Волков Н. Д. **Александр Блок и театр**. М., 1926. 157 с.

*От автора* [Читать](#_Toc317117650)

**Часть первая. Юность**

Глава I. Блок — актер 3 [Читать](#_Toc317117651)

Глава II. Гамлет и Офелия 11 [Читать](#_Toc317117653)

**Часть вторая. Год лирических драм (1906)**

Глава III. «Балаганчик» 21 [Читать](#_Toc317117654)

Глава IV. «Король на площади» 36 [Читать](#_Toc317117656)

Глава V. «Незнакомка» 53 [Читать](#_Toc317117657)

**Часть третья. Период Театра В. Ф. Комиссаржевской (1906 – 1909**)

Глава VI. Блок и Театр В. Ф. Комиссаржевской 65 [Читать](#_Toc317117658)

Глава VII. «Снежная маска» 77 [Читать](#_Toc317117660)

Глава VII.I «Песня судьбы» 86 [Читать](#_Toc317117661)

Глава IX. «О драме» и «О театре» 96 [Читать](#_Toc317117662)

**Часть четвертая. Канун войны (1912 – 1914)**

Глава X. «Роза и крест» 107 [Читать](#_Toc317117663)

Глава XI. «Кармен» 120 [Читать](#_Toc317117665)

**Часть пятая. В революцию (1917 – 1921)**

Глава XII. Блок в ТЕО 129 [Читать](#_Toc317117666)

Глава XIII. Блок в комиссии по составлению исторических картин. — «Рамзес» 137 [Читать](#_Toc317117668)

Глава XIV. Блок в Большом Драматическом театре 146 [Читать](#_Toc317117669)

Б. Г. Казарозе посвящаю

# От автора

Тема: «Александр Блок и театр» не случайна: она оправдана глубиной и многообразием отношений, связывавших Блока с драмой и сценой.

Цель настоящей книги — описать наиболее существенные факты театрального пути поэта и, по возможности, выяснить их объективное значение — биографическое и культурное. В нижеследующих 14 главах говорится: о Блоке — актере, драматурге, авторе статей о театре и театральном деятеле в годы революции. Также уделяется место «романам воображения» Блока, какие слагались на почве театра. Нить изложения — время. Отсюда пять отделов: «Юность», «Год лирических драм», «Период театра В. Ф. Комиссаржевской», «Канун войны», «В революцию».

Свою работу считаю лишь опытом. Ряд методологических сложностей и сомнений не раз возникал передо мной в процессе исследования; многие из них остались непреодоленными.

# **{1}** Часть перваяЮность

## **{3}** Глава IБлок — актер

Театр вошел в жизнь Блока тем же путем, каким он входит в жизнь многих городских детей, — через впечатление от спектакля.

Блоку было лет 12, когда его в первый раз взяли в театр[[1]](#footnote-2).

Александринский театр. Золотом и пурпуром блистающий зал. Утренник. Толстовские — «Плоды просвещения». Вероятно, как это обычно бывает с театральными утренниками, — спектакль серенький; но когда впечатлительность свежа, а фантазия доверчива — тогда и незначительная искра искусства рождает пламя. Так было и с Блоком. Воображение восполнило недостатки действительности, и след «первого спектакля», подобно «первой любви», оказался глубоким. Для нас только это и важно. Важно, что детский отзыв Блока на театр оказался не отзывом равнодушия, а отзывом восторженности.

Отныне Блок бредит сценой и актерами, постоянно стремится в театр, жаждет все новых и новых впечатлений, увлекается Далматовым и Дальским. Но, увлекаясь знаменитыми актерам, не забывает подметить слабые стороны своих «кумиров» и, подметив, удачно изобразить в домашнем кругу.

От представления игры других к попыткам играть самому — один шаг. Имитативные способности таят в себе семена лицедейства. В душе Блока эти семена проросли очень скоро.

Лето. Каникулы. Имение деда — Шахматово. Блок решает вместе с кузеном Феролем Кублицким поставить спектакль. Так как актеров только двое, то подыскивается и подходящая пьеса. Эта пьеса — «Спор древнегреческих философов об изящном». Ее автор — Кузьма Прутков. Местом для {4} представления выбирается лужайка у старой березы. К старой березе удобно прислонить декорацию. Декораций пишет на большом картоне сам Блок. Она изображает Акрополь. Белые простыни, дубовые венки — вот костюм философов. Завернувшись в простыни, как в тоги, Кублицкий и Блок разыгрывают спор.

Бекетова пишет: «Вышло очень хорошо. Зрители и родственники и смеялись и одобряли».

Было ли какое-нибудь продолжение у «театра шахматовской березы» — мы не знаем. Вероятно — не было.

Но на спорящих философах — сценические дебюты Блока не остановились. Течение времени внесло в них только иные оттенки.

На библиотечных полках в ту пору Блок встретил драгоценного собеседника. Этот собеседник — Шекспир. Жестоким, печальным и горьким художником назовет Блок Шекспира в самом конце своей жизни. Тогда же, на заре английский трагик пленял своего юного поклонника возвышенностью чувств, кипением страстей, образами молодых героев Блок слышит в их словах созвучия и своим переживаниям. Он обретает в их лице неожиданных друзей, друзей, с которыми можно бессознательно слиться. Так встают на его пути Ромео и Гамлет.

Читая и перечитывая Шекспира, Блок начинает выбирать из текстов пьес подходящие места и декламирует их постепенно, в процессе этого чтения — создавая внутренний театр души, те незримые подмостки, где с помощью режиссера — воображения воздвигаются мрачный Эльсинор и солнечная Верона.

Жить чувствами Ромео, это значит уже жить предчувствиями любви, это значит и первой любви придать характер романтической влюбленности, и в любви «сыграть роль» юноши Ренессанса.

Плывет время — приходит любовь. Блоку — 16 лет. На календаре — 1897 год. Лето. В начале — Наугейм. В конце — Шахматово. Заветный вензель этого лета: К. М. С. «Через 12 лет» в мае 1909 г. — Блок вспомнит:

«Твои хохлушка поцелуи,
Твои гортанные слова».

Дама с профилем важным, конечно, не Джульетта. Но «ромейство» в его традиционном понимании, как страстное поклонение и преклонение, это «ромейство» сделало первую любовь Блока любовью Ромео и Юлии, сквозь шекспировский кристалл переломив лучи раннего чувства.

А когда поезд умчал русского гимназиста из немецкого городка, где каплет соль с градирен, на родину, и вновь над ним зашумели своими верхушками березы и липы дедовского парка — Блок опять-таки Шекспиру поведал свое любовное {5} томление, свое тревожное чувство, и может быть, свое горе.

Лишь в свете личных переживаний понимаешь блоковский замысел поставить в Шахматове знаменитую сцену перед балконом. Переполненное до краев сердце искало выхода в сладкозвучных тирадах веронца, в его любовных репликах, в его торжественно-траурном монологе: «О, недра смерти, мрачная утроба, похитившая лучший цвет земли».

Поставить «сцену перед балконом» Блоку удалось, но не так, как он хотел. Мы не знаем по каким причинам; может быть, и потому, что той Джульетты, которой хотел он отдать весь пыл веронской ночи, в Шахматове не было.

Так

«Вся в розах серая ограда
И синий, синий плен очей»

не претворились в настоящий театр, оставшись лишь игрой взволнованного воображения.

Об эпизоде «Ромео и Джульетты» мы рассказали не случайно. В этом романе 1897 года — в первом романе Блока — нам кажется — уже ясно проступила одна из характернейших особенностей жизни Блока — любви, проходящей сквозь сердце почти всегда в сопровождении театра.

Так за тенями Ромео и Юлии — пройдет парафраз Гамлета и Офелии, так из театра вылетит «Снежная маска» и, наконец, в самый канун войны, в вихре весенних метелей снежного марта, проступят четкие образы Кармен и Хозе.

Зима 97 – 98‑го — последняя в жизни Блока-гимназиста. Хотя 8‑й класс и является «ответственным», хотя близки экзамены зрелости, но театральные склонности Блока не замирают, а, наоборот, даже усиливаются.

Блок, правда, не играет, но зато много декламирует и мелодекламирует, и в домашней гостиной и у чужих. Стихи Полонского, Алексея Толстого, Фета, апухтинский «Сумасшедший» — вот приблизительно репертуар блоковских выступлений.

98‑й год для Блока был знаменательным во многих отношениях. Окончание гимназии, поступление в университет — уже эти «события» придают году черты некоего рубикона, но в блоковской биографии дата «1898» насыщена более богатым содержанием, чем аттестат зрелости и билет студента.

С января 98‑го начинается хронология стихов Блока. Летом же происходит возобновление детского знакомства с Любовью Дмитриевной Менделеевой, впоследствии невестой и женой поэта. Для нас, исследующих театральные нити в жизни Блока, важно отметить, что это возобновление знакомства произошло на почве театра, что этим театром оказался «Гамлет», и что Гамлетом был семнадцатилетний Блок.

{6} Обстоятельства этого выступления Блока в роли Гамлета достаточно просты и почти «онегински» прозрачны.

В восьми верстах от Шахматова находилось Боблово — имение знаменитого химика Д. И. Менделеева. Молодежь Боблова решила устроить спектакли. К участию в этих спектаклях был привлечен сосед Блок. Ямбы «Возмездия» и наброски планов поэмы рисуют отчетливо картину появления Блока в бобловской усадьбе. Мы остановимся здесь лишь на театральной стороне его.

Спектакли в Боблове наладились быстро, но необычен был выбор пьес для начала. «Гамлет», хотя и в отрывках, вот какое непосильное бремя взваливали на свои плечи по совету Блока — юные актеры. Блок — Гамлет. Любовь Дмитриевна — Офелия. Так в поэтическом ореоле датского принца и нежной дочери Полония происходило сближение их, бобловских исполнителей. Сам же спектакль сложился из монологов Гамлета, сцен с Офелией, сцены Гамлета и матери. Мы не будем здесь приводить описаний того, как протекла эта необыкновенная премьера. Заинтересованный читатель найдет подробности у Бекетовой и в книжке Рыбниковой: «Блок — Гамлет». Нам существенно лишь знать, как играл Блок, для того, чтобы получить материал для суждения об актерском даровании поэта. Обе писательницы: одна — зрительница, другая — с чужих слов, прямо на этот вопрос не отвечают. Но на основании приводимых ими косвенных замечаний можно думать, что это была не «игра», не создание сценического образа, но красивая, осмысленная декламация, благородная и точная передача текста.

Кроме Гамлета в то же лето Блок сыграл в Боблове Чацкого в двух сценах из «Горе от ума» и Самозванца в «Сцене у фонтана».

По словам Бекетовой, исполнение Чацкого отличалось грустной мечтательностью и проникновенностью тона. Роль же Самозванца Блоку не удалась.

Летом 99 года спектакли в Боблове возобновились. Исполнившееся в тот год столетие со дня рождения Пушкина побудило бобловцев поставить «Скупого рыцаря», а котором Блок играл старого барона, и сцену из «Каменного гостя» с Блоком в роли Дон-Жуана. Кроме пушкинских драм в то же лето в Боблове шли водевили: «Горящие письма» Гнедича и «Предложение» Чехова. В «Горящих письмах» Блок играл мичмана, в «Предложении» — жениха. Жених Блоку удался. Исполнитель Гамлета показал, что ему доступны и комические характеры. Он передавал их со сдержанным, но смешным юмором, доставлявшим удовольствие деревенским зрителям.

На этих спектаклях, кажется, и кончился «театр бобловского сарая» (под театр был приспособлен молотильный {7} сарай), кончился, чтобы больше никогда не возобновляться. В этих летних затеях есть всегда какая-то мимолетность, они возникают и также легко исчезают, тают как облака в синеве.

Но историк русского театра не должен забыть о бобловском сарае и о Гамлете 98‑го года. И не только потому, что этим Гамлетом был Блок, но и оттого, что в то знаменательное лето завязывался среди московских полей один из крупнейших узлов русской художественной культуры ближайших десятилетий, и Боблово было одним из концов этого узла. Так сложилось, что в ту самую пору, как в имении Менделеевых стройный юноша, закутанный в черный плащ, декламировал «Быть или не быть» — в амбаре дачного поселка «Пушкино» шли репетиции «Царя Федора», «Антигоны» и «Шейлока». То зарождался в июньские дни Московский Художественный театр Станиславского и Немировича, в чьей группе состоял актером только что окончивший филармонию — Мейерхольд.

Этим «началам» театральных судеб и странствий замечательных русских художников первой четверти XX‑го века в 1923 году минул «юбилей». Стрелки исторических часов коснулись на мгновение цифры «25», и время потекло дальше.

На предыдущих страницах мы напомнили о том, как зародилась любовь к театру у Блока, о первых его сценических шагах, о спектаклях у шахматовской березы и в бобловском сарае. Нам остается теперь остановиться на «зимних сезонах» Блока-актера и на конце его артистического пути.

Разумеется, раз сдружившись с мечтой об актерстве, нелегко с ней расстаться, и Блок расстался не сразу.

Его статья «Памяти К. В. Бравича», написанная в 1912 году, рисует студента-первокурсника, с трепетом ждущего в коридоре Суворинского театра на Фонтанке — В. П. Далматова, который должен записать ему билет на свой бенефис. В зеркале памяти Блок отражает, как «юноша, мечтающий о том, как он поступит на сцену и будет трагиком, мечтает: вот если бы у меня был такой же подбородок, как у Далматова, и такой же длинный, усеянный крупными рябинами нос, как у Бравича. В эту минуту в этом нет ничего смешного; ясно, как день, что для трагедии необходимы далматовский подбородок и бравичевский нос».

Мы приблизились теперь к «концу карьеры». Это произошло не на первом курсе, а несколько позже, когда Блок состоял членом одного из драматических кружков Петербурга. У Блока были все данные, чтобы играть любовников. Но руководитель кружка — немолодой профессиональный {8} актер сам любил роли молодых героев, и Блоку пришлось выступать в незначительных ролях стариков.

Когда Блоку открыли глаза на эту типичную закулисную интригу, он вышел из кружка, а потом и совсем отказался от мысли стать актером.

Не случайным был отход Блока от актерской дороги, как не случайно было и вступление на нее.

Для натур романтических, для душ, стремящихся за пределы окружающей среды, театр — великий соблазн и приманка. В те дни, когда не искушен ум и свежи чувство и воля, какие золотые горы сулит колыхание подымающегося занавеса. Утонувший во мраке, затихший зрительный зал и ярко освещенная, полная блеска и красок сцена — в этом простом и наивном контрасте заложен элементарно весь тот раскол мечты и действительности, какой человек сильнее и глубже переживет в пору своей духовной зрелости.

Но если еще не перегружен житейским опытом трюм сознания — о, тогда полотняные замки и дворцы, лунные ночи, приготовленные электротехником, герои, созданные поэтом, парикмахером и костюмером, — весь этот мир софита и рампы влечет к себе восторженное сердце, как свет лампы сумеречную бабочку.

Немудрено, что ребенок с первого же виденного спектакля начинает сначала любить театр, а затем и играть в него. Потому нет ничего необычайного и в детском увлечении Блока радостями сцены. Однако, есть несомненное своеобразие в развитии этой вспыхнувшей страсти, в том, как слагалась она внутренне.

Сближение Блока с Шекспиром, желание играть его героев, изначальное стремление быть трагиком — все это говорит прежде всего о высоком строе молодой души. Но отметим и другое: Блок стремился к актерскому воплощению шекспировских героев не только потому, что хотел игры ради игры, а и потому, что иначе в те годы не мог высказать себя, не мог в других формах выразить движений души, томлений своего я. На тютчевский вопрос: как сердцу высказать себя, — Блок-юноша ответил: играя на сцене. И вот оттого стали спутниками его первых зорь Ромео и Гамлет.

Подражательные способности, внешние данные — благородная читка, природный юмор — вероятно дали бы возможность Блоку в дальнейшем развить в себе мастерство актера.

Но, думается, все дело заключалось в том, что актерство не было тем видом выразительности, какой был органически присущ Блоку.

В автобиографии 1915 года, говоря о своем юношеском намерении пойти на сцену, Блок пишет: «внешним образом готовился я тогда в актеры». Да, поэт прав: к сцене он готовился только внешне, только периферией, а не сердцевиной {9} своего существа. Ибо, если бы точно внутренней склонностью питалось лицедейство Блока — он никогда не отказался от него так легко и мимоходом, никогда бы не погубил в себе актера.

Объяснение этой нетрудности разрыва надо искать в самой природе блоковского артистизма. Скажем об этом кратко.

Блок как художник, не художник объективного, не мастер выдумки. Он всегда прикован к себе, к своим мыслям и к своим чувствам. Если он встает перед нами, как человек широкого миросозерцания, как тревожный и вопрошающий дух, то это потому, что не только малой интимностью ограничивался его личный кругозор, но гораздо более ее определял внеличный историко-культурный, социально-общественный и философский интерес.

Погасить себя в творчестве — Блок не мог, отречься от своей личности во имя личины — не умел, как уйти в изображаемое и раствориться в нем — не знал.

Вот оттого-то и не удалось — думается нам — его актерство, ибо актерство по преимуществу есть именно уход от себя в образ. Актер — художник чужеродного, человек жизни, вечно отрекающийся от этой жизни во имя «человека на сцене». Если бы Блок вопреки основному складу своей натуры — остался все же актером, то он был бы актером наименее актерской природы, т. е. актером лирическим.

Это же означало, что творческий путь устремлен не к перевоплощению и даже не к представлению образа — этой второй разновидности игры на сцене, но к отождествлению своего «я» с «я» сценического героя, с поиском родственной души.

Теория же родственных душ — это теория лирического актерства, всегда в конечном счете уводит от сценической драмы в драму жизни. Ее оправдывает крупнота выражающей себя личности, а не совершенство воплощенного замысла. Мы упомянули о лирическом актерстве не для того, чтобы осудить его или отвергнуть, но для того, чтобы пояснить, какую трудную задачу предъявил бы Блок себе и театру, если бы сделался актером, как трудно было бы ему год от года найти для своего самобытного «я» все более точные и совпадающие личины.

Другой инструмент, певучее и гибче, был послушен пальцам Блока: поэтическое слово. Так, не став лирическим актером, Блок стал лирическим поэтом, и в этом качестве было суждено ему найти ритмы для выражения себя и своей эпохи в ее мятежной и грозовой сущности.

Как ни широк шекспировский океан — для Блока был он все же «тесен». Бег его кораблей освещали звезды другого неба, иная историческая судьба правила дальний путь Блока.

{10} Но, отказавшись от игры на сцене, Блок внес элементы этой игры в свою жизнь, не раз срастив линию сердца с линией театра в том, что обозначено нами выше, как «театральный роман».

Мы уже говорили о Ромео и Юлии. Нам предстоит теперь вернуться несколько назад, и еще раз, прежде чем проститься с Блоком-юношей, коснуться истории о Гамлете и Офелии.

## **{11}** Глава IIГамлет и Офелия

Роль Гамлета в первый и единственный в жизни раз Блок сыграл летом 1898 года, а через 15 лет, в феврале 1914 года, он написал восьмистишие, начинающееся словами: «Я — Гамлет».

Это поэтическое признание свидетельствует, что, расставшись с образом Гамлета, как актер, — Блок не расстался с ним в душе, что переживание себя, как «датского принца», не покидало его и в зрелые годы.

Было бы, впрочем, опрометчиво на основании этого ставить знак равенства между Блоком и любимым им шекспировским героем, как это сделано, напр., в книжке М. А. Рыбниковой «Блок-Гамлет». Методологически правомернее вопрос о равенстве заменить вопросом о тех чертах характера и судьбы Гамлета, какие сам Блок считал родственными, и какие давали ему повод сказать о себе: «Я — Гамлет».

Для этого встанем на биографическую почву и вернемся еще раз к бобловскому спектаклю. Как уже говорилось выше, в Боблове шел не весь Гамлет, а лишь некоторые отрывки из него, главным образом, кроме монологов Гамлета, сцены с Офелией, т. е. «любовная» часть трагедии, по преимуществу.

Спектакль в Боблове отразился в последующем творчестве Блока рядом стихотворений, в которых или упоминается или подразумевается имя Гамлета. Если мы теперь обратимся к ним и бегло просмотрим их, то легко заметим, что всюду речь идет не о Гамлете только, а о Гамлете и Офелии вместе.

Другими словами гамлетизм Блока всюду является не «гамлетизированием» личности, но того жизненного отношения, в котором Блок действенно участвовал.

