косматое,
Спячкой измятое,
В воду глядит.

Белые волосы,
Длинные волосы
Небо прядет.
Небо без голоса,
Звонкого голоса.
Молча прядет.*

Все можно нарисовать — воздух, озеро, камыш и небо. Все понятия конкретны, и их достаточно для выражения первозданности идеи, блеснувшей сразу. А для разеития идеи в будущем могут явиться способы более тонкие, чем готовые слова.

Душа писателя — испорченная душа. Вот писатель увидел картину Бёклина «Лесная тишина». Девушка на единороге смотрит в даль между стволами деревьев. Для критика и писателя — взгляд девушки и единорога непременно «символичен». О нем можно сказать много умных и красивых слов. Может быть, это — большая литературная заслуга, но неисправимая вина перед живописью: это значит — внести в свободную игру красок и линий свое грубое, изнурительное понимание; все равно что толстый дядюшка — пришел в детскую, одного племянника игриво пощекотал, другого похлопал жилистой рукой по пушистой щеке, третьему помог скла-

* Я думаю, что и во всей русской поэзии очень заметно стремление к разрыву с отвлеченным и к союзу с конкретным, воплощенным. Освежительнее духов запах живого цветка.

дывать кубики. Смотришь — разорил всю игру, и одиночные племянники уже дуются в углу.

Душа писателя поневоле зажалась среди абстракций, загрустила в лаборатории слов. Тем временем перед слепым взором ее бесконечно преломлялась цветная радуга. И разве не выход для писателя — понимание зрительных впечатлений, умение смотреть? Действие света и цвета освободительно. Оно улегчает душу, рождает прекрасную мысль. Так — сдержанный и воспитанный европеец, попавший в страну, где окрестность свободно цветет и голые дикари пляшут на солнце, — должен непременно оживиться и, хоть внутренне, заплясать, если он еще не совсем разложился.

Сказанное не унижает писательства. Напротив, приходится наблюдать обратное: живопись охотно подает руку литературе, и художники пишут книги (Россетти, Гогэн);² но литераторы обыкновенно чванятся перед живописью и не пишут картин. Скажут, что живописи надо учиться: но, во-первых, иногда лучше нарисовать несколько детских каракуль, чем написать очень объемистый труд; а во-вторых, чувствовал же какую-то освободительность рисунка, например, Пушкин, когда рисовал не однажды какой-то пленительный женский профиль. А ведь он не учился рисовать. Но он был ребенок.

Прекрасен своеобразный, ломающийся стиль художников. Они обращаются со словами как дети; не злоупотребляют ими, всегда кратки. Они предпочитают конкретные понятия, переложимые на краски и линии (часто основы предложения — существительное и глагол — совпадают, первое — с краской, второй — с линией). Оттого они могут передать простым и детским, а потому — новым и свежим, языком те старинные жалобы, которые писатель таит в душе: ему нужно еще искать их словесных выражений; и вот он их ищет и уже забывает боль самую благородную, и она уже гниет в его душе, без того обремененной, как не сорванный вовремя, пышный цветок.

Живопись учит детству. Она учит смеяться над слишком глубокомысленной критикой. Она научает просто узнавать красное, зеленое, белое.

Вот — простая русская церковь на шоссе на дороге. Нет ничего наивнее и вечнее ее архитектуры, расположения. Воображению, орудующему словами, представ-

ляются бесчисленные наслоения истории, религии, всех тяжелых событий, которые пережила русская церковь на проезжей дороге. Воображение поэта ищет пищи вдоль всех дорог, отовсюду собирает мед, не первый попавшийся храм воплощает в стихах.

Но я не хочу быть тружеником — шмелем в бархатной неуклюжей шубе. Этот первый попавшийся храм пусть будет весь моим и единственным, как другой и третий. Тогда я должен уметь взглянуть на него; и, облюбовав и приласкав взором, нарисовать, хоть для других непонятно, но по-своему, чтобы потом узнать в рисунке и храм и себя: вот это — левая паперть, а это — крест с тонкой цепочкой и полумесяцем, а это — пригорок, на котором я сидел и царапал.

Только часто прикасаясь взором к природе, отдаваясь свободно зримому и яркому простору, можно стряхивать с себя гнет боязни слов, расплывчатой и неуверенной мысли. Живопись не боится слов. Она говорит: «Я — сама природа». А писатель говорит кисло и вяло: «Я должен преобразить мертвую материю».

Но это — неправда. Прежде всего, неправда в самой вялости и отвлеченности формулы; а главное, что живая и населенная многими породами существ природа — мстит пренебрегающим ее далями и ее красками — не символическими и не мистическими, а изумительными в своей простоте. Кому еще неизвестны иные существа, населяющие леса, поля и болотца (а таких неосведомленных, я знаю, много), — тот должен учиться смотреть.

