

**ГОСУДАРСТВЕННОЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ**

АЛЕКСАНДР БЛОК

СОЧИНЕНИЯ
В ДВУХ ТОМАХ

том
II

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
МОСКВА 1935

АЛЕКСАНДР БЛОК



ОЧЕРКИ,
СТАТЬИ И РЕЧИ
ИЗ ДНЕВНИКОВ
И ЗАПИСНЫХ КНИЖЕК
ПИСЬМА



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
МОСКВА 1955

*Составление,
подготовка текста
и комментарии*
В л. О Р Л О В А

ОЧЕРКИ
СТАТЬИ
И 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,

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

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 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 объяснения 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 от того, что писателям приятно обладать всеми свойствами взрослых людей; а ведь эти свойства вовсе не только положительные: рядом со здравостью суждений, умеренным скептицизмом, чувством «такта» и системы — попадают 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». Пожелав сберечь свое драгоценное время, они заменили медленный рисунок быстрым словом; но — ослепли, отупели 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, выразительный и гармонический. Например, следующее стихотворение молодого поэта Сергея Городецкого кажется мне совершенным по красочности и конкретности словаря:

з н о й

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. *

* 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. (Прим. Блока.)

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

Душа писателя — испорченная душа. Вот писатель увидел картину Беклина «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 складывать кубики. Смотришь — разорил всю игру, и одичалые племянники уже дуются в углу.

Душа писателя поневоле зажалась среди абстракций, загрустила в лаборатории слов. Тем временем перед слепым взором ее бесконечно преломлялась цветовая 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 (Россети, Гогэн); 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 во-время 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, представляются 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, хотя 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 царял.

Только часто прикасаясь взором к природе, отдаваясь свободно зримому и яркому простору, можно стряхивать с себя гнет боязни слов, расплывчатой и неуловимой 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 уже небеса больше не будут продырявлены. Глубокомысленные игрушки критических дядей дети забросят в самый дальний угол, да и выше — на печку.

1905





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. «Свинец в груди и жажда мести»¹ принимались как девиз плохонького 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

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

глухо, томимая тем же бессмертием, причастностью к той же тайне. Ей эти звуки были «страшны, как память *детских лет*», как «страшны песни про *родимый хаос*». ³ «Пушкин и Лермонтов» — слышим мы всё 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 лозунгом двух станов русской литературы, русской мистической действительности. Прислушиваясь к боевым словам этих двух, все еще враждебных, станов, мы всё 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) ⁴ 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 Пушкине — 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, отдален 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 уже 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 300 страниц нет почти фразы, над которой можно было бы задуматься, не чувствуя, что она перемалывает 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 бóльшая, по объему, часть посвящена разгово-

рам 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 10 лет от роду (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 «избежал бы многих мучений, если бы во-время 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!». «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