Мы знаем, что судьба судила бобловским исполнителям Гамлета и Офелии сделаться через пять лет после спектакля мужем и женой и, таким образом, выросшая с годами близость превратилась в прочный союз. Но параллельно жизни в душе Блока развивался другой роман — роман театральных {12} образов — и этапами этого романа воображения и были его стихотворения о Гамлете и Офелии. Легко угадать, что этот параллельный роман имел другое течение, чем его жизненный двойник, и шел к иной развязке, чем развязка действительности. Это и понятно, так как жить чувствами Гамлета — значит жить трагически, и трагически, а не идиллически ощущать надвигающуюся судьбу. Трагический роман Гамлета и Офелии нам и предстоит прочитать в соответствующих стихотворениях Блока.

В сентябрьском номере выходившего в 1921 году московского журнала «Культура театра» было напечатано три стихотворения Александра Александровича с общим заглавием «Воспоминание о Гамлете», и так как номер этот был для Блока посмертным, то и с подзаголовком: «Из неопубликованных стихотворений». Первое и третье из них, действительно, поэтом не публиковались, второе же представляет вариант, а может быть первую редакцию аналогичного стихотворения, вошедшего в первую книгу стихотворений Блока (в издании «Мусагета» 1916 г., стр. 13).

Не входя в разбор поэтических достоинств и недостатков «Воспоминания о Гамлете», написанного определенно рукой еще неопытной, мы остановимся на том содержании, которое в нем выражено. Этот разбор нас и введет в роман Гамлета и Офелии.

Первое из трех стихотворений написано 2‑го августа 1898 года, т. е. в лето бобловского спектакля. Оно начинается строкой «Я шел во тьме к заботам и веселью…», над ним, в качестве эпиграфа, стоит двустишие:

«Тоску и грусть, страданья, самый ад,
Все в красоту она преобразила».

Вчитаемся. Стихотворение переносит нас в атмосферу летней звездной ночи. Слышно соловьиное пенье. Во тьме идет поэт. В его душе плывут мысли. Он думает об Офелии. Перед ним встает видение спектакля. Безмолвный, мрачный зал. Встреча Гамлета и Офелии, — та встреча, какую подстроили король и Полоний, чтобы убедиться в безумии Гамлета (д. III, сцена 1‑я). Блок пишет:

«И бедный Гамлет, я был очарован,
Я ждал желанный, сладостный ответ…
Ответ немел — и я, в душе взволнован,
Спросил: Офелия, честна ты или нет?»

Однако, в развитии романа для нас имеет значение не этот вопрос Гамлета-Блока, являющийся переложением соответствующей реплик сцены, но другой вопрос, который трижды всплывает в стихотворении:

«Зачем дитя ты? — мысли повторяли,
Зачем дитя? — мне вторил соловей»…

{13} И заключительная строка:

«Зачем дитя ты, дивная моя?»

Вспомним, что летом 1898 года Любови Дмитриевне было 15 лет, а самому Блоку — 17. Конечно, Офелия — подросток казалась семнадцатилетнему Гамлету еще «ребенком». Но, переживая возраст Офелии, как препятствие к любви, Блок тем самым уже утверждает факт любви и, таким образом, создает основу для дальнейших отношений.

Второе стихотворение написано через три месяца. Его дата: 3‑е ноября. Вариант «Культуры театра» имеет эпиграф: «Офелия плела венки и пела». Во второй редакции эпиграф уничтожен. Обратим на него внимание. Офелия, плетущая венки, Офелия с цветами, наконец, просто цветы Офелии — эти образы постоянно будут нам встречаться в гамлетовских стихотворениях Блока.

Стихотворение, на котором мы остановились, можно было бы назвать — «пейзажным» если бы начертанная поэтом простенькая картина природы здесь не была дана, как картина его души. Созерцая эту «природу», мы тем самым созерцаем олицетворяемое ею душевное состояние.

Пейзаж стихотворения, как мы сказали, не замысловат. Это какая-то дикая роща и какой-то овраг. На краю оврага зеленый холм. Около холма журчит ручей. На холме — трава и цветы. Поэт, рассказав обо всем этом, спрашивает:

«Сказать, зачем цветы не вянут,
Зачем источник не иссяк». —

и отвечает путем истолкования отдельных элементов пейзажа. Таким образом, оказывается, что холм, как могила, скрывает в себе страдания, любовь и мечты поэта, а влага источника есть ни что иное, как его вечные слезы. Эти вечные слезы дают жить цветам и травам; их поэт называет цветами Офелии.

Для нас, повторяем, не важен вопрос о поэтических достоинствах этого, в сущности, очень наивного рисунка, но в образе «ручья и цветов» мы должны разглядеть рост любви, любви, несущей за собой не радость, а страданья. Мы невольно чувствуем, что расставляя декорацию лесной чащи, Блок с помощью «холмов, рощи и обрыва» хочет не столько выявить любовь, сколько замаскировать порождаемую ею какую-то щемящую неудовлетворенность. И, нагромождая подробности, — самым фактом такого нагромождения, как бы подчеркивает сложность и угловатость чувства.

В цикле «Воспоминание о Гамлете» третье и последнее стихотворение, помеченное 30 ноября того же года, бесспорно самое значительное.

Оно, прежде всего, нас впервые знакомит с тем, какой рисовалась Блоку — его Офелия.

{14} «Офелия в цветах, в причудливом уборе
Из майских роз и влажных нимф речных
На золотых кудрях, с безумием во взоре
Внимала звукам темных дум своих».

Очень показательно, что поскольку Блок переживает образ Офелии, не как образ, замещающий героиню его жизненного романа, он видит ее исключительно в безумии, во тьме, и в гибели. Блок не умеет или не имеет сил преодолеть Офелии конца трагедии, и он не может вернуть ее душе разум и свет.

И Гамлет Блока — это тоже «бедный Гамлет», «раненый олень». Другими словами Блок в трактовке героев трагедии не отходить от Шекспира, но плывет в русле его характеристик и действия.

В отличие от первых двух частей поэтической трилогии — третья часть драматична. Она рисует тот конфликт, какой создан Шекспиром, но рисует его в несколько ином свете. В этом стихотворении, мы как бы являемся свидетелями того выбора, какой делает Гамлет между голосом сердца и голосом рода, между любовью и долгом, между Офелией и тенью отца.

Существенна одна деталь. Блок рисует Офелию, как несущую смерть Гамлету, а отца, как — его воскресенье. Но, покидая «объятья чудной девы» за «мертвый взгляд отца» и обретая жизнь, Гамлет Блока делается тем, кого он называет «живой мертвец». Таков тот сложный узел, какой стихотворение завязывает на наших глазах. Едва ли Блок отдавал себе отчет в истинной природе созданных им тогда коллизий. Но, когда через много лет он начинает писать свое «Возмездие», когда в стихотворениях его третьего тома начинает появляться образ «живого мертвеца» — тогда мы явственно ощущаем юношеское произведение поэта, как раннее обнаружение лишь позже созревшего раскола души.

О том, что ситуация «отец-сын» оказалась сильнее ситуации «сын-возлюбленная», что род победил личные желания последнего отпрыска, что победа цепи времен в Гамлете была для него его гибелью и говорит разбираемое нами «воспоминание».

Дыша его воздухом, мы уже дышим тем мрачным воздухом тленья и смерти, в каком стал задыхаться в четвертое десятилетие своей жизни — «последний Блок».

Драматическая часть стихотворения оканчивается разрывом Гамлета и Офелии, отрывом от живого во имя мертвого. За этой частью следуют как бы две траурных виньетки. Поэт видит берег, плачущую иву, озеро, девушку над озером, плетущую венки. Миг, и нет девушки — над потоком стоит Гамлет и смотрит:

{15} «… как струйки с шепотом несли
Угасшую в страдании глубоком
Туда, где нет ни мук, ни горя, ни земли».

Раскроем теперь первую книгу стихотворений Блока и продолжим наше ознакомление с его стихотворениями о Гамлете и Офелии.

Идет зима. Но сны о летнем Гамлете оказываются сильнее яви. Почти в рождественский канун: 23 декабря поэт пишет:

«Мне снилась снова ты, в цветах на шумной сцене.
Безумная, как страсть, спокойная, как сон».

Гамлет в этом сне перед Офелией на коленях. Он думает:

«Счастье там, я снова покорен».

Но в романе Гамлета счастья быть не может. И вот мы видим, что на склоненного Гамлета Офелия смотрит без счастья, без любви, и розы сыпятся на поэта напрасно, ибо эти розы — цветы смерти:

«Ты умерла вся в розовом сияньи,
С цветами на груди, с цветами на кудрях,
А я стоял в твоем благоуханьи,
С цветами на груди, на голове, в руках…»

Так заканчивается вместе с 98‑м годом под знаком безумия и смерти цикл воспоминаний — снов о Гамлете и Офелии.

Наступает 99 год, и с именем Офелии мы встречаемся в этом году в день 8 февраля. Два небольших прелестных стихотворения помечены этим числом. Одно называется: «Песня Офелии», другое названия не имеет, но по настроению тесно связано с «песнью», хотя и без упоминания имен шекспировских героев.

Традиция «песен Офелии» тянется от 5‑й сцены IV‑го действия «Гамлета», когда безумная Офелия, появившись в комнате королевы, поет о милом, пошедшем босиком и в власянице к святым местам и который «не воротится домой», и об изменнике, нарушившем клятву верности, данную им обольщенной девушке.

«Ты хотел на мне жениться»,
Говорит ему она.
«Позабыл. Хоть побожиться,
В этом не моя вина».

Песня Офелии, написанная Блоком, соткана всецело из нитей шекспировских песен, но образуемый этими нитями узор своеобразен. Эта песня — о друге, но в сущности песня о Гамлете и о судьбе любви его и Офелии. Она начинается с темы разлуки и клятвы:

«Разлучаясь с девой милой,
Друг, ты клялся мне любить…»

{16} Эту клятву верности «друг» Блока в краю постылом не нарушит, но зато разлука из временной станет вечной:

«Милый воин не вернется,
Весь одетый в серебро…
В гробе тускло всколыхнется
Бант и черное перо».

О смерти, разлучающей влюбленных, — песня Офелии; и о сне, похожем на смерть, и об одиночестве второе стихотворение этого дня, стихотворение, похожее на колыбельную песню. Эта «колыбельная» Блока рисует нам тоже «деву милую», что «юною душою так чиста». Друга нет с ней, она — одна, но Блок, ласково убаюкивая, успокаивает ее:

«Спи пока. Душа моя с тобою,
 Красота»,

Поэт уговаривает свою любимую не бояться ни ночи, ни вьюги, ни ветра, ни зимних бурь:

«Друг тебя от зимних бурь укроет
 Всей душой».

Очень характерно, что на протяжении всего стихотворения Блок нигде не говорит о самом друге, а всюду лишь об его душе, как будто лишь душа Гамлета должна быть спутницей одинокой Офелии.

Проходит больше года. Наступает весна 900 года. 28‑е мая. Вновь к прошедшим дням бобловского «гамлетовского» лета возвращается памятью Блок. Странное это возвращение. Блок пишет:

«Прошедших дней немеркнущим сияньем
Душа, как прежде, вся озарена».

И сразу же непосредственно рифмуя «сиянье» и «дыханье», Блок говорит о ранней задумчиво-грустной осени, овеявшей его тоскующим дыханием. И снова строка, повторяющая лейтмотивов романа:

«Близка разлука. Ночь темна».

А издали из «младых дней» доносится знаменитый конец монолога: «Быть или не быть» — строки обращения к Офелии:

— «Мои грехи в твоих святых молитвах,
Офелия, о нимфа, помяни».

Дальнее и прекрасное воспоминание. Но оно — говорит Блок — полонит душу «тревожно и напрасно». В этом: «напрасно» знак конца романа. Роман Гамлета и Офелии себя исчерпал.

Еще немного, и имя Офелии потускнеет в поэтическом словаре Блока, замрет, чтобы вспыхнуть одиноко и тревожно в последний раз в феврале 1914 г.

После 1900 года мы сразу попадаем в 1902‑й. В этом году 23‑го ноября Блок написал еще одну «Песню Офелии». {17} Но эта песня не похожа на те шекспировские песни, которые так хорошо отразились в первой «Песне Офелии».

Вторую песню, как и первую, поют уста одинокой Офелии, но «одиночество» второй песни окружено мрачным и гнетущим колоритом. Это не просто повесть об ушедшем друге, но о друге страшном и странном. Этот «новый» друг больше не успокаивает Офелию, а пугает ее, он нашептывает ей страшное, или молчит, и лицо его не прежнее, а также новое и тоже страшное. Вчерашнее ушло, и той же тропинкой ушел и он. Напрасно ищет своих лилий в поле Офелия, в поле растут лишь былинки. И Офелия, покинутая и бесприютная, кончает свою песню светлой и печальной безнадежностью:

«Я одна приютилась в поле,
И не стало больше печали.
Вчера это было — давно ли.
 Со мной говорили, и меня целовали —
 меня целовали».

В поэзии Блока, несомненно, это стихотворение одно из самых тревожных. Оно пугает не столько своим логическим содержанием, сколько своими ритмом и музыкой. В этих повторах двух последних слов каждой из строф, в этих шелестах и скрипах и скольжениях — «ш», «р», «л», все настигающих и настигающих своих двойников, есть какая-то гнетущая душу тревога, какая-то огромная пустая и холодная тоска.

И когда читаешь —

«Он вчера нашептал мне много,
Нашептал мне страшное, страшное…
Он ушел печальной дорогой,
 А я забыла вчерашнее —
 забыла вчерашнее».

— невольно поддаешься звуковому гипнозу и, кажется, что чувствуешь, как дрожала рука у поэта, когда он наносил на бумагу и закреплял в значках букв — этот странный шорох согласных, этот слитный гул музыки сухой и смутной. Восемь стихотворений Блока, связанных с Гамлетом и Офелией, прошло перед нами — пора подводить итоги и ответить на поставленный нами вначале главы вопрос о характере «гамлетизма» Блока.

Ответ на него в сущности уже дан в предыдущем изложении, и нам остается лишь выразить его в сжатом виде.

Гамлетизм Блока — это чувство обреченности роду («мертвый взгляд отца»), это отринутая радость, это — ночь души и весть о неминуемой гибели. И оттого и роман Гамлета и Офелии явлен Блоком в свете колеблемых ветром факелов, в зловещих бликах огня. Он говорит нам о любви — разлуке, о цветах смерти, о песни безумия, и об одиночестве, одиночестве без конца.

{18} 17‑го августа 1903 года — Любовь Дмитриевна Менделеева и Александр Александрович Блок повенчались. Исполнители Гамлета и Офелии скрестили в браке свои дороги. Но, порожденный совместным выступлением в шекспировской трагедии — роман образов, как мы уже указали выше, шел своей: чередой и к своему особому концу. 903‑й год его не погашает, и он тлеет под спудом других переживаний, чтобы вспыхнуть еще раз, в ямбах четырнадцатого года.

В преддверии своего последнего театрального романа «Кармен — Хозе», Блок 6‑го февраля 1914 года пишет восьмистишие, которое можно назвать восьмистишьем отчаяния.

Оно дает ту развязку романа Гамлета и Офелии, какую Блок выносил в сердце.

Мы присутствуем, читая его, как бы в финале трагедии. Поединок кончен. Гамлет заколот отравленным клинком, ему осталось несколько секунд жизни. И в эти предсмертные мгновения Гамлет вспоминает свою Офелию, ту, которую «увел далеко жизни холод».

И, вспоминая, горестно признается, что:

«… в сердце — первая любовь
Жива к единственной на свете».

Что Блок называет в 1914 году — «отравленным клинком», сгубившим его, мы не знаем. Быть может это была та русская духота, какая накопилась за годы реакции в стране, и какую чуткий Блок чувствовал каждым нервом. Быть может это был личный жребий «последнего в роде Блоков», непосильное бремя индивидуализма, возложенное на сына «байроническим отцем».

Мы также, в сущности, не знаем, какую любовь утвердил Блок в предсмертном монологе Гамлета, как любовь живую… Была ли это любовь — идея, любовь к женщине — образу. Или это лишь поэтическое иносказание осуществленной когда-то действительности. А быть может — и это вернее всего, что реальность жизни здесь переплелась с реальностью воображения, и кончая роман театральных образов, — Блок утвердил в нем и свою тоску о «вечной женственности» и ее частичное раскрытие…

# **{19}** Часть втораяГод лирических драм(1906)

## **{21}** Глава III«Балаганчик»

Творчество Блока, как драматурга, начинается в тревожную и мятежную зиму 1905 – 1906 гг.

В уже упоминавшемся во II главе № 7 – 8 журнала «Культура Театра» за 1921 год была помещена статья Г. И. Чулкова: «Из истории Балаганчика», в которой Чулков рассказывает, что в конце 1905 г. он предложил Блоку разработать в драматическую сцену стихотворение. «Балаганчик», написанное Блоком в июле того же года[[2]](#footnote-3). Блок сделанное ему предложение принял и уже 23‑го января 1906 г. известил письмом Чулкова, что «Балаганчик» «… кончен, только не совсем отделан».

Предлагая Блоку написать пьесу, Г. И. Чулков имел, вероятно, в виду, что эта пьеса будет одной из постановок будущего театра «Факелы», задуманного на знаменитых в то время средах Вячеслава Иванова; пока же, до образования театра, пьеса намечалась для печатания в новом альманахе, редактором коего и состоял Чулков.

Театр «Факелы» — не осуществился; в начале же 1906 года альманах под тем же названием вышел. В нем мы и находим — «Балаганчик», напечатанный с подзаголовком: «Лирические сцены». Такова известная нам история появления первой пьесы Блока.

Употребляя слово «пьеса» по отношению к лирическим драмам Блока, мы должны сразу же оговорить, что термины и «пьеса» и «драма» в данном случае должны быть оторваны от лежащих за ними обычных представлений. К этому нас побуждает и особенность драматургического письма Блока, и специфичность того явления, какое именуется «лирической драмой».

Вячеслав Иванов в своем экскурсе «О кризисе театра», помещенном в № 1 журнала «Аполлон» за 1909 год, провел {22} очень четко ту грань, что отделяет объективную драму, существовавшую «от Шекспира до наших дней», от субъективной драмы «наших дней» («наши дни» — 1909 г.). В. Иванов считает, что средоточием прежней драмы было «событие сцены». «Оно было объективным в двух смыслах: как объект общего созерцательного устремления и как результат творчества, полагающего жизнь объектом своей изобразительной деятельности, — творчества объективного». «В наши же дни, — пишет далее В. Иванов, — объективная драма уступает место субъективной, ее личины становятся масками ее творца; ее предметом служит его личность, его душевная судьба».

С таким определением драмы, как маски ее творца, мы должны считаться и знакомясь с лирической трилогией Блока. Это очень личное значение своих «маленьких драм» поэт и сам сознавал, когда в предисловии к первому отдельному изданию их писал: «… три маленькие драмы, предлагаемые вниманию читателя, суть драмы лирические, т. е. такие, а которых переживания отдельной души, сомнения, страсти, неудачи — только представлены в драматической форме».

Обратимся теперь — в целях установления той темы, на которую Чулков указал Блоку, как на возможный источник драмы, — к стихотворению «Балаганчик».

Стихотворение «Балаганчик», датированное июлем 1905 года, опубликовано было впервые во втором сборнике стихов Блока — в «Нечаянной радости».

Небесполезно будет перечесть предисловие сборника оно отлично передает душевный строй, какой был в те годы у Блока. Из этого предисловия мы узнаем прежде всего об ощущении двух миров, что жило в душе поэта. Один мир — грядущий, представлялся ему, как «Нечаянная радость». Другой — окружающий переживался, как «балаган» и «позорище». Душа, для которой мир — «балаган» и «позорище» — может быть названа душой, переживающей кризис реальности. Эта душа подобна дому с наглухо закрытыми ставнями. Блок так и характеризует ее, как душу молчаливую и ушедшую в себя. Но эту уединенную душу тревожат видения города, ветер, вечно дующий в мире, и очи синие и незнакомые «Нечаянной радости» и другие, которые Блок называет очами королевны ночной фиалки.

Все это, т. е. миры грядущий и сущий и видения города и ветер и «очи» — все это очень хорошо указует нам, в какой путанный лабиринт чувств нам предстоит, следуя за поэтом, войти; уже заранее можно предвидеть, что нам предстоит вдумываться в произведения туманные и хрупкие, вглядываться сквозь стекла, запушенные инеем, образов, различать знамения зыбких и смутных переживаний, слагающих в целом кольцо того из «кризисов», сознания которое только что нами названо «кризисом реальности».