Когда научится — сами собой упадут и без топора сухие стволы. Тогда уж небеса больше не будут продырявлены. Глубокомысленные игрушки критических дядей дети забросят в самый дальний угол, да и повыше — на печку.

ПЕДАНТ О ПОЭТЕ *

Лермонтов — писатель, которому не посчастливилось ни в количестве монографий, ни в истинной любви потомства: исследователи немножко дичатся Лермонтова, он многим не по зубам; для «большой публики» Лермонтов долгое время был (отчасти и есть) только крутящим усы армейским слагателем страстных романсов. «Сwineц в груди и жажда мести»¹ принимались как девиз плохенького бреттерства и «армейщины» дурного тона. На это есть свои глубокие причины, и одна из них в том, что Лермонтов, рассматриваемый сквозь известные очки, *почти весь* может быть понят именно так, не иначе. С этой точки зрения Лермонтов подобен гадательной книге или упоению карточной игры; он может быть принят как праздное, убивающее душу «суеверие» или такой же праздный и засасывающий, как «среда», «большой шлем».²

Только литература последних лет многими потоками своими стремится опять к Лермонтову как к источнику; его чтут и порывисто, и горячо, и безмолвно, и трепетно. На звуки Лермонтова откликалась самая «ночная» душа русской поэзии — Тютчев, откликалась как-то глухо, томимая тем же бессмертием, причастностью к той же тайне. Ей эти звуки были «страшны, как память *детских лет*»,³ как «страшны песни про *родимый хаос*».⁴ «Пушкин и Лермонтов» — слышим мы все сознательней, а прежде повторялось то же, но бессознательно: «если не Лермонтов, то Пушкин» — и обратно. Два магических слова — «собственные имена» русской истории и народа русского — становятся лозунгами двух

* Н. Котляревский. М. Ю. Лермонтов. Личность поэта и его произведения. Второе издание. 1905.

станов русской литературы, русской мистической действительности. Прислушиваясь к боевым словам этих двух, все еще враждебных, станов, мы все яснее слышим, что дело идет о чем-то больше жизни и смерти — о космосе и хаосе, о поселении вечно-радостной Гармонии (супруги Кадмоса — Космоса, основателя городов)⁵ на месте пустынном, окаянном и хладном, — ее, этого вечного образа лермонтовской любви.

Чем реже на устах, — тем чаще в душе: Лермонтов и Пушкин — образы «предустановленные», загадка русской жизни и литературы. Достоевский провещал о Пушкине⁶ — и смолкнувшие слова его покоятся в душе. О Лермонтове еще почти *нет слов* — молчание и молчание. Тут возможны два пути: путь творческой критики, подобной критике г. Мережковского, или путь беспощадного анатомического рассечения — метод, которого держатся хирурги: они *не вправе* в минуту операции помыслить о чем-либо, кроме разложенного перед ними болящего тела.

Этот последний метод кладется в основу всех литературных «исследований»; он называется «литературно-историческим» и состоит в строжайшем наблюдении мельчайших фактов, в исследовании кропотливом, которое было бы *преступно перед жизнью*, если бы не единственно оно устанавливало голую, фактическую, на первый взгляд ничего не говорящую, но *необходимую* правду.

Перед исследователем, пользующимся таким методом, закрыты *все* перспективы прекрасного, его влечет к себе мертвый скелет; но этот скелет обещает в будущем одеться плотью и кровью. Такова и непривлекательная, «черная» работа каменщика, строящего низенький фундамент под дворец царей или под сокровищницу народного искусства.

Почвы для исследования Лермонтова нет — биография нищенская. Остается «провидеть» Лермонтова. Но еще лик его темен, отдаленен и жуток. Хочется бесконечного *беспристрастия*, — пусть умных и тонких, но бесплотных догадок, чтобы не «потревожить милый прах». Когда роют клад, прежде разбирают смысл *шифра*, который укажет место клада, потом «семь раз отмеривают» — и уж зато раз навсегда безошибочно «отрезают» кусок земли, в которой покоится клад. Лермонтовский клад стоит упорных трудов.

«Автор настоящей книги, — читаем мы в предисловии профессора Котляревского, — не имел в виду дать всестороннюю оценку творчества Лермонтова (еще бы!); он сосредоточил свое внимание лишь на той руководящей мысли, на которой покоились все думы поэта, и на том господствующем чувстве, из которого вытекало его неизменно грустное настроение» (стр. 2).

Это уже расхолаживает: неужели найдены «руководящая мысль» и «господствующее чувство» — то, о чем так страшно еще мечтать?