{23} Если вслед за предисловием мы откроем самую книгу стихов, то увидим, что она распадается на 7 отделов, которые Блок называет «семью странами души моей книги». «Балаганчик» стоит во главе «второй страны», носящей имя «детское». По своему строению это стихотворение представляет небольшой отрывок (28 строк), изображающий маленький театрик-балаганчик и двух его зрителей — мальчика и девочку.

Мальчик и девочка смотрят на сцену и обмениваются репликами — так что получается что-то вроде диалога, предшествуемого ремаркой, в которой описывается место действия и характер представления.

Если мы будем последовательно отмечать сообщаемые в «Балаганчике» факты, то вот к каким моментам можно свести его содержание.

На сцене какого-то «балаганчика для веселых и славных детей» идет представление. Движутся дамы, короли, черти, звучит «адская музыка». Сначала зрелище пестро и спутанно, но затем из путаницы выделяется подобие драмы. Перед нами — сцена нападения. «Страшный черт» напал на «карапузика», ухватил его, и из карапузика начал стекать клюквенный сок. Видя столь жестокую расправу, мальчик комментирует судьбу карапузика, как жертвы настигнутой черным гневом, от которого его должно спасти мановенье белой руки. Как бы в ответ на эти слова мальчика — на сцене начинается движение. Появляются огоньки, факелы, дымки. Мальчик думает, что это «приближается обладательница белой руки». Он называет ее королевой.

Но зоркие глаза девочки разрушают иллюзию ее соседа. Та свита, что приближается, — «адская свита». И та, что шествует среди нее, — не королева.

«Королева — та ходит средь белого дня,
Вся гирляндами роз перевита,
И шлейф ее носит, мечами звеня,
Вздыхающих рыцарей свита».

Пока дети, каждый по своему, толкуют события сцены — Действие представления развивается своим порядком.

Какой-то паяц — вероятно тот же карапузик, только на этот раз иначе названный — перегибается через рампу.

… И кричит: «Помогите!
Истекаю я клюквенным соком».

Паяц забинтован тряпицей, на голове у него — картонный шлем, в руке — деревянный меч.

Увидев героя «Балаганчика» в столь горестном состоянии,

«Заплакали девочка и мальчик,
И закрылся веселый балаганчик».

{24} Вот сюжет «Балаганчика» в его фактическом пересказе. Спрашивается, черты какой же темы проступают сквозь этот незамысловатый на первый взгляд рисунок, и что здесь можно драматизировать? Попытаемся в этом вопросе разобраться.

В цитированной уже нами статье Чулкова последний указывает, что этой темой был «существенный образ — символ стихотворения — паяц, перегнувшийся через рампу с криком: “Помогите! Истекаю я клюквенным соком”».

Если паяц — символ, то символ чего же?

Среди персонажей «Балаганчика», паяц — лицо страдающее. Но суть дела в том, что его страданья преломлены в кривом зеркале балагана. Балаган же ни во что не верит, ничему не придает серьезного значения, все искажает и делает мнимым. Паяц — настоящее олицетворение этого балаганного свойства. В нем все — от лжи и обмана, все — от отрицанья живой и высокой жизни. Его кровь — клюква. Его шлем — картон. Его меч — дерево. Паяц — сплошная подмена, и все вокруг него дышит воздухом такой же подмены. Весь мир на наших глазах становится размалеванным и полотняным. Огоньки радости — делаются огоньками адской свиты. Королева оказывается самозванкой. «Балаганчик для веселых и славных детей» превращается в издевку над верой в подлинность мира пришедших в него зрителей Какое-то глухое отчаяние поднимается из «детской сказочки», и «попрание заветных святынь» оборачивается «трансцендентальной иронией» — иронией горечи и отчаяния.

Но, переживая мир, как мир, ставший балаганом, — душа, если она еще жива, будет и должна бороться за мир — подлинность. Мотив клюквенного сока вступает в борьбу с мотивом крови. Тупик балагана брезжит выходом. Основная тема «подмены», правда, звучит все сильнее и сильнее, но в «адской музыке», в завывающем уныло смычке мы начинаем слышать музыку грядущего мира. Недаром такое детское по форме и горькое по смыслу стихотворение, как «Балаганчик», нашло себе место в книге, названной светлым именем «Нечаянной радости».

Поскольку такие чувства являются не литературным арабеском, а органическим переживанием — все это не легко, и не от счастья написан «Балаганчик».

Выполняя заказ Чулкова, Блок, может быть, неожиданно для самого себя обрел ту форму, в которой нашли исход те приступы отчаяния и иронии, которые — по его автобиографическому признанию — вместе с первыми определенными мечтаниями о любви, родились в нем около пятнадцатилетнего возраста. А через много лет в своем дневнике (запись 15 августа 1917 года) Блок отметил: «“Балаганчик” — произведение, вышедшее из недр департамента {25} полиции моей собственной души». «Балаганчик» написан Блоком, когда ему исполнилось 25. Итог десятилетия роста души в этом «департаментском» произведении если не фактически, то эмоционально подводится. Этот итог можно расшифровать отчасти биографически; можно очертить его и как своеобразный тип переживания. Остановимся коротко на «биографии».

Сейчас, когда у нас есть под руками очерк жизни поэта, написанный его теткой, и адоптированной его близкими, сейчас, когда в целом ряде воспоминаний, а особенно в воспоминаниях Андрея Белого, накоплен огромный запас всяких «черт из жизни» Блока — нам возможно наметить те личные мотивы, какие отразились сначала в стихотворении, а потом в «драме». В «Балаганчике» несомненно отобразилось то крушение «союза» Блок — Андрей Белый — Сергей Соловьев — Петровский, который возник в первых годах столетья на почве общего исповедания догматов мистики Владимира Соловьева и его учения о «вечной женственности».

Стихи Блока о «Прекрасной даме», его женитьба, все это в порядке «экзальтации» и «приподнятости чувства» привело московских соловьевцев к сектантским выводам и программам «дичайшей общественности». Бекетова пишет: «При личном знакомстве с Любовью Дмитриевной Блок — Андрей Белый (Борис Николаевич Бугаев), С. М. Соловьев и Петровский решили, что жена поэта и есть земное отображение “Прекрасной дамы”, “та единственная, одна” и т. д., которая оказалась среди новых мистиков, как естественное отображение Софии».

Нет нужды особенно подробно останавливаться на том, что для взыскательной мысли Блока такая подмена проблем духа мистической театральщиной не могло быть приемлемой. Блок видел ясно, что культ земных отображений, выдуманный С. М. Соловьевым, что вся эта игра в теократию — только смешна и раздражающа — не более.

А тут надвигалась полоса новых переживаний. Приближалась, шествуя по пятам бессмысленной войны, революция, шел 1905 год. Чуткой душе нельзя было заглушить в себе гул разбуженной России, нельзя было замкнуться в слаженное неведение происходящих событий. Сейсмографическая природа Блока обнаружила себя отчетливо в эти годы. Блок шел навстречу истории, отмечая с повышенной чувствительностью происходящие в мире социальные сдвиги. Он духовно рос не по дням, а по часам, и ему все более и более становилось душно в атмосфере тех головных схем отвлеченных построений, которые продолжали упорно отстаивать его московский спутники. Не отказываясь от центральной идеи своего миросозерцания — идеи мировой души — Блок стремился связать ее с развертывающимся культурно-историческим {26} процессом. «Москва» в этих стремлениях была ему помехой, поэтому-то, когда ему пришлось писать свою первую лирическую драму, — он и «отвел душу», выразив в образах пьесы целую полосу накопленных огорчений и свое отношение к пришедшему на смену зорям — балагану. Блок в формах драмы показал и то, как мешала ему словесная мистичность его друзей и литературных салонов обеих столиц, и всяческие досужие выдумки беспочвенных, в сущности, людей. Но, руша миры, оказавшиеся лишь грубо написанной декорацией, Блок новый мир еще не ощущал с собой рядом. «Балаганчик» поэтому лишь этап борьбы, а не конечная победа. Белый был прав, когда в свое время напечатанный им резкий отзыв о лирических драмах Блока назвал «обломками миров», но он ошибся, не разглядев за периферией пьесы «духовное ядро» — борьбу за мир, и настоящую, а не вымышленную боль ее автора.

Закончим на этом отступление в область жизни Блока.

Итог предыдущего нас, думается, подготовил в двух отношениях. Анализ одноименного стихотворения обозначил тему драмы, как тему «обломков миров», как кризис реальности, как подмену балаганной бутафорией всего того, что еще вчера казалось поэту подлинным и реальным. Знакомство же с биографическими данными указало, какие жизненные обстоятельства породили «трансцендентальную» иронию Блока, каким чувствам дал он выход в своем первом драматическом произведении. Эту страницу душевной судьбы поэта, нам и надлежит прочесть через анализ формы.

Начнем с материала. Нетрудно убедиться, что материал, какой Блок употребил для постройки своей пьесы, взят им не из жизненного обихода, а из запасов, накопленных театральными традициями. Ставя в центр создаваемой им игры — Пьеро, Арлекина и Коломбину, поэт тем самым отказывается от создания своих собственных героев, а берет их готовыми, т. е. ограничивается созданием положений и ролей для не им предопределенных в своих характеристиках персонажей.

Такой же театральной маской является и четвертый участник Балаганчика — «Автор», родственный соответствующим образам немецкого романтизма (см. Л. Тик. «Кот в сапогах»). В античном театре Блок берет начало хора, строя на нем сцену факельного шествия и придавая черты корифея выступающему из хора Арлекину. Определяя декорации и бутафорию, Блок опять-таки не выходит за пределы театральности. Про декорацию первой сцены Блок пишет: «обыкновенная *театральная* (курсив наш. — *Н. В*.) комната с тремя стенами, окном и дверью», а обозначая, какой должна быть скамейка 11‑й сцены, Блок говорит: «на той скамье, где обыкновенно целуются Венера и Тангейзер». {27} Наконец, использованная в «Балаганчике» идея маскарада, марионеточная трактовка «мистиков» — все это говорит о том, то по своему материалу «Балаганчик» является вещью исключительно театральной, всем своим существом связанной со сценическими канонами разнообразных театральных эпох.

Таков материал. Следующий вопрос: как он Блоком использован, другими словами: на какой основе разверстан сценарий.

Мы только что указали, что в «Балаганчике» есть действующее лицо, именуемое — «автор». Этот автор в кавычках является воплощением голоса «здравого смысла». Время от времени он появляется из-за занавеса и прерывает ход пьесы различными заявлениями, сводящимися к тому, что его пьеса не та, какую зрители видят на сцене, что актеры пьесу его искажают и издеваются над ней. Особенно показательно в этом отношении то заявление, какое «автор» делает в конце 1‑й сцены. Вот оно в нужной нам выдержке: «… Я писал реальнейшую пьесу, сущность которой считаю долгом изложить перед вами в немногих словах: дело идет о взаимной любви двух юных душ. Им преграждает путь третье лицо; но преграды, наконец, падают, и любящие навек соединяются законным браком».

Эти слова «автора» проливают свет на тот прием, каким Блок скомпоновал свою драму. Подобно тому как в выборе материала пьесы Блок шел от традиционной театральности, так и в основу своего «Балаганчика» он положил традиционный треугольник любовных пьес со счастливым концом. В том, что Блок воспользовался «взаимной любовью двух юных душ» — «автор» прав, но он прав и в том, что Блок взял традиционный сценарий лишь для того, чтобы сознательно его исказить и деформировать. Прием деформации — вот тот прием, какой дал возможность Блоку из незатейливой ситуации — «двум мешает третий» — создать тонко инструментованную пьесу. Сценарий, поставленный на голову, — вот отправная точка блоковской композиции.

Теперь об инструментовке в связи с содержанием. «Балаганчик», названный в первом опубликовании лирическими сценами, состоит из двух сцен и связующего их монолога Пьеро. В первой сцене, происходящей, как раз, в той обычной театральной комнате, о которой мы говорили выше, — участвуют Пьеро, Коломбина, Арлекин и мистики.

Инструментовка первой сцены несложна: отношения Пьеро, Арлекина и Коломбины даны так, как того требует наше представление об них и «старая легенда». Но простенькая мелодия о Пьеро, прозевавшем Коломбину, дана Блоком на фоне заседания мистиков. «Двум мешает третий» — в этой сцене раскрыто не как столкновение Пьеро — Арлекина, а {28} как столкновение Пьеро — мистики. Это они, а не Арлекин помешали Пьеро соединиться с Коломбиной. Центр тяжести первой сцены лежит, таким образом, в «мистиках».

Остановимся на них и посмотрим: кто они? Андрей Белый в первой части своих воспоминаний, описывая пребывание в Москве молодых Блоков в 904 году и рассказывая о «беседах за полночь», говорит: «Нет, в эти минуты мы не были балаганными мистиками», и дальше прибавляет: «но мистики “Балаганчика” жили в Москве».

Мы не будем «докапываться», кого Белый имел в виду, заявляя, что мистики «Балаганчика» жили в Москве — вместо этих гаданий мы имеем возможность предложить вниманию читателей неопубликованную заметку самого Блока, относящуюся к мистикам «Балаганчика» и сохранившуюся в первом черновом наброске драмы. Вот эта заметка:

«Мы можем узнать (этих) людей, сидящих в комнате с неосвещенными углами, под электрической лампой вокруг стола. Их лица — все значительны, ни одно из них не имеет на себе печати простодушия. Они разговаривают одушевленно и нервно, с каждой минутой, как будто приближаясь к чему-то далекому, предчувствуя тихий лет того, чего еще не могут выразить словами. Это люди, которых Метерлинк любит посадить вместе в зале и подсматривать, как они станут пугаться, а Верхарн сажает их, например, в одиночку у закрытой ставни слушать шаги на улице, размышлять о них, углублять их, делать судорогой своей жизни, заполнять их стуком и шлепаньем все свое прошлое, до тех пор, пока все выходы не закроются и не воцарится в душе черная, тяжелая истерия. Словом — эти люди — “маньяки”, люди с “нарушенным равновесием”, собрались ли они вместе или каждый из них сидит в своем углу — они думают одну думу о приближении и о том, кто приближается».

Таковы мистики «Балаганчика» в представлении самого автора их. Если следовать дальше черновому наброску, то окажется, что вся первая сцена написана, как иллюстрация к воззрениям Блока на этих ждущих приближения кого-то или чего-то людей. Только что приведенную нами характеристику Блок продолжает следующими словами, указывающими на «иллюстративный» смысл сцены:

«Вот краткая сказка о том, чем может кончиться собрание таких людей, постаравшихся спрятать себя, как можно глубже… вот как они предполагают чье-то приближение, строят планы, смакуют свой страх».

Для того, чтобы поставить все точки над «и» и ответить без обиняков на вопрос, как Блок относился к такому роду мистиков, укажем, что, набрасывая чертеж первой сцены, Блок в одном месте пишет: «Голоса загипнотизированных {29} (дураков и дур)» — и дальше в фразе, перенесенной затем в окончательный текст «все безжизненно повисли на стульях» стояло: вместо «все» — «дураки и дуры».

Вернемся теперь к вопросам инструментовки и докончим разбор первой сцены. Уже дважды цитированный нами черновой набросок сообщает любопытные данные о том, как рисовалась Блоку первоначально схема конфликта «Пьеро — мистики», и какие изменения внесла в эту схему последующая обработка.

Первоначально действие развивалось следующим образом: 1‑й, 2‑й и 3‑й мистики обменивались репликами, дающими представление о той, кого они ждут. Затем «одна из девушек встала в углу комнаты и, подойдя неслышным шагом, выросла в свете у стола. Она в белом. Глаза ее на бледном лице смотрят равнодушно. Коса золотых волос сбежала по плечам». Мистики думают, что это — сама смерть. «Суетня и сумасшедшие глаза в дверях». Девушка, видя такой испуг, останавливает бегущих словами: «Вы ошибаетесь». А вслед за этим: «Некто (встает из-за стола и говорит, пронизав взглядом собрание, голосом спокойным, твердым и звонким, как труба): “Успокойтесь. Это — не смерть. Здравствуй, Маша. Господа, это моя невеста”». Это заявление вызывает «общий упадок настроения» и знаменитое «висение пустых сюртуков» на стульях. Тогда к говорившему только что, подходит скромно одетый, с незаметным лицом, по-видимому — хозяин собрания. Вежливо склонившись, он предлагает: — «Позвольте, я проведу Вас. Вашей невесте нужен чистый воздух. Вам самому нужно оправиться, отдохнуть от волнения». Вслед за сим, хозяин, не обращая внимания на протест: «О нет, я совершенно спокоен», ведет жениха и невесту за руки. Дураки и дуры продолжают висеть на стульях. Мертвая тишина.

Так в черновике кончается первое действие.

Сравнивая набросок окончательной редакции, видишь отчетливо, какая дистанция лежит между замыслом и его осуществлением. В наброске собственно ничего еще нет, кроме примера, показывающего, как «дурацки» реагируют мистики на простые вещи. Нет еще ни Пьеро, ни Коломбины, ни Арлекина. Коломбину зовут еще «Маша», «Пьеро» фигурирует под псевдонимом «Некто», а Арлекина нет и в помине.

Последнее обстоятельство нами должно быть учтено. Если вдуматься в ту роль, какую Арлекин играет в развитии действия «Балаганчика», то легко убеждаешься, что Арлекина, как самостоятельного персонажа в пьесе Блока, собственно и нет. Арлекин «Балаганчика» — это в сущности, Двойник Пьеро, вторая часть его души. Арлекин своим поведением, как бы показывает, что должен был бы делать Пьеро, {30} если бы он не подпал под расслабляющее его влияние «балаганных мистиков». Поэтому так психологически-оправданно сближаются Арлекин и Пьеро после дальнейшей потери ими Коломбины.

Мы уже сказали, что «Балаганчик» состоит из двух сцен-актов и связующего их монолога Пьеро. Занавес первого действия сдвигается перед нами в тот момент, когда пришедший в себя Пьеро убегает вслед за Коломбиной и Арлекином. Наше внимание, оторвавшись от темы мистиков, теперь устремляется естественно за тем, как развернутся события в отношениях «треугольника». Однако, раскрывающаяся перед нами картина бала мистиков действительного развития завязки не дает. Вместо того, чтобы развернуть отношения в борьбу и динамику, — Блок предпочитает дать их в виде рассказа. Под тихие звуки танца, в котором кружатся маски, «грустный Пьеро сидит среди сцены на той скамье, где обыкновенно целуются Венера и Тангейзер», и рассказывает о своих дальнейших похождениях. Рассказ Пьеро представляет стихотворение в девять четверостиший и рисует перед нами следующую картину:

Улица. Ночь. Вьюга. Пьеро стоит между двух фонарей. Арлекин усаживает Коломбину в извозчичьи сани, закутывает ее, но — «подруга» падает в снег и оказывается картонной. Арлекин начинает вокруг звенеть и прыгать, а Пьеро — плясать. Потом оба поют: «Ах, какая стряслась беда», бродят всю ночь по улицам снежным, бросив на произвол судьбы ту, что была Коломбиной. Арлекин нежно прижимается к Пьеро, щекочет ему пером нос и шепчет:

«… Брат мой, мы вместе,
Неразлучно на много дней…
Погрустим с тобой о невесте,
О картонной невесте твоей».

Нетрудно заметить, что подобно тому как центр тяжести первой сцены лежал в «мистиках», а не в Пьеро и Арлекине, так и центр заменяющего действие монолога, заключен опять таки не в «двух соперниках», а в факте превращения Коломбины в картонную куклу. Сближение Пьеро и Арлекина отчетливо дает понять, что это сближение в сущности — лишь объединение двух частей в целое, что иронический голос Арлекина — это тот голос двойника, который всегда слышат в себе люди раздвоенной воли и обуреваемые сомнениями. Но факт превращения Коломбины из прекрасной девушки в бездушный картон раскрывает в своей фантастичности простую, но глубокую мысль Блока. Эта мысль относится все к той же теме о реальности вещей и говорит о том субъективном моменте нашего представления, какое мы привносим изнутри в как будто устойчиво существующие вне нас вещи. Наше представление о вещи и вещь сама по {31} себе не одно и то же, и это философское положение прекрасно иллюстрирует вторая сцена — монолог «Балаганчика». Она показывает, что на тех подмостках, какие высятся в недрах души каждого из нас, реальное может становиться картонным, живое — мертвым, Коломбины — делаться куклами. Все «превращения» «Балаганчика» в плане их психологического объяснения рисуются, как образные проекции наших душевных переживаний и наших кризисов реальности. Что касается композиционного момента — то монолог Пьеро — в сущности есть ремарка — сценарий ненаписанного Блоком второго акта. Вначале Блок, как нам подтверждает это набросок «Балаганчика», и мыслил сцену на улице именно, как самостоятельное действие. В наброске так и стоит:

Акт 2‑й

«Улица. Некто и хозяин. Сажают на извозчика куклу. Усаживают на сани с трудом. Кукла качается. Наконец, сани тронулись. Кукла покачнулась и шлепнулась на мостовую. Лежит она распростертая. Некто, хватая себя за голову…».

То, что Блок не написал второго действия, обнаруживает одновременно и силу его художественного чутья и слабость. Силу потому, что совершенно ясно, что сцена на улице не дает материала для словесной драмы, а лишь для пантомимы, и об ней или можно рассказывать или представлять ее безмолвно, пользуясь рассказом Пьеро, как ремаркой. Что касается слабости, то очевидно, что «рассказ» о событиях, а не воспроизведение самых событий — даже в лирической бездейственной драме есть минус, а не плюс, показывающий, что в избранных ситуациях есть какой-то органический порок, мешающий их полной драматической реализации.

Рассказав о себе, Арлекине и Коломбине — Пьеро грустно удаляется и начинается заключительная сцена «Балаганчика» — сцена маскарада. Воспользовавшись маскарадом, как фоном для завершения своей драмы, Блок показал, как законченно-театрален во всех своих частях «Балаганчик», и как последователен в выборе образов его автор.

Маскарад, являющийся по идее своей, как раз выражением двойной и двойственной жизни, прекрасно гармонирует с той душевной перебежкой мыслей и чувств, какие Блок запечатлел в своей пьесе Маскарад, узаконяя связь лица и маски, углубляет и одну из параллельных тем «Балаганчика» — тему о двойниках. Блок так и делает: сцену маскарада он сначала развертывает, как три вариации тождества и раздвоенности «Пьеро — Арлекин», а уже потом дает самую развязку.

{32} После того, как Пьеро, поведав свою повесть, грустно удаляется, Блок в последовательной смене выделяет из маскарадной толпы три пары влюбленных масок. Эти пары отличаются цветом, темпом и характером движения. Первая пара розово-голубая (он — в голубом, она — в розовом) — эпична и созерцательна. Они вообразили себя в церкви и смотрят вверх, в купола. Их темп — lento. Они оба в каких-то полудвижениях, в полусловах. Но и церковь не защищает от двойника. В то время, как он смотрит на зарю и на свечи, она видит, что

«… кто-то темный стоит у колонны
И мигает лукавым зрачком».

Когда первую пару скрывает тихий танец масок и паяцев, в середину танца врывается вторая пара влюбленных. Она — в красном плаще и черной маске. Он — в черном плаще и красной маске. Перекрестной игре цветов соответствует перекрестность реплик и стремительность движений. Он гонится, она убегает. «Вихрь плащей». Тема двойника здесь дана, не как тема существа, стоящего вне нас — «у колонны», но, как обитателя нашей души. Она второй пары — колдунья, вольная дева, у нее огненный взгляд, гибкая рука. Он — изменник, клявшийся в страстной любви, — другой. Измена вызывает из глубин души двойника. Подобно первому и второй двойник, двойник темный, черный. И когда черно-красная пара исчезает в вихре плащей, из толпы вырывается «кто-то третий, совершенно подобный влюбленному, весь, как гибкий язык черного пламени».

Третья пара переносит нас в средневековье. Он — рыцарь. Она — его дама. Если в обрисовке первой пары Блок медлительно-меланхоличен, если вторую пару он дает, как максимум движения, то в третьем эпизоде он почти статуарен. Тему двойника он берет здесь не как «черную кровь», а как своеобразный иллюзионизм, оптический обман воображения. Это дает Блоку возможность углубить рыцарскую сцену до степени злой и тонкой сатиры над культом прекрасной дамы. Прекрасной дамы нет — она фантазия и выдумка. Блок это показывает следующим образом. В диалоге дамы и рыцаря — он не дает даме никаких самостоятельных слов — она повторяет только как эхо последние слова фраз рыцаря. Благодаря этому создается впечатление, что рыцарь один, та дама, что рядом с ним, лишь предлог для незримой беседы, лишь слабый отблеск рыцарской мечты. Рыцарь маскарадного средневековья смешон. В тот момент, когда он заявляет, что «на исходе эта зловещая ночь» Блок заставляет появиться истинного рыцарского двойника. Этот двойник — паяц из «балаганчика для веселых славных детей». Блок перенес его в «Балаганчик» — драму для того, чтобы он показал длинный язык рыцарю. Двойственность рыцаря-паяца {33} тонко подчеркнута Блоком. У паяца стихотворения был деревянный меч и картонный шлем. Теперь меч и шлем у рыцаря. Отдав эти бутафорские атрибуты, паяц как бы побратался с рыцарем. У него остался лишь его клюквенный сок. Клюквенный сок брызжет струей, когда рыцарь бьет паяца с размаху тяжким деревянным мечем.

Рыцарь, говорящий с самим собой и воображающий, что он ведет беседу с прекрасной дамой — рыцарь, опоясанный деревянным мечем и в картонном шлеме и отраженный в своем двойнике-паяце — в этом сочетании «великого и смешного» — ирония Блока беспощадна.

Если говорить о «кощунстве» «Балаганчика», то оно сильнее всего в рыцарской сцене, где отдается на добычу злого смеха — вчерашняя вера и вчерашнее мироощущение — где в игре бутафорских атрибутов и ходульных персонажей находит свое выражение тот самозванный «подлинный» мир, чью мнимую реальность Блок остро и болезненно ощутил.

Сцена трех пар влюбленных является как бы интермедией, отделяющей рассказ Пьеро от развязки «арлекинады». Блок возвращается к оставленному им действию, пользуясь преимуществом маскарада, где в калейдоскопической причудливости происходит смена слагающихся сочетаний. Так и тут едва от наших глаз ускользает рыцарь, его дама и паяц, как уже внимание зрителей привлекает факельное шествие. Из него, как из некоего античного хора, выступает, подобно корифею, — Арлекин. Мелодия Арлекина — это мелодия нового реализма Блока, реализма «Балаганчиком» лишь намеченного, но внутренне еще не оправданного. И потому, когда Арлекин, ликуя в своей победе, объявляет, что

«Мир открылся очам мятежным,
Снежный ветер пел надо мной».

Блок начинает смеяться над глашатаем мира мятежных очей. В ответ на слова Арлекина:

«Здравствуй мир. Ты вновь со мною.
Твоя душа близка мне давно.
Иду дышать твоей весною
В твое золотое окно».

— он заставляет Арлекина опрометчивым прыжком в золотое окно мира убедиться, что «Дать, видимая из окна, оказывается нарисованной на бумаге, бумага лопнула. Арлекин полетел вверх ногами в пустоту».

Прыжок Арлекина выводит его из числа действующих лиц. Он сделал свое дело, показав своей судьбой, что путь наивного реализма — не выход из «кризиса реальности мира».

Однако, через некоторое время, мы убеждаемся, что заоконная пустота в действительности совсем не пуста. «На {34} фоне занимающейся зари стоит чуть колеблемая дорассветным ветром — Смерть». Это появление Смерти, как будто дает право на торжество мистиков. Их долгожданная «дева из дальней страны» — налицо. Отметим мимоходом, что появление смерти в последней сцене, уравновешивая первое появление Коломбины, показывает, как Блок любил симметрию в архитектонике своих драм (симметрию, как мы увидим дальше, особенно явственную в построении «Незнакомки»).

Вид смерти вновь повергает мистиков, на этот раз замаскированных, в ужас, и этот ужас снова приводит их к состоянию кукол. Блок пишет: «Маски, неподвижно прижавшиеся, как бы распятые у стен, кажутся куклами из этнографического музея».

Поставив знак равенства между пустотой и смертью, показав, что мистики бессильны преодолеть в себе «ужас смерти», — Блок подготовляет новое испытание Пьеро.

Пьеро, который вырастает как из земли, лишь один из всех медленно идет через сцену, простирая руки к смерти. Пьеро, преодолевший в себе чувство смерти, как бы утверждает своим движением — жизнь. По мере его приближения смерть становится прекрасной девушкой Коломбиной. Пьеро — почти у цели. Но победа Пьеро в плане, художественной композиции означает победу — традиционного сюжета и восстановление прав «Автора» с его претензиями на пьесу со счастливым концом.

Поэтому Блок с чувством тончайшей театральности возвращает нас к ощущению того, что все происходящее перед нами — «балаганчик», за которым скрыто содержание его души.

Блок заставляет вновь вылезти «автора», и тот, придя в восторг от вида сближающихся Пьеро и Коломбины, собирается сам соединить им руки.

Однако, неожиданно наступает истинно-театральный конец пьесы. «Внезапно все декорации взвиваются и улетают вверх».

Маски разбегаются. На пустой сцене в результате всех треволнений остается один беспомощный Пьеро, «в белом балахоне своем с красными пуговицами».

Весь «балаганчик» на наших глазах свертывается и превращается в фигуру одинокого Пьеро, и вся только что свершившаяся игра выступает в своем точном смысле, как образный хоровод, в сущности, незримых переживаний автора.

Одинокий Пьеро со своей дудочкой кажется нам теперь воплощением всех тех противоречивых дум и сомнений, какие охватывают душу в момент крушения ее миров. Пьеро, все потерявший и ничего не нашедший, — вот итог «кризиса реальности», запечатленный Блоком в его пьесе.

{35} Попробуем теперь еще раз окинуть общим взглядом итоги нашего изучения формы и содержания «Балаганчика».

По своим формальным свойствам «Балаганчик» бесспорно вещь тонкого мастерства и счастливых находок. Но истинное формальное значение его встанет перед нами лишь, когда мы отречемся не только от законов объективной драмы, но и норм драмы лирической. Для этого нам надо лишь убрать из поля нашего зрения слова «Балаганчика» и сосредоточить свое внимание на его сценарии. Тогда мы сразу увидим, что «Балаганчик» есть совершенно законченная система немых движений, превосходный образец пантомимы.

Мы уже указывали, как пантомимично происшествие на улице, рассказанное Пьеро, но та же пантомимичность разлита и в остальных сценах пьесы Блока. «Балаганчик» требует для своего правильного восприятия не логической, а музыкальной установки, установки на ритм, а не на смысл произносимых фраз и реплик. Достаточно, как на пример, указать на сцену трех пар влюбленных, на танцевальность Арлекина, на подобный «па» шаг приближающегося к Коломбине Пьеро в финале.

Вместе с тем, хрупкая форма пьесы, являясь страницей из дневника души Блока, остается и как одна из вариаций того вечного диалога о «человеке и мире», какой из столетия в столетие ведут поэты и философы.

Так, затерянный в снегу, на городских перекрестках — «Балаганчик» Блока в своих алогизмах вскрывает перед нами не только личный ритм переживаний Блока, но и один из тех ритмов, какой присущ вообще душе, борющейся за мир.

## **{36}** Глава IV«Король на площади»

Вторую часть своей лирической трилогии — драму «Король на площади» — Блок написал летом 1906 года. В апреле 1907 г. она была напечатана в № 4 московского журнала «Золотое Руно». Кроме этих двух дат — других фактов, относящихся к истории текста — нам неизвестно. «Король на площади» как-то ускользнул из круга внимания писавших о Блоке и остался почти незамеченным.

А между тем, кроме чисто художественного интереса, «Король на площади» имеет для нас и другое, до сих пор неоцененное значение. Он дает возможность разобраться больше, чем какое-либо другое произведение Блока, в вопросе о том, какой след оставили в духовной жизни поэта «события 1904 – 1905 гг.», т. е. русско-японская война и первые раскаты революции. Рассмотрение этого вопроса тем более важно, что сам поэт «события 1904 – 1905 г.» включил в перечень «событий, мыслей и веяний», особенно сильно на него повлиявших.

То, что «Король на площади» является плодом переживаний, связанных с революцией, — легко заметить даже при беглом знакомстве с драмой. Монархизм «золотых» и анархизм «черных», пафос святыни и проповедь разрушения, борьба против «короля» — все это ясно указует на те, вне Блока лежащие обстоятельства времени, которые и отразились в образах драмы.

Если же мы обратим внимание на дату, — лето 1906 года — то для нас станет ясным «итоговый» характер «короля». Соответственно тому, как летом 1906 года революция вступала в полосу своей развязки, — исчерпывались и «революционные переживания» Блока, владевшие его душой с конца 1904‑го и до середины 1906 года. «Король на площади» — их финал.

Для того, чтобы лучше понять «конец», нам следует обернуться к «началу» и «середине». Прослеживая даже в быстром темпе стиль и характер блоковских откликов на {37} революцию — мы вплотную подойдем к запутанной символике «короля» и к особенностям его формы и содержания.

Начиная наш экскурс в область темы «Блок и события 1904 – 1905 гг.», мы обратимся прежде всего к некоторым моментам биографического порядка. На фоне биографии рельефнее выделятся и соответствующие проявления творчества.

Первое, на что невольно обращаешь внимание, это — тогдашний «адрес» Блока. Блок в пору революции жил, или точнее, продолжал жить в казенной квартире своего отчима — Франца Феликсовича Кублицкого-Пиотух, командира одного из батальонов лейб-гренадерского полка. Квартира находилась в казармах полка, расположенных на Петербургской стороне на набережной Невки, недалеко от Ботанического сада. Так как это был фабричный район, то в нем «задолго до 9‑го января уже чувствовалась в воздухе тревога». Казарменная же обстановка вероятно еще острее резонировала эту плывущую от фабрик и заводов волну, так что по словам Бекетовой «Александр Александрович пришел в возбуждение и зорко прислушивался к тому, что происходило вокруг».

16‑го декабря Блок пишет стихотворение, названное им «Рабочие на рейде», в котором очень ясно запечатлено его возбужденное, полное предчувствий состояние.

«Рабочие на рейде» представляют по форме что-то вроде песни, написанной от лица — «мы». В этой песне, в образах прибывающих из неведомых земель кораблей передано Блоком то ощущение событий, какие надвигались на столицу. Обстановка морского порта, ширь океана, вольный бег судов — все это как нельзя лучше отражало учащенный пульс тех дней. В узоре черных труб и тонких рей, в снопах лучей маяков, в белой пене, окаймляющей мол, в гудении сирен — во всей этой музыке живой и деятельной жизни есть то же сочетание тревоги и надежды, каким всегда бывают отмечены кануны исторических дней.

И когда Блок устами «рабочих на рейде» поет:

«Птица пен ходила в югу
Возратясь давала знак.
Через бурю, через вьюгу
Различали красный флаг».

— мы ясно сознаем внутренний смысл сложенной им песни. «Птица пен» — это романтическое название какого-то возвращающегося с юга корабля — начинает звучать, как имя самой революции.

Мы не можем здесь, к сожалению, проследить все те ассоциации, какие у Блока вызывал образ кораблей. Укажем лишь на то, какое значение играл корабельный мотив в психике Блока и на его отражении в драматургии поэта.

{38} По рассказам тетки поэта, — Блок уже в раннем детстве увлекался кораблями. «Он рисовал корабли во всех видах; одни корабли без человеческих фигур, развешивал их по стенам детской, дарил родным и т. д.» Бекетова прибавляет: «исключительное отношение к кораблям осталось на всю жизнь».

Это исключительное отношение сказалось и на «театре Блока». В ожидании прибытия кораблей — заключается один из лейтмотивов «Короля на площади». С кораблями же мы встречаемся в описании обой кабака в «Незнакомке». Наконец, в «Розе и кресте» корабль, взятый, правда, лишь в части своей, как парус, составляет одну из мелодий песни Гаэтана.

Вернемся к прерванному рассказу.

Проходит Рождество, Новый год, Крещенье. Наступает 9‑е января 1905 года. Морозная ночь с 8‑го на 9‑е с полным месяцем на небе слагается для Блока в силу, «противостояния казармы и фабрики» — драматично. Его отчим, разбуженный среди ночи денщиком, получает приказ «занять позиции». Несмотря на глухой час, выходят на улицу и Блок с матерью и долго бродят по Петербургу, всюду встречая необычные признаки каких-то боевых приготовлений.

Андрей Белый, который как раз 9‑го января приехал из Москвы в Петербург и провел этот день у Блоков, рассказывает, как волновался поэт-хозяин при каждом известии, приходящем извне о том кровавом деле, что творилось на Дворцовой площади. Может быть в эти минуты нервного напряжения, в эти минуты, когда все мысли Блока были «на площади», — в его подсознательном и зародилось впервые то сочетание площади и короля, которое через полтора года и сложилось окончательно в образ «Короля на площади».

9‑е января в жизни Блока было переломом. Бекетова сообщает, что «с этой зимы равнодушие Александра Александровича к окружающей жизни сменилось живым интересом ко всему происходящему». Непосредственным же откликом на 9‑е января было помеченное январем стихотворение: «Шли на приступ».

Уже эта первая фраза нам говорит о многом. Она показывает, как мирное шествие 9‑го января переплавилось в сознании Блока в представление грядущего приступа, в гул восстания. Приступом должен был быть второй день революции, и Блок интуитивно прозревает это. Кто шел на приступ, на приступ чего и кого — об этом стихотворение не говорит ни слова. Но центр тяжести и не лежит в установлении точных черт рисуемого акта. Написанное почти без подлежащих — оно, наоборот, фиксирует наше внимание на самой стихийности революционного процесса. Революция из строк Блока встает, как волна, поднимающаяся из пучин {39} народного моря. Безлика волна, безлика и смерть людей — атомов этой волны. Блок так и пишет:

«Кто-то бьется под ногами,
Кто — не время вспоминать».

Не время вспоминать потому, что не только этот только что погибший, но и все, кто рядом с ним, все, кто делает революцию, — все они обречены на гибель.

«Ведь никто не встретит старость» — в этой чудесной короткой фразе Блока заключен весь печальный реквием, каким поэт сопровождает неизбежную смерть воинов революции.

Но зато потом, когда умолкнет скрежет битв, мы увидим, как

«… земля разнежит
Перепуганную твердь».

Для изучающих «Короля на площади» — это стихотворение не маловажно. Схема приступа и разнеженной тверди вошла — с соответствующими изменениями, разумеется, — в финал драмы. Там тоже вслед за штурмом королевской террасы, вслед за яростью разрушения, наступает покой стихии. Появившийся над грудой обломков Зодчий говорит о том, что «завтра мир будет по-прежнему зелен, и море будет также спокойно». Так, вслед за мотивом человеческой бури у Блока следует мелодия космической земной тишины.

9‑е января подняло занавес революции, последующие месяцы развили начавшуюся «социальную драму». Выведенный из круга личных переживаний Блок уже не возвращался больше в него. Он продолжает внимательно «следить за ходом революции, за настроениями рабочих». Но эта внимательность к ритму исторического процесса не сопровождалась такой же внимательностью к политической жизни. «Политика и партии были ему по-прежнему чужды».

Это отчуждение от политики и политических злоб дня особенно дало себя знать в дни октября, когда Блок, участвуя в уличных демонстрациях, однажды, даже неся во главе одной из них красный флаг, митинги посещал лишь с интересом стороннего наблюдателя. Мы не будем останавливаться поэтому на стихотворении «Митинг», написанном 10‑го октября. Четкий, похожий на офорт «Митинг», как раз и говорит больше о зрении, чем о сердце поэта, лишний раз подчеркивая, как чужды были в ту пору Блоку вопросы политической периферии и как, наоборот, близка революционная иррациональность. Эта иррациональность и дает себя знать в стихотворениях, написанных Блоком 18‑го октября, т. е. на другой день после манифеста. Мы имеем в виду стихотворения, начинающиеся словами: «Вися над городом всемирным» и «Еще прекрасно серое небо». В них следует всмотреться попристальнее.

{40} «Вися над городом всемирным» — свою динамику черпает в тех союзах «еще», «также», «уже», «но», какие Блок щедро разбросал по 16‑ти строкам этого стихотворения. Смысл этих союзов слагается в переживание какой-то бессильности революции свергнуть тот уклад жизни, за разрушение которого велась борьба.

Этот незыблемый уклад Блок олицетворяет четырьмя образами. Первый образ — самодержавный сон монарха. Второй — его царственно чугунный предок. Третий и четвертый — струи невской влаги и темные дворцы.

Идя от образа фальконетовской змеи, Блок формулирует причину продолжаемости прежнего уклада в следующем четверостишии:

«И если лик свободы явлен,
То прежде явлен лик змеи,
И ни один сустав не сдавлен
Сверкнувших колеи, чешуи».