Перед нами открывается длинный ряд однообразных рассуждений, напоминающих по тону учителя русской словесности в старшем классе гимназии, к тому же скорее женской. Читаешь и изумляешься, откуда эти рассуждения в наше время, когда все «плоскости» начинают холмиться, когда все приходит в движение? Да и выносит ли уже наше время рассуждения «без искры божией», не требует ли оно хоть одной видимости полета, свободы и какой бы то ни было новизны? На протяжении более трехсот страниц нет почти фразы, над которой можно было бы задуматься, не чувствуя, что она перемальывает в сотый раз все пережитое и передуманное многими поколениями — до такой степени уже перемолотое, что оно вошло даже в *учебники средней школы*, обязанные по существу своему «знакомить» только с тем, что установлено большинством, что применено к пониманию большинства.

Из биографической части книги мы узнаем немногим больше, а иногда и меньше, чем заключается в самых кратких биографиях при «собраниях сочинений». Гораздо бо́льшая по объему часть посвящена разговорам о «творчестве». Здесь, на первом месте, при разборе юношеских творений Лермонтова, г-на Котляревского «поражает в них несоответствие между поэтическим вымыслом автора и внешними фактами его жизни» (стр. 29). Казалось бы, здесь нет ровно ничего поразительного, и причина к тому ясна, как день: Лермонтов был поэт. Но г. Котляревский выставляет свои причины: «меланхолический темперамент», «однообразную и огражденную со всех сторон жизнь», «сильную склонность к рефлексии» и к «преувеличению собственных ощущений». Вообще г. Котляревский не слишком склонен верить показаниям самого Лермонтова: если верить ему, говорит он скептически, то он впервые влюбился, имея десять

лет от роду⁷ (стр. 37). К страстям Лермонтова профессор Котляревский относится уж совсем скептически: он сетует, что Лермонтов решился «несколько *упростить* задачу бытия в виду ее трудности», когда поэт говорит, что «в женском сердце хотел сыскать отраду бытия» (36). Конечно, такие замечания делают честь игривому остроумию профессора. Но беспощадность его к Лермонтову все растет.

Оказывается, что Лермонтов «был очень нескромен, когда говорил о своем призвании» (46), что он «придумал, а не выстрадал картину» своих юношеских мучений, отчего она и носит на себе «следы деланности и вычурности» (47), что его юношеские «драматические опыты не имеют достаточных художественных красот, которые позволили бы нам наслаждаться ими как памятниками искусства» (115), что Лермонтов «избегал бы многих мучений, если бы вовремя попал в молодой кружок любителей и служителей литературы» (139), вместо светского общества, — и т. д., и т. д. В одном месте г. Котляревский решает наконец высказать Лермонтову горькие слова одного из его героев: «Друг мой! ты строишь химеры в своем воображении и даешь им черный цвет для большего романтизма!». ⁸ «И мы будем правы, но лишь *отчасти*», — прибавляет профессор.

Все эти «отчасти» — уступки и снисходительные оговорки — пестрят книгу г. Котляревского, который решил во что бы то ни стало не увлекаться объектом своего исследования и сохранять должное спокойствие и строгость. Однако сам Лермонтов начинает упираться и противоречить своему строгому судье по мере того, как растет количество цитат. Получается двойственность: с одной стороны длинные тирады профессора Котляревского, с другой — стихи поэта Лермонтова, — и дуэт получается нестройный: будто шум леса смешивается с голосом чревоушателя.

По книге г. Котляревского выходит, что Лермонтов всю жизнь старался разрешить вопрос, заданный ему профессором Котляревским, да так и не мог. Несколько раз «жизнь учила его обуздывать свою мечту и теснее и теснее связывать поэзию с действительностью» (стр. 100), он пытался «побороть в себе свою эгоистическую мрачность» и возродиться, — но опускался все ниже, даже... о, ужас! — до степени любовных стихов! «Любовная интрига очень занимала Лермонтова, если

судить по количеству любовных стихов, написанных им в последние годы его жизни. Он писал их искренно (!) и в увлечении, и они вылились в удивительно художественной форме. Для нас, конечно, эти стихи важны не по их художественной ценности (интересно бы узнать, что хотел сказать г. Котляревский этими двумя прямо противоположными фразами?), а по тому печальному настроению, которое в них проглядывает».

Так и не удалось Лермонтову с его беспочвенными мечтаниями о «создании своей мечты»,

С глазами, полными лазурного огня,
С улыбкой розовой, как молодого дня
За рощей первое сиянье,⁹ —

так и не удалось ему разрешить ни одного «ни житейского, ни отвлеченного» вопроса в «положительном и определенном» смысле.

На стр. 210 своей книги профессор Котляревский внезапно обмолвился одной фразой, будто с неба звезду схватил: «...истина заключалась в бессменной тревоге духа самого Лермонтова». Эта роковая обмолвка уничтожает все остальное исследование. Что же значат теперь все эти сравнения Онегина с Печориным (за них, впрочем, любой преподаватель поставит пять) или бесконечные рассуждения о русской жизни, поэзии и критике?

Будем надеяться, что болтовня профессора Котляревского — последний пережиток печальных дней русской школьной системы — вялой, неумелой и несвободной, плоды которой у всех на глазах.