Два указания дает нам это в высокой степени любопытное стихотворение. Первое — на то, что проблема русского «короля на площади» Блоком переживалась, как проблема манифестом неразрешенная. Другими словами — настоящая революция была впереди. Второе — на то, что Блок подходил в те дни к вопросам политического добра и зла со стороны образов, а не понятий.

Плененный крутым взлетом медного всадника, мощностью закованной в гранит Невы, великолепием темных дворцов — Блок не мог совершить безоговорочно выбора между явленным «ликом свободы» и пафосом «памятника».

Поэтому-то «король на площади» — эта своеобразная пьеса о памятнике, в конце концов, и явилась воплощением какого-то душевно-духовного смятенья. Нужны были годы углубленья и зрелости, пока этот процесс отлился в отчетливые тезисы. «Король на площади» — этап пути к ним. С трех «еще» начинается второе стихотворение того же дня:

«Еще прекрасно серое небо,
Еще безнадежна серая даль,
Еще несчастных, просящих хлеба,
Никому не жаль, никому не жаль».

Три «еще» говорят о беспеременности вчерашнего дня, и снова Блок «образно» дает объяснение этому, идя на этот раз не от «змеи», а от Невы:

«И над заливом голос черни
Пропал, развеялся в невском сне.
И дикие вопли: “Свергни! О, свергни!”
Не будят жалости в сонной волне…».

{41} Однако, если в этой части данное стихотворение является повторением предыдущего, то вторая часть его уже вносит новые ноты.

Статуя черного латника, стоящего на крыше Зимнего Дворца, вызывает у Блока мысли о будущей борьбе за «дворец». Блок знает, что для латника эта борьба будет бесполезной, но характерно, что, говоря о ней, Блок говорит, как о борьбе за «древнюю сказку».

Выражение «древняя сказка» хорошо очерчивает стиль отношения Блока к столкновению двух миров — «вчера» и «завтра». Этот стиль не был стилем деятеля, но стилем созерцателя. Это было беспомощным отношением художника, одинаково отзывного и на ритм красного знамени и на ритм дворца. Не отгораживаясь от жизни — Блок тем не менее не знал, как избыть «теплость», а не жар или холод своих чувств. И это мучило его и наполняло его дух дисгармонией.

Драматическая форма с ее возможностью рисовать противоположные стремления и их столкновения, как нельзя лучше подходила к воплощению таких душевных состояний. Так определилась в творчестве Блока — необходимость «драмы о революции». И этой драмой и оказался «Король на площади».

Кризис реальности — лежит в основе «Балаганчика»; кризис уединенного лирического пути и поиск выхода в общественность лежит в основе «Короля на площади». И этот второй кризис, как и первый был далеко не простым, но сложным, и не простым потому оказалось и его выражение — «Король на площади». Туманность второй своей пьесы Блок хорошо сознавал, и впоследствии называл ее «петербургской мистикой». Так называя — был прав. Да, «Король на площади» — это разумеется, вещь, вспоенная Петербургом, прозрачностью его воздуха, призрачностью его белых ночей, его площадями и улицами, линиями его исключительных зданий и очерком его памятников. И в том, что «герой» драмы — «памятник» есть также влияние Петербурга. И в этой драме, как и в поэме Пушкина, дало себя знать скаканье «Медного всадника». Есть в ней и чувство близкого моря и отзвуки порта — и новый вариант пушкинского: «Все флаги в гости будут к нам». Но все это абстрагировано, оторвано от конкретных поводов, дано лишь как покров души. Попытка понять «Короля на площади», как драму блоковского сознания, не кажется нам безнадежной. Идя путем изучения его формы, попробуем посильно это и сделать.

Если «Балаганчик» был всего лишь лирическими сценами, то «Король на площади» построен, как настоящая пьеса, расчлененная на три действия и предшествуемая прологом. И пролог и вся драма протекают в одной и той же обстановке. Эта обстановка — городская площадь на берегу {42} моря. «Задний план занят белым фасадом дворца с высокой и широкой террасой; на массивном троне гигантский Король». Рисуя Короля, как памятник, Блок тем сразу смещает центр тяжести своей пьесы. Суть драмы не в «Короле»; «Король» лишь объект, а не субъект, по поводу него слагаются отношения. Средний план сцены — площадь. Передний — высокий парапет набережной. Просцениум — узкая полоса берега, на котором стоит скамья, и узкая полоса моря. Морем же Блок мыслит оркестр и зрительный зал, «так что сцена представляет из себя только остров — случайный приют для действующих лиц».

Если сцена-остров, а зрительный зал — море, то вся концепция театра приобретает в этой пьесе значение некоторого «соборного единства». Пьеса становится лишь зримым выражением того действия, какое протекает или должно протекать в душах каждого из сидящих в партере. А так как каждый драматург, создавая свои пьесы, ясно или неясно апеллирует к какому-то родственному себе партеру, то, исходя из драм Блока, мы можем наметить черты того партера, какому был близок «Король на площади».

Этот партер должен был состоять из людей, говорящих на языке символов и образов, людей двойственных переживаний, людей имеющих волю к воле, но не самую волю. Для них «Король на площади» был бы понятен без истолкования. Иной «партер» — в этом истолковании уже нуждается, как нуждается всякий, кто попадает извне в мир символического искусства.

Единству места в «Короле на площади» соответствует единство времени. Все действие протекает в течение 24 часов. Пролог начинается в предрассветном мраке. Конец — спустившаяся ночь. Такая стремительность присуща по большей части драматическим произведениям, имеющим характер эпилога. Говоря другими словами, это значит, что все узлы завязались раньше, чем поднялся занавес, и мы присутствуем только при их развязке. Таков и «Король на площади»: его настоящие узлы не в драме, а перед драмой. И его ситуации даны нам, как сложившиеся ранее, а не как слагающиеся на наших глазах. Из ночи в ночь же идущее действие делает пьесу, как бы блеснувшим среди мрака светом. Этот свет Блок делит по актам: первому отводя — утро, второму — середину дня, третьему — ночь. Последовательность световых ступеней дает ему возможность использовать их для усиления отдельных моментов драмы. Рассвет, утро, полдень — все это не мертвый атрибут действия, а живой активный участник его.

Пьеса написана и стихом и прозой. Это чередование сообщает тексту разнообразие оттенков. Там, где лирическая напряженность или ирония требуют особой напевности {43} или четкости ритма, — там Блок пользуется белым или рифмованным стихом. Там же, где нужно передать обыденный разговор или нарочитую вульгарность или риторику — там Блок говорит прозой.

Список действующих лиц драмы начинается Королем. Но Король, как мы уже указывали, не субъект, а объект, поэтому он только условно является действующим лицом пьесы. Кроме Короля, Блок особо выделяет четверых персонажей: Зодчего — старика в широких и темных одеждах, чертами лица и сединой напоминающего Короля; Дочь Зодчего — высокую красавицу в черных шелках; Поэта — юношу, руководимого на путях своих Зодчим и влюбленным в его дочь; и, наконец, — Шута. Шута Блок называет прихлебателем сцены и представителем здравого смысла.

Выражение «прихлебатель сцены» в ходе пьесы расшифровывается, как своего рода комментатор. В действие он вступает лишь в тех случаях, когда автор хочет дать слово грубому и вульгарному «здравому смыслу».

За вычетом Шута, ведущими пьесу остаются Зодчий, Дочь его и Поэт. Но, как мы увидим ниже, и Зодчий и Дочь Зодчего — это фигуры, хотя и первого плана, но эпизодического значения. Зодчий — это в сущности тоже комментатор, а не участник драмы. Только в отличие от Шута, он «комментирует» действительность — «под знаком вечности». Центральной фигурой пьесы является несомненно Поэт. На нем и фиксирует главное внимание автор, изображению его душевных состояний отводя весь второй акт.

Такой «монизм» совершенно последователен с точки зрения канона лирической драмы, драматизирующей не события сцены, а отдельные переживания уединенной души. «Король на площади», являясь драматизацией души Блока, определенного пласта его переживаний — эту драматизацию осуществляет через душу Поэта. Отсюда и следствия: все действующие лица драмы взяты не как законченные характеры, а как персонифицированные отношения к поставленным в пьесе вопросам. У них нет имени, их характеристики упрощены, они по существу — одногранны.

Кроме четырех персонажей есть в драме и человеческий фон. Это с одной стороны: толпа, среди которой иногда шныряют маленькие красные слухи, а с другой различные участники тех сцен пьесы, какие образуют в совокупности среду драмы — город, где совершаются события; или если идти от названия — ее «площадь». Таковы «влюбленные, заговорщики, продавщица роз, рабочие, франты, нищие».

Вслед за этими замечаниями обратимся к самой пьесе. Ее пролог представляет, как уже упоминалось, — монолог Шута. Этот монолог, состоящий из 7‑ми четверостиший, имеет целью — «понудить» публику взглянуть на «Короля {44} на площади», который стар и удручен, и на оркестр — море.

Первое действие — «Утро» распадается на две больших сцены: на сцену заговорщиков и на сцену начала гулянья перед дворцом. Вторая сцена, в свою очередь, сложена из небольших сценок. В первом действии нет ни Зодчего, ни Дочери Зодчего, ни Поэта, не появляется и Шут. Герой первого действия — «город», в лице его отдельных представителей.

Хотя действие и названо «Утро», но утро наступает только к середине акта. Вся сцена заговорщиков идет на фоне борьбы ночи с утром. Блок расчленяет отдельные части сцены световыми указаниями: «медленно светает», «день разгорается», «совсем рассвело». Параллельно световому аккомпанементу идет и аккомпанемент звуковой. Первоначальную тишину сменяет в конце сцены «музыка утренних шумов». То просыпается город. Одновременно ветер со стороны моря приносит стук топоров.

Сцена заговорщиков своего рода увертюра. Она намечает все лейтмотивы пьесы, кроме лейтмотива поэта, и тем вводит зрителей в круг действия.

Сценический эпизод заговорщиков дан, как разговор трех неизвестных. Двое из собеседников видны зрителям, третий — лишь зловещий и прерывистый голос. Сцену ведет первый. Он дан Блоком, как цветовое пятно «белое и черное». Ремарка гласит: «Первый — в черном прислонился к белому камню дворца». Первому подает реплики Второй. Третий лишь откликается каркающим эхо. Таково голосоведение сцены.

Первый лейтмотив, данный в этой сцене, — лейтмотив кораблей. Из слов заговорщиков мы узнаем о напряженном настроении города, где все жители охвачены «сумасшедшей мечтой». Они ждут счастья от кораблей, которые, как они думают — «придут сегодня». Мы, таким образом, находимся на рассвете того дня, когда в город ждут прибытия каких-то кораблей, груженных неведомым счастьем. Второй мотив — «каменного короля». Короля нет. Века обратили его в камень. Он не власть, а лишь фикция власти. И потому он должен быть уничтожен. Так думают заговорщики — пришедшие в отчаяние люди, которые ни во что не верят, даже в то, что замышляемое ими разрушение освободительно. Заговор против каменного короля — второй узел пьесы.

Третий узел пьесы обнаруживается из обсуждения заговорщиками вопроса о том, кто может помешать им. Так начинает звучать лейтмотив Зодчего и его Дочери. Город мертв — они двое только и живы. Зодчий заговорщикам не страшен. Он титан, «а толпа слишком мелка для того, чтобы {45} слушаться воли титана». Заговорщикам страшна лишь Дочь Зодчего. Она не воплощение воли, но — безумной фантазии, нелепости — того, что звали когда-то высокой мечтой. И хотя мир и забыл о пророках и поэтах, но в смертный час всем вспоминается прекрасное. «Дочь Зодчего хочет вдохнуть новую жизнь в Короля». Такова — ее «библейская мечта». Как раз в вечер того же дня, когда в городе ждут кораблей, — Дочь Зодчего будет говорить с народом и королем. Попытка воскресить Короля — третий узел пьесы.

Сцена заговорщиков идет на ритме постепенного рассвета. Когда сцену заливает полный свет — заговорщики подобно ночным теням исчезают. На мгновенье появляется из-за камня Третий. «Сухими чертами лица и костлявым телом он больше всех похож на птицу».

Такова экспозиция пьесы. Она представляет собою — говоря схематически — борьбу за и против короля, осложненную мотивом ожидания счастья в виде прибытия кораблей.

Сюжетно — мы подготовлены к тому, чтобы следить за линиями осуществления намерений заговорщиков и Дочери Зодчего, одновременно с жителями города переживая состояние напряженного ожидания счастливых кораблей.

Вторая сцена 1‑го действия — начало гулянья перед дворцом разрабатывает тему кораблей. Действенного значения она не имеет. Внешне она дана как несколько последовательных разговоров: рабочих, франтов, и влюбленных юношей и девушек. Сцена влюбленных и эпизод с продавщицей роз — проникнуты нежным лиризмом.

Внешне бездейственный первый акт должен быть оценен, как своеобразная интродукция, вводящая нас и в душу Блока и в душу героя драмы — юноши поэта. В постепенном нарастании света, звуков, в чисто эмоциональном чередовании слов развернута вся сеть вопросов, в которой запутался автор драмы. Не отчеканенные логически, они даны, как течение противоречивых чувств. Сознание дряхлости «королевского мира» сплетено с любованиями лежащей на нем патиной времени. Жажда оживить умершее — с лихорадкой разрушения. И то и другое дано как ряд душевных пароксизмов. Также беспредметен и мотив кораблей. Мыслить счастье, как приход кораблей, это значит, в сущности, не мыслить, а лишь ощущать ритм, поступь надвигающегося будущего. Но, подобно тому, как динамика всякого утра состоит в борьбе света и тени — и пока эта борьба продолжается стоят сумерки — так и «утро» Блока мы должны воспринимать, как фиксацию сумеречных состояний сознания с тенденцией нарастающего все более и более света.

Если I‑е действие отразило в себе «город», то второе преимущественное место отводит одному из обитателей города — Поэту. Все нити этого акта стянуты к его душе, к {46} вопросу о том, что делать художнику среди тревог и волнений общественной жизни.

Сосредоточивая внимание на Поэте, Блок делит второй акт на три больших сцены, в которых Поэт участвует, как главное лицо, а его партнерами последовательно выступают Зодчий, Дочь Зодчего и Шут. Сцена Шута переходит в сцену встречи Поэта с Золотым и Черным, — представителями двух городских партий. Связующими звеньями между 1 и 2 и 2 и 3 сценами являются выступления толпы, которая возгласами и гулом подчеркивает настроение беспокойства, охватившего город.

Подзаголовок II‑го действия — «Середина дня». Ремарка гласит: «Та же декорация — только краски потускнели и линии сожжены зноем. Море неподвижно. Горизонт в парах». Делая героем II‑го действия — Поэта, Блок почти не развивает в этом действии ни мотива кораблей, ни мотива борьбы за и против короля. Корабли еще не пришли, Дочь Зодчего с королем не говорила, памятник высится неподвижно. В сущности, второе действие является тоже экспозиционным, так как, не распутывая прежних узлов, оно завязывает еще новый узел «поэта и короля», относя, таким образом, целиком и перипетии и развязку драмы к III‑му акту.

Посмотрим теперь, как раскрывается Поэт в 3 частях действия. Первой идет сцена его с Зодчим. Эта сцена по структуре представляет большой диалог, словесное столкновение двух диаметрально противоположных характеров.

Юноша-поэт в этом диалоге рисуется человеком, обреченным на тоску, ибо он ни к чему не стремится, и ему нечего достигать. Но его сознание мешает ему жить. Жизнь города он ощущает призрачной, море стеклянным, людей куклами. Он хочет лишь одного: как-нибудь избыть тоску. В противоположность мягкому и слабовольному Поэту — Зодчий дан Блоком как человек категорических императивов. Зодчий не утешает Поэта, он требует от него жить просто и сурово, не только слухом, но и сердцем, внимать стуку топоров, различать добро и зло. Начало Зодчего — этика. Начало Поэта — бессознательная певучесть. Зодчий так формулирует свой взгляд на природу Поэта: «Ты Поэт — бессмысленное певучее существо, — и однако тебе суждено выражать мысли других; они только не умеют высказать всего, что говоришь ты».

Этот взгляд на Поэта, вышедший из уст Зодчего, показывает, что вопрос о сознательной нейтральности Поэта — не считался Блоком за безразличный. Вся трудность только в том, как выбрать верный путь. И потому этот акт с точки зрения «выбора» можно считать историей выбора Поэта. В следующей сцене — с Дочерью Зодчего — Поэт признается:

{47} «Я слаб, когда бушует толпа,
Я слаб, когда говорит твой отец».

И добавляет:

«Сердце открыто только тебе —
Темным напевам душа предана».

Певучий, полный неясности разговор — объяснение Поэта и Красавицы в черных, тугих шелках (вариант образа Незнакомки) свидетельствует о неспособности Поэта жизнь брать вне сказки.

Поэтому-то Дочери Зодчего и удается склонить Поэта на сторону Короля.

Влюбленный в красавицу, Поэт, слушая сонной душой сказку о жизни вечерней, о юности, вернувшейся в дряхлое сердце Короля, откликается на эту сказку словами:

«Сказкой твоей дышу».

Так психологически подготовляется последняя сцена акта — вступление Поэта в партию золотых. От неспособности смотреть в лицо простой и суровой жизни, от темных напевов влюбленного сердца, Поэт с помощью Шута попадает в партию золотых «петь о святыне, сохранить короля от буйной черни». Поэт согласен, но Блок, пародирует служение древней сказке, заставляя шута, воскликнуть: «Поймал. Поймал. Хоть один здравомыслящий. Беспартийный. Сторонник правительства».

Пойманный на удочку здравого смысла Поэт восходит над толпой, чтобы петь о святыне. На этой «живой картине» кончается действие.

Третий акт имеет подзаголовок «Ночь». Этот акт приносит развязку узлам, завязанным первыми двумя действиями, и конец сложившимся за «день» ситуациям. Подобно «утру» и «ночь» дана в световой динамике. Это собственно еще не «ночь», а наступающий вечер. Соответствующие места в ремарках указывают: «вечереет», «тихо вечереет», «сумерки быстро сгущаются», «мрак сгущается», — пока, наконец, наступает непроглядный мрак, с бледной полоской зари. Таково аккомпанирующее действию движение ночи. Одновременно с ходом ночи идет приближение грозы. Вначале свинцовые тучи бегут по небу. Затем, по мере сгущения сумерек, «рог ветра трубит, пыль клубится, гроза приближается». Вот начинают прорезывать мрак бледные молнии. Одна из последних ремарок говорит: «кажется, сама грозовая ночь захлебнулась… этим свистом бури, всхлипыванием волн, бьющих в берег, в дрожащем, матовом, пресыщенном грозою блеске».

Параллельно ночи и грозе — сгущается и настроение города. С самого раскрытия занавеса и до конца почти все время на сцене — толпа. Если она отсутствует в центральной {48} части акта, то все же почти непрерывен и тут ее глухой дальний ропот.

Третий акт распадается по структуре своей на три части. Начало акта, не имея значения в развитии сюжета, — имеет значение ввода в атмосферу действия. Вторая часть отдана двум сценам: сцене Поэта и Зодчего, и сцене Поэта и Дочери Зодчего. Расположение сцен и их характер делает эту часть действия, симметрической по отношению к соответствующим частям II‑го действия. Наконец, третью часть действия можно назвать развязкой в тесном смысле этого слова. Остановимся на указанных частях акта.

III‑е действие начинается с того, что через сцену, не переставая, идут люди к морю, огибая дворец. От этого потока отрываются — двое. Маленькая сцена — разговор показывает, что напряженное ожидание кораблей в городе достигло своего предела. «Если корабли не придут и сегодня — терпение лопнет… Буря раззадорит. Всю ночь будут жечь и грабить. Тогда — всему конец». Сердце первого из разговаривающих не выдерживает. Он все ниже и ниже склоняется к перилам, пока не падает мертвым. Нищей, просящей милостыню, второй говорит: «Он умер. Слышите. Мертвые не подают». Вторую часть «ввода» составляет выступление с речью шута, среди скопившейся вокруг мертвого толпы. Шут в священнической рясе и капюшоне. Блок использует контраст рясы и шутовского платья. Когда шут начинает свою проповедь здравого смысла он «мгновенно распахивает свою рясу» и «как бы вырастает в красной с золотом одежде. Над толпою качается его дурацкий колпак». Шут, рекомендуя себя самой истиной в красной и золотой одежде, призывает не медлить и возвращаться к оставленным семьям. С криками: «К морю. К морю. Навстречу кораблям» — толпа шелестит и расходится, унося мертвого.

Вторая часть начинается одиноким появлением на пустой площади Зодчего, и выходом Поэта, направляющегося за толпою к морю. Зодчий останавливает Поэта, он говорит ему: «Останься здесь. Не ходи за толпой. Не пой для нее мятежных песен. С ночью остаться повелеваю тебе Да будет спасен одинокий, произнесший в такую ночь слова о любви». И Поэт остается. «Он спускается к морю и садится на скамью». Зодчий, таким образом, встал преградой на его пути. Переходом ко второй сцене среднего отрывка служит сгущенье мрака, глухой, дальний ропот толпы, рев ветра, приближение грозы. Над скамьей, на которой сидит Поэт, вырастает Дочь Зодчего. Сцена Поэта с Дочерью Зодчего носит характер последнего свиданья. Напрасно Поэт взывает к прошедшему. «Забудь о прошедшем. Прошедшего нет» — говорит его возлюбленная. Она смотрит в очи {49} грядущему. В Поэте она искала героя. Но Поэт не герой, он только светлый поэт. И Дочь Зодчего покидает его, чтобы осуществить свою мечту.

Вторая часть, таким образом, оканчивается одиночеством поэта. Уже к концу сцены свиданья — площадь вновь наполняется толпой. Непроглядный мрак. Дикий вой. Среди такой мрачной обстановки начинается финал драмы. Дочь Зодчего, покинув Поэта, поднимается по ступеням и вступает на площадь. В это время проносится человек с факелом. Он кричит: «С мола дали знак. Кто-то видел корабль с башни». Но толпа не внимает больше вестям о кораблях. Наступает критический момент. С одной из ступеней террасы представитель партии черных призывает к разрушению короля. Показав на памятник, он говорит: «В твоих руках, оскорбленный народ, месть тому, кто равнодушно смотрит на твою гибель, вон там, над моей головой». В ответ на эти слова толпа разражается ревом. И тогда рядом с черной фигурой появляется Дочь Зодчего. Толпа сначала к ней враждебна, но настроение круто меняется, когда неожиданно прорывается женский вскрик: «Святая» (знаменитый возглас тургеневского «Порога». — *Н. В*.). Среди затихшей толпы начинается восхождение Дочери Зодчего к королю. «Над городом, как бы умершим от восторга ожидания, возвышаются только двое: Она и король». Дочь Зодчего обращается к королю с речью. Она хочет вернуть дряхлому королю прежнюю силу и прежнюю власть, отдав ему свою юность. Но король безмолвен, и Дочь Зодчего понимает, что король лишь камень. Глухим голосом говорит она: «Не прикасайтесь» и садится покорная у ног его. Толпа сначала очарована, но пронзительный вопль нищей: «Ребенок умирает», меняет так же круто настроение, как изменил его возглас: «Святая». Смятение и крики: «Долой короля. Долой дворец!» Напрасно бегущий с мола Золотой кричит: «Корабли пришли! Счастье! Счастье!» Напрасно летят в небо сигнальные ракеты — толпа охвачена жаждой разрушения. Представитель партии черных — 3‑й Заговорщик I‑го действия кричит толпе: «Жгите, разрушайте все, вы не можете ручаться за завтрашний день».

Мы вплотную подошли к концу драмы. Развязку лишь задерживает появление Поэта, который со словами: «Счастье с нами. Корабли пришли. Свободен», — начинает свое послед нее восхождение по ступеням дворца. Поэт идет к Дочери Зодчего. Напрасно Дочь Зодчего говорит Поэту: «Выше. Выше. Минуя меня, ты идешь к отцу». Поэт видит только ее. Последняя сцена действия — разрушение толпой террасы, короля и гибель Поэта, Дочери Зодчего и части народа среди груды обломков. Слышатся крики ужаса: «Статуя. Каменный истукан. Где король?» Как бы в ответ на последний {50} вопрос над грудой обломков появляется фигура Зодчего. Зодчий говорит, обращаясь к толпе, что толпа убила его возлюбленного сына, его дочь и разрушила создание его резца. Отдельные померкшие голоса спрашивают Зодчего: «Кто же накормит нас? Кто вернет нам мужей и детей? Кто утишит нашу боль?» И Зодчий отвечает: «Вас накормит тот, кто движет светилами… Вас накормит отец». Потом медленно спускается с обломков дворца и пропадает во мраке. Пьеса кончается под глухой ропот толпы, сливающийся с ропотом моря.

Третий акт, таким образом, развязал все четыре драматические узла пьесы. Он показал нам гибель безумной мечты Дочери Зодчего, влюбленного в нее Поэта, он дал торжество партии черных и разрушил каменного короля. Корабли пришли, но значение их прибытия обесценено: оно не остановило наметившихся в драме катастроф.

Закутав конец своей драмы в ночь и гибель, — Блок этим в сущности ничего для себя не решил, и его «Король на площади» так и остается тем запечатлением духовного смятения и смущения, о каком мы говорили выше.

Ряд отдельных мотивов, вплетенных в драматургическую ткань, делают ее узор пестрым и сложным, подобно каприччио, не имеющим ни конца, ни начала. Можно было бы усмотреть какой-то свет в фигуре Зодчего, однако, и это мерцанье загадочно. Перекрещенные мотивы отцовства и космической тишины Блок оставляет в недоразвитых намеках. Быть может, если бы он довел их до ясности, они бы дали иное истолкование концепции драмы.

Сейчас же «Король на площади» имеет главное значение, как финал тех революционных переживаний Блока, которыми наполнили его душу годы 1905‑й и 1906‑й, и которые впервые нашли выход в рассмотренных нами в начале главы стихотворениях. Созданная на истоке начавшейся реакции — вторая драма Блока есть, в сущности, второй кризис его миросозерцания, кризис, выросший из противоречия между уединенным лирическим путем и вставшей во всю ширь социальной проблемой. Его острие — вопрос о «назначении и пути поэта».

Быть может для того, чтобы понять до конца эту линию, следовало бы «Короля на площади» поставить в иную перспективу, сделав его темой не книги «Блок и театр», но книги «Блок и революция», и тем перебросить мост к статьям 1918 года. Это, конечно, не может иметь места в данной работе и потому не подлежит здесь рассмотрению.

Мы не выделяем в особую главу диалог «О любви, поэзии и государственной службе», написанный Блоком одновременно с «Королем на площади» летом 1906 года. Но обойти его молчанием невозможно.

{51} Даже беглое сличение текстов драмы и диалога устанавливает родственную близость обоих произведений. По своему построению и по отдельным подробностям диалог очень схож с концом II‑го действия «Короля на площади». Не имея более точных хронологических данных, трудно установить, какое из произведений предшествует друг другу, и имеем ли мы дело с отвергнутым вариантом или с вариацией на «Королевскую тему». Не исключено вероятия и предположение, что диалог есть зерно, из которого выросла затем лирическая драма.

Главная ценность диалога — в его содержании. Это содержание обнаружено уже самим названием. Знакомясь с диалогом, мы знакомимся с вопросами «Любви, поэзии и государственной службы», как они вставали перед Блоком на исходе революции 1905 года. Незамаскированность автобиографического элемента делает диалог драгоценным источником для изучения личности его автора.

Чрезвычайно показательно и самое обращение Блока к драматической форме для изложения тем, какие, казалось бы, лучше могли уложиться в рамку статьи. Этот факт, свидетельствует лишний раз, что в пору первых опытов лирического театра Блок ясно сознавал преимущество средств драматургии для закрепления чувств и переживаний, противоречивых и недовершенных. Драматургия помогала Блоку несбалансированные акты сознания закреплять в том виде, в каком они возникали, заменять статику логических обстояний текучестью психического потока. Такая театрализация идей способствует в свою очередь появлению у воспринимающих эту театрализацию очень своеобразного состояния, которое можно назвать состоянием философического театра. В этом философическом театре нет ни занавеса, ни подмосток, ни декораций, но драма развернута все же, как сценическая игра, и плащ и личина образа скрывают под своим покровом отвлеченную ясность поставленных вопросов.

В плане же обычного театра значение диалога — не велико. Его сценарий угловат и неэластичен. Его «время» — стоит на месте.

Недейственность своего диалога Блок сознавал, вероятно, и сам — об этом, по крайней мере, говорят отдельные детали самой вещи. Укажем на две из них. Во-первых, на то, что, перечисляя персонажей диалога, Блок тактично назвал их не действующими лицами, а участниками диалога, и, во-вторых — на скупость ремарки места действия, что особенно заметно, если вспомнить соответствующие ремарки «Балаганчика», «Короля на площади» и «Незнакомки».

В отношении самих участников — диалог построен Блоком так же, как и его лирические драмы. В нем есть центральный {52} герой — это влюбленный поэт и партнеры — в данном случае, шут, названный Блоком здравомыслящим человеком неизвестного звания, и придворный. Кроме того, в диалоге есть человеческий фон: этот фон — группа нищих.

Место действия диалога — городская площадь на берегу моря, т. е. та же обстановка, что и в «Короле на площади», только лишенная особенностей площади драмы (памятник, дворец, терраса).

Весь диалог распадается на четыре части. Первая — самая обширная — разговор шута и поэта. Вторая — ряд мелких сцен: сцена придворного и нищих, разговор придворного и шута, речь шута к нищим и второй разговор шута и поэта. Третья часть — беседа придворного и поэта. И, наконец, — четвертая, финал — состоит из ухода всех трех участников диалога, «сцены за сценой» между поэтом и шутом и возвращение шута к своему первоначальному занятию — к ужению рыбы. Последний момент придает всему диалогу — характер закругленности, устанавливая симметрию между концом и началом, прием столь любимый Блоком — драматургом.

Центром всего диалога является замечательное по сиге и страсти признание Блока о себе, произнесенное устами его «заместителя» — поэта. Это признание стоит выделить особо. «Долгое служенье музам — говорит скрывающийся за поэтом Блок — порождает тоску. Под ногами развертываются бездны. Двойственные видения посещают меня. Я хочу твердой воли, цельных желаний, но не годен для жизни. В женщинах меня влечет и отталкивает вместе — их нежность и лживость. Я ищу человека, который бросит живые семена в мою растерзанную, готовую для посева, душу».

Но и в целом диалог «О любви, поэзии и государственной службе» дает немало ценных черт духовного облика двадцатипятилетнего Блока. Пафос общественности и признание в тоске, порожденной долгим служением музам, потеря чувства Прекрасной Дамы, ущерб нездешней любви — все эти разрозненные мелодии делают из диалога документ большого значения.

Вот почему на перекрестке между «Королем на площади» и «Незнакомкой» необходимо «перечитывать» и диалог «О любви, поэзии и государственной службе».

## **{53}** Глава V«Незнакомка»

Поздней осенью 1906 года Блок написал последнюю часть своей лирической трилогии — «Незнакомку». Но еще весной он дал тоже название стихотворению, датированному 24‑м апрелем. Это свидетельствует, что Блок развернул в драму не новую для себя тему, но ранее им обработанную. Путь к осенней драме, таким образом, начался более чем за полгода, и его исходный пункт лежит в круге не драматической, но лирической поэзии.

«Незнакомка»-стихотворение состоит из 52 строк, разбитых на 13 четверостиший. Его содержание — рассказ о видении Поэта. Это видение — прекрасная женщина, ранее поэту неведомая. «Видению» предшествует описание обстоятельств места, времени, условий, при которых оно состоялось. Затем идет очерк самой Незнакомки, и, наконец, осознание всего происшедшего, как лежащего в душе — сокровища; ключ к нему — вино.

Хотя «опьянение» и является как бы источником Незнакомки, хотя силуэт стройной женщины в упругих шелках и сделан Блоком, как порождение таинственной и терпкой влаги, но совершенно очевидно, что новый для Блока образ не есть только случайное наваждение винных паров и весеннего хмеля. Гораздо правильнее вслед за «Поэтом» думать, что вино лишь ключ, отомкнувший дверь сознания и впустивший в его пределы вчера еще дремавшую где-то в глубине тему. Эта тема, как всякая большая тема, вероятно, сложилась и созрела под влиянием многих сил и влияний и равнодействующей этих сил, ее выявлением во вне и явилась носительница древних поверий, та, у которой нет имени — «Незнакомка».

В ту же весну Блок продолжает свое общение с Незнакомкой, посвящая ей послание, начинающееся словами: «Твое лицо бледней, чем было»… Это послание в образ Незнакомки вносит новую существенную черту. Она состоит в утверждении, что и Поэт и Незнакомка оба причастны {54} небу, и что Незнакомка — звезда, павшая на землю. Блок говорит:

«Поверь, мы оба небо знали.
Звездой кровавой ты текла.
Я измерял твой путь в печали,
Когда ты падать начала».

Цитируемое «послание» для истории генезиса драмы представляет чрезвычайный интерес, ибо оно предвосхищает концепцию будущего представления, как представления о женщине-звезде, павшей на землю и вернувшейся потом на небо, и о Поэте, знавшем «знаньем несказанным» одну и ту же «высоту».

Весенние стихотворения были первыми, но не единственными вехами на пути Блока к его третьей лирической драме. Летом того же года Блок использовал образ высокой красавицы в черных тугих шелках, в черной шляпе, на которой качается перо страуса, для «Короля на площади». Дочь Зодчего, несомненно, вариант образа Незнакомки и по своему внешнему облику и по своему внутреннему содержанию, выступая так же, как и Незнакомка, — носительницей древних поверий. Однако, если мы примем во внимание указанное выше «послание», то станет ясным, что Дочь Зодчего это, конечно, только вариант, так как в ее характеристике совершенно не использована специфическая черта Незнакомки — звездность.

Эта звездность снова и отчетливо проступает в следующих двух посланиях Поэта к Незнакомке в сентябрьском и ноябрьском. В обоих этих стихотворениях Блок опять говорит о шлейфе, забрызганном звездами, о млечном пути, о серебристой звезде, о ее полете. Так, отклоненный Дочерью Зодчего от весенней трактовки звездного образа Незнакомки, Блок осенью в предчувствованиях драмы вновь возвращается к основной характеристике.

Небезынтересно спросить, пока мы еще находимся в подступах к «театру», откуда появился звездный мотив в творчестве Блока. Эта проблема разрешима, если вспомнить, что три послания к Незнакомке были помещены поэтом в сборнике «Земля в снегу», имеющем в своем «вместо предисловия» в качестве эпиграфа стихотворение Аполлона Григорьева от 1843 года, посвященное полету кометы, и следующие строки, подписанные инициалами Л. Б.:

«Зачем в наш стройный круг ты
 ворвалась, комета?»

Этот образ зловещей кометы, отчетливо обрисованный Ап. Григорьевым, Блок и использовал в первых двух посланиях, говоря:

«Комета! Я прочел в светилах
Всю повесть раннюю твою,
{55} И лживый блеск созвездий милых
Под черным шлейфом узнаю».

Это — весной, а осенью снова:

«Ты одна взойдешь над всей пустыней
Шлейф кометы развернуть».

Итак, вот лирический путь Блока к его последней драме 1906 г. Обратясь к ее непосредственному анализу, мы увидим какой прихотливый драматический узор вышил поэт на канве своих стихотворений, создав в «Незнакомке» быть может наиболее выдержанный образец лирической драматургии, как драматургии, для которой «сон есть жизнь», «видения — действительность». Это положение Блок особенно сильно подчеркнул в «Незнакомке», назвавши ее три картины — «видениями». С этой точки зрения «Незнакомка», представляет чрезвычайно искусное сочетание переходящих друг в друга видений, замкнутых в пределы одного зимнего вечера. По своему же содержанию эти видения знаменуют три встречи поэта с Незнакомкой. Первая — в пивной. Вторая — на краю города. Третья — в гостиной.

Главный герой «Незнакомки» — поэт целиком перенесен Блоком в драму из апрельского стихотворения. Хмель и мечта его основные черты. Сохранены внешние данные и в образе Незнакомки; выявленные в посланиях мотивы падучей звезды углублены и развиты. Даже больше — вся «Незнакомка» как уже выше указывалось, есть пьеса о падении и возвращении на небо женщины-звезды. Обратимся теперь к самим видениям. Первое видение до известной степени является инсценировкой весенней «поэмы», только на этот раз вместо ресторана местом действия взята пивная. Бекетова сообщает, что пивная «Незнакомки» не вымышлена, но наблюдена в скитаниях по глухим углам Петербургской стороны. «Пивная из “первого видения”, — читаем в биографии Блока, — помещалась на углу Геслеровского переулка и Зелениной улицы. Вся обстановка, начиная с кораблей на обоях и кончая действующими лицами, взята с натуры: “вылитый Гауптман и Верлен”, господин, перебирающий раков, девушка в платочке, продавец редкостей, все это лица, виденные поэтом во времена его посещений кабачка с кораблями».

В этот кабачок с кораблями мы и попадаем в зимний не поздний вечер. В пивной — несколько пьяных компаний — «пьяниц с глазами кроликов» из весеннего стихотворения.

Блок очень удачным приемом раскрывает общую «тематику» пивной. Вместо того, чтобы развивать действие, он оставляет его как бы в одной и той же временной плоскости, и перебегая, точно пламя по пороховой нитке, с одной компании на другую, заставляет вспыхивать куски разговора за отдельными столиками. В этих вспышках естественно {56} темы «Незнакомки» еще нет, но на лицо великолепный гротескный фон, долженствующий затем оттенить высокий лиризм основной темы.

Эта основная тема начинает звучать только с появления в пивной поэта. Его рассказ за пивом половому — «подставному лицу» о женских глазах, о том, как «среди этого огня взоров, среди вихря взоров, возникает внезапно, как бы расцветает под голубым снегом — одно лицо: единственно прекрасный лик Незнакомки, под густой темной вуалью…» подготовляет кульминационный пункт видения — покупку поэтом у человека в желтом трепаном пальто камеи, на которой «с одной стороны — изображение эмблемы, а с другой — приятная дама в тюнике на земном шаре сидит и над этим шаром держит скипетр: подчиняйтесь, мол, повинуйтесь — и больше ничего».

То, что Блок не показывает сразу Незнакомку, но дает ее через отраженье, через образ искусства, тем самым обнаруживает высокую драматическую технику, его умение постепенно расходовать средства сценического воздействия, постепенно вводить в ткань драмы основной лейтмотив. В дальнейшем мы скажем кто подсказал Блоку эту мизансцену с камеей.

Переходом ко второму видению служит сцена поэта с купленной камеей. Рассматривая ее, он узнает в «даме с тюникой» свою Незнакомку. Бессвязные слова создают тот танцующий ритм, при котором «медленно, медленно начинают кружиться стены кабачка, пока не открывается в голубых вечерних снегах конец улицы на краю города» — место действия второго видения драмы. Нетрудно заметить в этой окраине города черты петербургского пейзажа. И большая река, над которой повис темный пустынный мост, и дремлющие по обоим сторонам моста корабли с сигнальными огнями, и тянущаяся за мостом бесконечно прямая как стрела аллея, обрамленная цепочками фонарей и белыми от инея деревьями — все это наполнено отзвуками того города, который Блок в цикле «Снежной Маски» назовет потом «моим снежным городом».

Действующими лицами второго видения являются — Звездочет, Поэт, Незнакомка, господин в котелке, два дворника. Все видение построено так же, как и «Балаганчик», по типу «арлекинады»; в этой арлекинаде роль Арлекина исполняет господин в котелке, Пьеро — Поэт и Коломбины — Незнакомка. Арлекинада «Незнакомки» начинается своеобразным прологом Звездочета. Слова Звездочета о полнозвездной ночи, о туманной млечной стезе хорошо вводят нас в звездную игру видения. Звездочета прерывают два разъяренных дворника, волокущих через сцену пьяного Поэта. Третья сцена — появление Незнакомки. В обычном согласии с «посланиями» {57} Блок изобразил это появление, как падение звезды. Ремарка гласит: «описывая медленную дугу скатывается яркая и тяжелая звезда. Через миг по мосту идет прекрасная женщина в черном, с удивленным взором расширенных глаз». С момента появления Незнакомки и начинается собственно — самая арлекинада. Ее первым эпизодом является разговор стоящей у перил моста Незнакомки с тем, кого Блок называет Голубым. Как мы можем судить из последующих реплик «Поэта» — Голубой это двойник его, какая-то часть души поэма принявшая образ «голубого господина». Вся эта сцена дана Блоком, как сон хмельного Поэта, который после того, как протащили его дворники, упал в снег и заснул. Также продолжением сна служит и появление Арлекина — господина в котелке. В том, что Арлекин показан Блоком в этом пошлейшем образе, вновь слышна «Трансцендентальная» ирония Блока, какой-то порыв отчаяния, кощунства и попирания заветных святынь. Как в «Балаганчике» задумчивому рыцарю средневековья противопоставлен размалеванный паяц, так здесь Голубому Поэту — штампованный человек в котелке.

Заключительная часть арлекинады состоит в том, что одерживает верх традиционный сценарий: Пьеро остается один, Арлекин уводит Коломбину.

На авансцену вновь выдвигается «пролог» — Звездочет, который, как будто перефразируя пушкинские слова:

«А царица вдруг пропала,
Будто вовсе не бывала».

говорит:

«Нет больше прекрасной звезды.
Синяя бездна пуста».

И утратившему астральный ритм души «астроному» вторит протрезвившийся Поэт:

«Мне больше не встретить ее:
Встречи такие
Бывают в жизни лишь раз».

Обменявшись колкостями — «оба грустят под голубым снегом. Пропадают в нем. И снег грустит». Затем снег начинает слагаться в белые стены и перед нами открывается — «большая гостиная комната с белыми стенами, на которых ярко горят электрические лампы». Мы попадаем в гостиную на званый вечер, изображенный Блоком, как парафраз первой картины, с тонко выдержанным параллелизмом сцен. Подобие гостиной и пивной придает всей «Незнакомке» характер триптиха, в котором центральную часть занимает звездная арлекинада на мосту, а боковые крылья изображают «дольний мир» в тонах сгущенного гротеска с правильным повторением одного и того же композиционного рисунка. Это сближение буржуазного журфикса и мелко-мещанской пивной позволяет Блоку развернуть превосходную {58} игру жанровых деталей, обработанных в крепком сатирическом духе старых голландцев.

Указанный параллелизм начинается со вступительной ремарки, дающей описание гостиной. Корзинка с бисквитами, ваза с фруктами и чашка дымящегося чаю, стоящие перед хозяйкой, вполне соответствуют бочке с гномами в пивной. В том же русле соответствия протекает и разверстка сценария.

Так же, как первое видение начинается с разговора о шубе, так и третье начинается с того же — Молодой человек Миша в третьем видении ведет сцену семинариста о той, что танцевала, как небесное создание. И так же, как второй собутыльник говорит семинаристу «мичтатель», так и молодой человек Жорж говорит молодому человеку Мише: «Мечтатель. Завел машину, и т. д.». В пивной — одинокий посетитель шарит в блестящей посудине с вареными раками, перетрогивает их. В гостиной тот же Миша рассеянно шарит в корзинке с бисквитами. За малыми изменениями Блок и дальше играет схожестью ситуаций. Вот: «в комнату впархивает молодая дама; за ней идет огромный, рыжий господин» — ее жених. И так же, как девушка в платочке просит у рыжего мужчины: «Дай двугривенный» — и когда тот «хмуро вынимает» — говорит: «Тебе нешто жалко». Так и впорхнувшая дама, вдруг обернувшись к жениху, спрашивает: «У тебя мой платок». И когда жених «угрюмо вытаскивает его» — замечает: «Тебе жалко, что ли». И на оба эти «жалко» рыжий мужчина и рыжий господин огрызаются одной и той же фразой: «Пей, да помалкивай». Установивши вместо подобия тождество — Блок сохраняет его еще некоторое время. Начало следующей ремарки написано теми же словами, что и соответствующая ремарка первого видения: «Молчат. Пьют. Вбегает молодой человек и радостно бросается к…» Гауптману (1‑е видение)… другому (3‑е видение). Молодой человек 3‑го видения говорит то же, что молодой человек 1‑го: «Костя, друг, да она у дверей дожида…» Молодой человек запинается на полуслове. И Блок продолжает: «Все становится необычайно странно. Как будто все внезапно вспомнили, что где-то произносились те же слова и в том же порядке». В эту минуту, как и в 1‑м видении: там — в пивную, здесь — в гостиную входит Поэт.

Прежде чем продолжать наше изложение 3‑го видения, мы должны обратить внимание на того, к кому обратился молодой человек со словами: «Костя и т. д.». В первом видении это был «вылитый Гауптман», в 3‑м «в нем, — говорит Блок — легко узнать того, кто увел Незнакомку». Таким образом, тема Незнакомки начинает впервые в этом видении искаженно звучать через образ «Кости».

Затем Блок сплетает тему Незнакомки с темой «Прекрасной Дамы». Для этого он заставляет поэта по просьбе {59} хозяйки дома читать «прекрасное» стихотворение о «прекрасной даме». На словах:

«И от иконы в нежных розах
Медлительно сошла она»

— в передней раздается тоненький звонок. И через несколько минут в гостиной появляется Незнакомка. Налицо все участники арлекинады 2‑го виденья Однако, «арлекинада» не повторяется. Воспользовавшись отвлечением внимания, ускользает из комнаты смущенный «господин в котелке». Выходит из игры и Поэт, садясь в дальний угол и задумчиво смотря оттуда на Незнакомку. «Все забыли о поэте». Затем Блок снова возвращается к картине «вечера». Горничная разносит «что полагается» среди бессмысленного говора. Как бы для того, чтобы снова восстановить параллель пивной и гостиной драматург выделяет из общего разговора — разговор о сыре и заставляет толстого человека выкрикнуть с увлечением: «Бри». Возглас «Бри» выводит Поэта из задумчивости и «мгновение кажется, что он вспомнил все». Ремарка гласит: «Он делает несколько шагов в сторону Незнакомки. Но дорогу ему заслоняет Звездочет в голубом вицмундире, входящий из передней».

Появление Звездочета и уход вслед за этим всех гостей в столовую ужинать знаменует конец 3‑го и последнего видения.

«В потемневшей гостиной остаются некоторое время Незнакомка, Звездочет и Поэт». Поэт и Звездочет стоят в дверях, готовые выйти. Незнакомка медлит в глубине у темной полуоткрытой занавеси окна.

Поэт и Звездочет узнали друг друга. Звездочет сообщает Поэту, что он только что сделал доклад в астрономическом обществе о падении звезды «Мария». На вопрос о результатах поисков Поэтом, «Женщины с моста» — Поэт отвечает: «Поиски мои были безрезультатны». Блок пишет: «Он оборачивается вглубь комнаты. Безнадежно смотрит. На лице его — томленье, в глазах пустота и мрак. Он шатается от страшного напряжения. Но он все забыл».

Вошедшая хозяйка зовет запоздавших гостей ужинать и спрашивает: «Где же Мэри?» (так называет она Незнакомку), но «у темной занавеси уже никого нет. За окном горит яркая звезда». Исчезает и звездочет. «Падает голубой снег, такой же голубой, как вицмундир исчезнувшего Звездочета».

Так кончается история о женщине-звезде и о поэте, рассказанная Блоком в формах лирической драмы. Читая эту «историю» глазами театра — ясно ощущаешь ее сценическое очарование. Режиссерскому воображению «Незнакомка» открывает прекрасные возможности. Призрачность голубого снежного мира и яркая преувеличенная выразительность {60} мира человеческой пошлости дана Блоком в таких тонких касаниях друг к другу, что оба параллельных течения не противоречат, а взаимно пополняют друг друга. Фантастика не кажется привнесенной извне в мертвый быт гостиных и пивных, но возникшей изнутри. Получается впечатление гейзера, разорвавшего плотную земную кору и выбросившего наружу свою горячую стремительную струю. Схожесть кабачка и гостиной превосходна по заложенной в ней сатирической силе. Лепка отдельных фигур настолько отчетлива, что даже в чтении видишь ясно, как из импрессионистической, в сущности, манеры передавать их возникают фигуры, почти предельные в своем смешном реализме. Все эти посетители пивной и гостиной, хозяева и гости, все они изображены двумя-тремя черточками, но эти черточки выбраны с меткостью самого злого и наблюдательного карикатуриста. Но что особенно делает и театрально и литературно ценной «Незнакомку» — это выдержанность и последовательность ее драматургического стиля.

Обозначив три сцены «Незнакомки» словами: «видения», Блок взятое этим обозначением обязательство выполнил в полной мере. Не мир вообще, но мир созерцаемый, мир, как представление — вот художественный принцип «Незнакомки». Этот постулат оправдывает все неожиданности построения драмы. Кружатся ли стены кабачка, рассыпается ли в снежный прах Голубой, становится ли звездой женщина — все это не производит впечатления искусственности даже у самого трезво настроенного человека. Ибо все психично, все субъективно — в драмах души, в драмах замкнутого в себе я. Поэтому-то и чтение такой драмы, как «Незнакомка» требует от читателя акта своеобразного отречения. Надо «забыть» себя, подходя к «Незнакомке» (так же, как, разумеется, и к двум другим частям трилогии), надо научиться смотреть на мир сквозь зрачки автора, отожествить себя с ним, уничтожить чувство своей ему противоположности. Реальности в наивном смысле нет у Блока. Его драмы текут лишь в сознании их героев, этих заместителей одинокого героя лирической драматургии Блока — его самого.

Излагая содержание трех видений «Незнакомки», плывя по течению ее сюжета — мы сознательно уклонились от более вдумчивого постижения самого образа, от объяснения некоторых особенностей построения и от осознания темы Незнакомки, как темы духовного пути Блока. Теперь нам к этим вопросам следует вернуться и попытаться хотя бы бегло, наметить их очертания.

Для этого мы должны, прежде всего, обратить внимание на те эпиграфы, какие Блок поставил перед текстом своей пьесы. Таких эпиграфов — три. Один из них — четверостишие {61} апрельского стихотворения, два других являются отрывками из романа Ф. М. Достоевского — «Идиот».

Для изучения архитектоники драмы и для образа Незнакомки, эти отрывки из «Идиота» имеют важное значение.

Первый из них касается портрета Настасьи Филипповны и взят из третьей главы 1‑й части; второй относится к четвертой главе той же части и представляет, кусок разговора из первой встречи Настасьи Филипповны и князя Мышкина.

Посмотрим, что дал Блоку портрет Настасьи Филипповны. Прежде всего, материал для создания внешнего образа Незнакомки. Черты сходства между наружностью Незнакомки и Настасьи Филипповны несомненны. Незнакомка Блока — прекрасная женщина в черных, тугих шелках, с удивленным взором расширенных глаз. Необыкновенной красоты была и Настасья Филипповна. Но даже не в красоте дело, а в самом стиле этой красоты очень простой, благородной, порывистой и страстной. Цитируя описание портрета, Блок дает как бы указание на то, какой должен рисовать читатель образ Незнакомки, вплоть до упругих шелков, которые у Достоевского превращены в «черное шелковое платье чрезвычайно простого и изящного фасона».

Размышляя дальше над значением портрета Настасьи Филипповны, мы видим, что он оказал влияние не только на образ Незнакомки, но и на архитектонику драмы. Подобно тому, как Настасья Филипповна неожиданно и случайно предстала в первый раз глазам князя Мышкина, как свой портрет, — так и Незнакомка предстала глазам Поэта впервые, как изображение.

Блок заменил фотографию — камеей, но не заменил самой сущности явления, поэтому сцену покупки Поэтом камеи и следует рассматривать, как навеянную сценой с портретом в кабинете генерала Епанчина.

Второй отрывок представляет, как мы уже указали выше, — кусок разговора Настасьи Филипповны и князя Мышкина. Блок, воспроизводя его в качестве эпиграфа, текст сократил и благодаря этому сокращению, выделил один из моментов, а именно то, что до жизненной встречи своей Настасья Филипповна и Мышкин уже друг друга где-то видели. Блок обрывает цитирование на фразе князя: «Может быть во сне…»

Это «во сне» князя Мышкина, как мы выше указывали, Блок рассматривал в «трех посланиях», как встречу в звездном мире, как причастность Поэта и Незнакомки горним сферам. В этом смысле его драма есть драма о павших звездах, рассказ о тех, кто знал и не мог забыть небесную высоту, воспоминание о лермонтовской невозможности {62} для души, знавшей звуки неба, найти замену в скучных песнях земли.

Если же отойти от всех этих зыбких образов, мерцающих мелодий, если спросить просто о том основном, что таится в видениях Незнакомки, то следует счесть и эту заключительную часть лирической трилогии Блока — выражением его духовною кризиса. Только на этот раз процесс распада коснулся идеи Эроса, как любви, преодолевшей темное начало. «Незнакомка» означает возвращение Эроса в древнее лоно родимого хаоса.

Но кроме кризиса идеи Эроса — Незнакомка рисуется нам и отображением кризиса метафизики Блока. С этой точки зрения очень любопытно обратить внимание на одну подробность драмы. А именно, на то, что Незнакомка в 3‑м видении появляется в тот момент, когда читавший стихотворение о «Прекрасной Даме» Поэт дошел до строк:

«И от иконы в нежных розах
Медлительно сошла она…»

Что знаменует собою это сошествие? Ответ на этот вопрос надо искать не в переходе символов один в другой, но в той метафизике Блока, отдельные черты которой разбросаны в его стихах, драмах и статьях. Эта метафизика утверждает, что мир обладает душой, и что мировая душа пленена хаосом. Здесь не место входить в подробности данной — по нашему убеждению — центральной идеи блоковского миросозерцания. Но следует указать, что «Незнакомка» является поворотным пунктом в метафизических построениях Блока. Мысля мировую душу, как Прекрасную Даму, Блок мыслил ее, как начало трансцендентное мировому процессу. «Незнакомка» в этой концепции производит переворот — делая мировую душу имманентной истории, а историю, как ее становление. Таков метафизический смысл «падения» звезды на землю.

Указанный перелом в метафизике Блока не был простым, но так же, как и все его кризисы болезненным и душным. И зная это и считаешь победой Блока-художника, что ему удалось «страдания и ад души» преобразить в ту легкую красоту, какую мы ощущаем, читая снежную лирическую драму о «Незнакомке».

# **{63}** Часть третьяПериод Театра В. Ф. Комиссаржевской(1906 – 1909)

## **{65}** Глава VIБлок и Театр В. Ф. Комиссаржевской

Тысяча девятьсот шестой год в развитии отношений Блока и театра является не только годом его лирической трилогии, но и того знакомства поэта с театральной средой, о которой Блок упоминает в автобиографии 1915 г. среди «событий, явлений и веяний», особенно сильно на него повлиявших. Это знакомство «началось в театре покойной В. Ф. Комиссаржевской». Напомним в немногих словах, что представлял этот театр к сезону 1906 – 1907.

«Драматический театр» В. Ф. Комиссаржевской был основан артисткой в 1904 году; первые сезоны, не порывая решительно с театром старым, ограничивались полумерами, как в смысле репертуара, так и режиссуры; только спустя две зимы Вера Федоровна поняла, что «ее театр не тот», о котором она «грезила на казенной сцене» и для которого «собирала деньги в провинции».

Весной 1906 года Комиссаржевская приступила к реформе своего театра, дабы сделать его «театром свободного актера, театром духа, в котором все внешнее зависит от внутреннего». Приглашение на пост главного режиссера В. Э. Мейерхольда, уже успевшего к этому времени приобрести репутацию смелого новатора, закрепляло такую перемену художественного курса.

Решено было также начиная с сезона 1906 – 1907 покинуть театр «Пассаж» и перейти в здание Неметти на Офицерской, перестроив его по специальному плану. В этом «театре на Офицерской» и произошло сближение Блока с миром кулис, вероятно, возникнув на одной из «суббот», которые театр начал устраивать еще до начала сезона с целью закрепить и развить связи с литературными и художественными кругами Петербурга На этих субботах — чуть ли не на первой — Блок и читал своего «Короля на площади».

Благодаря затянувшемуся ремонту — театр на Офицерской открылся только 10‑го ноября. Ф. Ф. Комиссаржевский об этом долгожданном моменте записал следующее: {66} «Наконец, безобразный театр Неметти был, хотя и не вполне докончен, но все-таки приведен в неузнаваемый вид; повесили занавес “Элизиум” Л. С. Бакста; программа украсилась виньеткой К. А. Сомова, и 10‑го ноября 1906 года начались спектакли в еще сыром белом театре с колоннами».

Первыми тремя постановками «театра на Офицерской» были «Гедда Габлер» Генриха Ибсена, «В городе» Семена Юшкевича и «Сестра Беатриса» Мориса Метерлинка. Все — в ноябре. Среди зрителей этих премьер присутствовал и Блок, и вскоре — а именно в декабре — в № 2 московского журнала «Перевал» появилось подписанное его именем письмо из Петербурга, целиком посвященное драматическому театру В. Ф. Комиссаржевской и ноябрьским спектаклям.

Это письмо, являясь своего рода дебютом Блока в области театральной критики, дает нам возможность составить представление как о существе подхода Блока к театру в ту пору, так и о его конкретных впечатлениях зрителя.

Свою корреспонденцию Блок начинает с указания на то, что индивидуализм переживает кризис. Блок пишет. «Мы видим лица, все еще пугливые и обособленные, но на них уже написано страстное желание найти на чужих лицах отсвет, слиться с другой душою, не теряя ни единого кристалла своей».

В такую эпоху, по мнению Блока, должен воскресать театр — «колыбель страсти земной». Ибо — читаем мы в статье, — «что реальнее подмосток, с которых живые ритмические дыхания ветра обвевают лица в темной зале?» Чего же хочет Блок от театра? Он хочет, чтобы зал и сцена были, как жених и невеста, и из взаимной игры взоров рождалась любовь. Он хочет, чтобы искусство на сцене страстно обручалось с тайной, искры чудес такого обручения залетали в зрительный зал. Влюбленным, верным земле должен уходить каждый из театра.

Высказав такие чаяния, Блок переходит к оценке нового театра, кладя в основу своей критики только что приведенные нами мысли.

Блок думает, что его мечты о театре высокой радости должны быть близки сердцу руководителей новой сцены, и что от такого театра можно ждать будущего, так как в основе всей работы лежит правильный принцип — ритм.

Но если приемы Мейерхольда верны в исходном пункте, то они таят в себе (по мнению Блока) и несомненные опасности. Желая охарактеризовать суть мейерхольдовской режиссуры — Блок прибегает к сравнению режиссур Станиславского и Мейерхольда. Блок думает, что основным свойством режиссуры Станиславского является его самодержавная воля. Станиславский держит актеров железной рукой, пока не добьется своего. Актеры движутся на сцене, {67} как бы в тени его могучей фигуры, и публика воспринимает автора сквозь, призму этого талантливого и умного режиссера. Мейерхольд же дает актерам только общие нити, вырабатывает только общий план и затем, ослабляя узду, бросает отдельные дарования на произвол сцены, как сноп искр. Опасность такой свободы — по Блоку — в том, что актеры, предоставленные самим себе, еще не привыкшие работать в новом репертуаре, могут сжечь корабль пьесы. Но, разумеется, не исключена и победа, если актерам удастся воспламенить искрами истинного искусства зрительный зал. Точка зрения Блока на режиссуру предпосылкой своей имеет убеждение в главенстве автора в театре. Корабль пьесы должен быть спасен — вот чего требует Блок от сцены, и этот критерий позволяет ему расценить постановку «Гедды Габлер», как неудачу, «ибо Ибсен не был понят, по крайней мере, воплощен». Неудачной, хотя и по другим причинам, признает Блок и постановку «В городе». «Пусть, она (пьеса. — *Н. В*.) пробуждает ежедневные слезы сострадания… но это не искусство, и пластика актеров опять пропала даром».

Зато «Сестра Беатриса» вознаградила Блока за разочарование первых двух спектаклей. И с точки зрения театра, как высокой радости, и с точки зрения «сохранения корабля пьесы», — Блок считает постановку метерлинковской мистерии бесспорной победой. Отмечая ряд препятствий, стоявших на пути театра, не отрицая «вопиющих» несовершенств в частностях, — Блок говорит, что несмотря на все это — «мы пережили на этом спектакле то волнение, которое пробуждает ветер искусства, веющий со сцены». Веянье чуда, волнение о любви, о крыльях, о радости будущего — вот что, по свидетельству Блока, наполняло театр Комиссаржевской в вечер «Сестры Беатрисы». Поэтому свое письмо Блок заканчивает следующими словами признательности: «Было чувство великой благодарности за искры чудес, облетевших зрительный зал».

Искры чудес! — в их создании скоро пришлось принять участие и самому Блоку. «Театр на Офицерской» включил среди прочего в свой репертуар и блоковский «Балаганчик», и 31‑го декабря, в последний день старого года, — состоялось первое представление первой лирической драмы Блока. «Балаганчик» шел в постановке В. Э. Мейерхольда, в декорациях Н. Н. Сапунова, в сопровождении музыки М. А. Кузьмина[[3]](#footnote-4).

В статье «Из истории “Балаганчика”», которую мы уже цитировали, Г. И. Чулков дает следующее описание зрительного {68} зала в вечер премьеры: «Все, кто был на этом первом представлении “Балаганчика”, помнят, какое странное волнение охватило зрительный зал, какое началось смятение в партере, когда замерли последние звуки острой, пряной, тревожной и сладостной музыки Кузьмина, и занавес отделил зрителей от загадочного и волшебного мира, в котором жил и пел поэт Пьеро… Неистовый свист врагов и гром дружеских аплодисментов смешались с криками и воплями. Это была слава. Было настоящее торжество».

Таково было отношение зрительного зала к появлению символической и лирической драмы русского автора на сцене. Каково же было отношение самого Блока к своей первой, а по существу, как это оказалось впоследствии, и последней настоящей премьере в жизни? Вот вопрос, который нас здесь интересует. Сергей Ауслендер вспоминает, как «перед смятенной залой стоял лучезарный, как бы прекрасный монумент, в своем черном строгом сюртуке и с белыми лилиями в руках, гость неведомой страны, страж заповедной двери, Александр Александрович Блок, и в посиневших глазах его была грусть и усмешка»; а Сергей Городецкий рассказывает, что на первом представлении Блок «маской торжественности скрывал большое беспокойство». Но когда аплодисменты и шиканье встретили спуск занавеса, «мастер был доволен».

Если мы обратимся теперь к автопризнаниям, то в том предисловии, какое Блок написал к отдельному изданию лирических драм, мы сможем прочесть: «Идеальной постановкой маленькой феерии “Балаганчика” я обязан В. Э. Мейерхольду, М. А. Кузьмину и Н. Н. Сапунову». Итак — «идеальная постановка» — вот первое, что было источником довольства Блока. Но этого мало — чувство удовлетворения захватило более глубокие пласты души поэта, и их нам приоткрывает то письмо Александра Александровича к В. Э. Мейерхольду от 22 декабря 1906 года, которое было опубликовано Мейерхольдом в 1921 году в № 1 журнала «Искусство и Труд».

Написанное в период генеральных репетиций, вероятно, непосредственно после одной из них, письмо Блока, обширное по объему и глубокое по содержанию, дает нам возможность составить достаточно отчетливое представление о переживаниях его автора, как лирика, готовящегося переступить круг своего уединения.

Первое, о чем пишет Блок Мейерхольду, это о том, что благодаря театру, для него открылись новые перспективы на «Балаганчик»: «Мне кажется, — пишет Блок, — что это не одна лирика, но есть в нем и остов пьесы». Правда, «звонкая лирика пьесы» заставляет Блока протестовать против «незримых, мертвых занавесей и декораций, свисающих из {69} бездны купола», но эта «тяжелая плоть» современного театра, роковым образом несущего на лице своем печать усталости, — тут же оговаривает Блок, — наиболее воздушна и проницаема, наименее тяготит лирику в театре Комиссаржевской и Мейерхольда.

На основании этих соображений Блока — если бы мы на них остановились, мы как будто могли бы все же взять под сомнение свидетельство Городецкого о довольстве мастера. Но это было бы ошибкой, ибо дальше Блок признает — и в этом признании лежит центр тяжести письма «что мне нужно быть около Вашего театра, нужно, чтобы “Балаганчик” шел у Вас; для меня в этом очистительный момент, выход из лирической уединенности».

Мы не будем останавливаться на второй части письма, посвященной критическим замечаниям Блока о частностях постановки. Вопрос об отношении Блока к «Балаганчику»-спектаклю, думается, предыдущим, если и не выяснен до конца, то все же освещен. Мы видели и довольство автора мастерской постановкой его произведения и естественную радость удачного почина, но самое главное, перед нами раскрылись те огромные надежды, какие Блок возлагал на театр в смысле выхода из своей лирической замкнутости. «Колыбель страсти земной» — театр казался молодому поэту в ту пору той дверью, через которую он сможет выйти на широкий простор мира. И прав Городецкий, когда пишет, что «клеймо позора лежит на эпохе Блока за то, что он видел на сцене только “Балаганчик” и, кажется, “Незнакомку”» («Незнакомка» шла всего лишь несколько раз, как эпизодический показ работы петербургской студии В. Э. Мейерхольда в сезон 1913 – 14. — *Н. В*.). Прав, думается, Городецкий и в своем заключении, что невозможность постановки подрывала драматургию Блока.

В главе «Блок и театр В. Ф. Комиссаржевской» нам к счастью приходится говорить как раз о моменте удачи в сценической судьбе Блока, а не о той горестной участи «неосуществленного театра», какая постигла и «Розу и крест», и «Песню судьбы» и лирическую трилогию 1906 года в целом.

Работа театра Комиссаржевской над «Балаганчиком» естественно повела к еще более тесному знакомству поэта с актерской средой, с упоминания о котором мы начали эту главу.

Бекетова сообщает, что в зиму 1906 – 1907 у Блоков «завязалось знакомство с молодыми актрисами театра Комиссаржевской, — Волоховой, Веригиной, Мунт, Глебовой-Судейкиной». «У Веры Ивановой, актрисы того же театра[[4]](#footnote-5), {70} устраивались вечера. Тут шумно и весело проводили время все те же актрисы, художники, писатели — Городецкий, Кузьмин, Ауслендер. Много было смеха, много вольных проказ, в которых — прибавляет биограф — Блоки не принимали личного участия».

«Балаганчик» был последней постановкой театра, помеченной 1906‑м годом. Вслед за ним прошли «Трагедия любви» Гуннара Гейборга, «Комедия любви» Ибсена, «Свадьба Зобеиды» Гуго фон Гофмансталя, и, наконец, в качестве заключительной работы сезона — «Жизнь человека» Леонида Андреева.

После «Сестры Беатрисы» и «Балаганчика» — «Жизнь человека», была третьей большой удачей режиссера Мейерхольда в театре Комиссаржевской. Поставленная с исключительной быстротой, в течение не более двух недель, «Жизнь человека» имела громадный успех не только у друзей театра, но и у широкой публики. Представления андреевской драмы шли с переполненными сборами.

Блоку «привелось смотреть “Жизнь человека” со сцены». О полученных таким необычным путем впечатлений, он и рассказывает подробно в своей статье «О драме», написанной в конце лета 1907 года. Стоя в глубине сцены, почти рядом с действующими лицами, и невидимый благодаря особенному освещению 1‑й картины (только рампа и узкое круглое пятно верхнего света) Блок видел и театр, видел и самую «Жизнь человека», которая протекала рядом с ним. Упоминая о смутных тенях копошащихся старух, слушая пронзительный крик рожающих матерей, Блок пишет, что он «почти ощущал холод неподвижной спины “Серого”, который, стоя в тонком столбе матового света, бросал в окружающий мрак навеки памятные слова».

А вслед за тем, как «погасал столб матового света», — Блок видел, как «обреченные смерти» направляли бинокли, и освещенные со сцены эти бинокли были, как рубиновые глаза.

Мы не будем пересказывать целиком этот в высшей степени любопытный отзыв Блока с превосходными кусками «описательной рецензии» (особенно хорошо описание театра во время действия, когда театр «чуток, как корабль в опасном проливе»), остановимся лишь на том, что ценил Блок в постановке андреевской пьесы.

Первое, на что обращаешь внимание, это на верность Блока своему постулату о необходимости совпадения замыслов драматурга и режиссера. И постановка Мейерхольда «Жизни человека» его удовлетворила, прежде всего, потому, что в ней «замысел автора и режиссера слились воедино». Но этого мало, всякий спектакль — согласно Блоку — должен быть «вестью», «светом», спектаклем значительного, волнующего {71} и полновесного содержания. Таким спектаклем, как мы видели выше, была для Блока «Сестра Беатриса». Таким же спектаклем оказалась «Жизнь человека», ибо «Жизнь человека» — как говорит Блок — это яркое доказательство того, что человек есть человек, не кукла, не жалкое существо, обреченное тлению, но чудесный феникс, преодолевающий «ледяной ветер безграничных пространств».

Сезон 1906 – 1907 был самым значительным в жизни театра на Офицерской. В течение этой зимы как будто исчерпались все творческие возможности союза Комиссаржевской и Мейерхольда, и для будущей совместной работы их открывались нерадостные перспективы взаимного недовольства. И в отношениях Блока с театром Веры Федоровны — истекший сезон был также порой самой большой близости и самого тесного сотрудничества. В течение пяти месяцев Александр Александрович так же, как будто исчерпал для себя все радости театральной среды, пережив яркие сценические впечатления, волнения «первой Постановки», и тот роман «Снежной маски», о котором мы будем говорить ниже. К следующей зиме Блок подходил уже с большим равнодушием, с большей требовательностью, с легким пресыщением.

Второй сезон театр начал 15‑го сентября постановкой «Пробуждения весны» Франка Ведекинда. 10‑го октября состоялась следующая премьера — «Пелеас и Мелизанда» Метерлинка, а после показа «Победы смерти» Федора Соллогуба в ноябре произошел разрыв Комиссаржевской с Мейерхольдом, и уход последнего из театра.

Мы не имеем данных для выяснения отношения Блока к концу союза «артистки и режиссера», но у нас есть рецензии Блока на «Пробуждение весны» и на «Пелеаса и Мелизанду», дающие очень ясный очерк тех точек зрения и настроений, которые сложились у Блока в результате этих двух «неудач театра».

Главное острие недовольства Блока «Пробуждением весны» направлено не против театра, но против выбора пьесы. Не отрицая талантливости Ведекинда, Блок говорит, что нам — голодным и холодным не надо слушать немца, который ковыряет зубочисткой в зубах и совсем изнемогает от сытости. Вопрос о пробуждении пола, «над которым автор по-немецки сюсюкает, никогда не стоял так у нас в России, если же и становится так теперь, то только в замкнутых кругах, обреченных на медленное тление, в классах, от которых идет трупный запах». Такой «социальный» подход, в связи с проповедью необходимости великого отчаяния, великого страдания и любви к высокому и заставляет Блока не принимать Ведекинда, как автора, пригодного для постановки на новой сцене. Недоволен Блок и {72} работой театра. Воздерживаясь от окончательного суждения о смысле постановки, Блок считает, что замысел, сам по себе интересный, был исполнен неудачно, что актеры играли посредственно. «Почти непрерывно господствовал в зале и на сцене тусклый мрак».

Уже рецензия о Ведекинде показывает, как постепенно нарастает у поэта недовольство курсом театра, — это же недовольство достигает степени раздражения после «Пелеаса и Мелизанды». Для Блока — «Пелеас и Мелизанда» принадлежит к тем пьесам Метерлинка, «в которых прежде всего бросается в лицо свежий разреженный воздух, проникнутый прелестью невыразимо лирической». «Главное этой пьесы бельгийского драматурга — это просто — невыразимо просто и грустно, как бывает осенью, когда последние листья улягутся на земле, а в небе, среди голых черных сучьев засияет бледная разреженная лазурь».

Выдвигая «простоту», как непреложное условие постановки «Пелеаса и Мелизанды», Блок обрушивается с, пожалуй, несвойственной ему обычно энергией на режиссуру Мейерхольда. Разбирая подробно первую картину, Блок не находит ни в ней, ни в последующем никакого просвета. Вместо прекрасного он видит только красивое и хорошенькое, декорации Денисова вызывают у него чувство полученной оплеухи, все вместе же ему кажется морем модернизованных черных подсолнухов. «Вывод ясен, — констатирует Блок, — театр должен повернуть на новый путь, если он не хочет убивать себя. Мне горько говорить это, но я не могу иначе, слишком ясно все. Ясно и то, что если нового пути еще нет, лучше во сто раз лучше, — совсем старый путь».

Уход Мейерхольда из театра Комиссаржевской ближайшим последствием имел преждевременное окончание сезона. После перенесенных во время конфликта потрясений Вера Федоровна решила прекратить спектакли задолго до поста и ехать играть на гастроли в Америку. Непосредственно после Рождества была приостановлена жизнь в театре, и вторая половина петербургской зимы протекла без Комиссаржевской и ее труппы.

Если первый и второй сезон театра на Офицерской рисуют нам облик Блока, как «человека, любящего театр всей душой», как представителя очень высоко настроенной критической мысли; если, вспоминая об этих, теперь уже давних петербургских временах, мы имеем возможность представить вечер 31‑го декабря 1906 года, когда впервые Блок увидал на сцене свою первую пьесу, то сезон 1908 – 1909 — третий и последний в жизни театра, вносит в наш обзор театрального пути поэта также и знакомство с ним, как с переводчиком драматических произведений.

{73} Переводить для сцены Блок начал в 1907 году, когда им был сделан для только что возникшего «Старинного театра» Н. Н. Евреинова и Н. В. Дризена перевод «Le miracle de Théophilë», сочиненного Рютбефом, трувером XII – XIII столетия. Миракль под названием «Действо о Теофиле» шел впервые 7‑го декабря 1907 года и был включен затем Блоком в том своего «Театра».

Летом 1908 года Блок вторично взялся за труд переводчика; на этот раз ему пришлось работать над пятиактной трагедией австрийского драматурга Франца Грильпарцера «Die Ahnfrau» — «Праматерь».

Мы не знаем, кто заказал Блоку перевод этой старинной пьесы и вообще, был ли этот перевод заказан. Для нас гораздо больший интерес представляет вопрос о том, какое значение придавал Блок появлению на русском языке грильпарцеровской трагедии, и что он сам вычитал в строках немецкого текста.

Ответ на эти затронутые нами темы мы можем получить, если обратимся к той вступительной статье, какую Блок написал к отдельному изданию своего перевода, вышедшему в 1909 году. Как известно, «Праматерь» составила отдельный выпуск затеянной книгоиздательством «Пантеон» серии «Мировая литература», этой предшественницы государственного издательства — «Всемирная литература».

«Праматерь» увидала свет рампы впервые 31‑го декабря 1817 года. Грильпарцеру было в то время 27 лет. Блок перевел эту «юношескую трагедию» в 1908 году, через 91 год. Блоку в этом году было тоже 27 лет. Что же говорит 27‑ми летний переводчик о творении своего сверстника?

Считая «Праматерь» — «интимной» трагедией, Блок говорит, что она «сохранит свой трепет и свою свежесть до тех пор, пока несчастное человечество не перестанет переживать эпохи, какую переживал Грильпарцер и какую приходится переживать и нам».

Эти эпохи — эпохи «политической реакции», те «черные дни», когда «старое все еще не может умереть, все бродит, все жалуется на живых, а новое все еще не может окрепнуть, плачет слезами, немного неожиданными, и погибает зря».

Очень любопытен этот подход Блока к «Праматери» со стороны одинаковости эпох: ее появления и ее перевода. Этот подход дает возможность Блоку заметить, что «если бы мы жили еще год или два назад (т. е. в 1906 – 1907 гг.), мы, пожалуй, не поняли бы, о чем плачет душа двадцатисемилетнего австрийского поэта».

Углубляясь все более и более в мрачную мистику Грильпарцера, Блок не может заглушить в себе «публицистического желания» связать пьесу с гибелью русского дворянства, «когда-то сыгравшего великую роль и теперь увядающего, {74} как осенняя георгина, без аромата, — во мраке и сырости старых садов».

Но «публицистически» оправдывая появление перевода «Праматери», Блок добавляет, что «в трагедии есть еще и невыразимое». Это невыразимое — неизбежная гибель живой души среди «отмеченных роком, бесплодность стремлений погасить пожар старого дома. Пожар дома не погасить смельчаку — ему суждено в нем сгореть».

И Блок заканчивает свои рассуждения о «Праматери» следующими словами: «Это — трагедия, не “реакционная”, но и не вечная, быть может потому, что она создана в эпоху реакции, когда все живое обессиливается мертвым».

Живое обессиливаемое мертвым, — но ведь эта тема была одной из главнейших тем жизненной драмы Блока. Перевод «Праматери» неожиданно становится предуведомлением о «Возмездии». И потому нельзя пройти мимо глубокого смысла на первый взгляд такого незначительного эпизода, как перевод «одной старинной пьесы».

«Праматери» пришлось быть самой последней постановкой театра на Офицерской. Трагедия шла в феврале 1909 года, в постановке Ф. Ф. Комиссаржевского в декорациях А. Н. Бенуа, с музыкой М. А. Кузьмина. А. П. Зонов пишет: «Постановка заставила говорить о себе. На первом спектакле изумительные декорации А. Н. Бенуа вызвали бурю аплодисментов, мешавших исполнителям, которым не удалось захватить публику и передать огненный темперамент, с которым написана пьеса… Пьеса могла пройти до конца сезона всего 4 раза».

Сопоставляя тот факт, что «Праматерь» была «самой последней постановкой театра на Офицерской» с толкованием Блока темы самой пьесы — невольно видишь некоторое символическое значение в появлении грильпарцеровской трагедии на подмостках вчера еще полного сил, а сегодня умирающего театра.

Да! и на этот раз оправдалась мысль о «живом, которое обессилено мертвым». В атмосфере политической и художественной реакции задохнулся молодой театр, и Александру Александровичу Блоку было суждено оттенить глубокий смысл этой гибели, заставив театр работать над пьесой о «трагическом конце».

Через год после смерти «театра на Офицерской» — 10‑го февраля 1910 года умерла и его создательница. Внезапная и мучительная кончина артистки, Блоком была пережита, как таинственное и знаменательное событие. В его статье, посвященной смерти Веры Федоровны и напечатанной в газете «Речь» 12‑го февраля, он пишет о том, чем была Вера Федоровна для символистов. Блок называет ее юностью этих последних — безумных, страшных, но {75} прекрасных лет. «Она была одним порывом, одним устремлением куда-то, на какие-то синие, синие; пределы человеческой здешней жизни». И смерть артистки кажется Блоку не обыкновенной смертью: «Это еще новый завет для нас, чтобы мы твердо стояли на страже, новое напоминание, далекий голос синей Вечности о том, чтобы ждали нового чудесного, несбыточного те из нас, кого еще не смыла ослепительная и страшная волна горя и радости».

7‑го марта того же года в зале петербургской городской думы состоялся, вечер посвященный памяти Веры Федоровны. На этом вечере выступал с речью и Блок. Эта речь, напечатанная затем во 2‑м выпуске «Ежегодника императорских театров» за 1910 год, еще более углубляет первоначальную характеристику Веры Федоровны и значение ее смерти.

Для Блока — Комиссаржевская, прежде всего, настоящий человек, т. е. человек, обладающий душой, подобной самому сложному, самому нежному и самому певучему музыкальному инструменту. Когда все кругом летело в вихре безумия — Комиссаржевская оставалась серьезной и трагически скорбной — она смотрела сквозь тучи и говорила: там есть весна, там есть заря. «У Веры Федоровны были глаза и голос художника» — говорит Блок. «Художник же это тот, для кого мир прозрачен, кто обладает взглядом ребенка, но во взгляде этом светится сознание зрелого человека… тот, наконец, кто слушает мировой оркестр и вторит ему не фальшивя».

«Смерть Комиссаржевской была очистительной для нас» — продолжает Блок. «Те, кто видел, как над ее могилой открывалось весеннее небо, когда гроб опускали в землю, был в эту минуту блаженен и светел, а тяжелое, трудное и грязное отошло от него».

И как о высшем качестве Блок свидетельствует о верности Комиссаржевской музыке среди всех визгливых нот современной действительности.

Через два с половиной года после смерти Веры Федоровны в ноябре 1912 года ушел из жизни и второй столп театра на Офицерской — Казимир Викентьевич Бравич — строитель Сольнес, доктор Ранк, Некто в сером. И его памяти Блок посвящает статью. «Узко театральные, но какие живые, четкие впечатления связаны у меня с образом, так неожиданно скончавшегося Казимира Викентьевича», — так начинаются эти траурные строки. Блок вспоминает 90‑е годы, Суворинский театр, как Бравич играл в пьесе Сарду «Термидор» и как он замечательно произносил «дурацкие слова»: «В Тюльери сажают капусту». Затем перед Блоком встают другие времена — театр В. Ф. Комиссаржевской. Бравич на «субботах», Бравич у себя в уборной, Бравич — Некто в сером.

{76} «И, наконец, — говорит Блок — главное, чем дорог Бравич… Бравич — художник». Мы снова, как и в статьях о Комиссаржевской встречаем это любимое блоковское определение — «художник». Но если Комиссаржевская, как художник — синее пламя, всегда крылатая, всегда летящая, как птица, то Бравич — это «земля, без которой не видно неба, стебель, без которого не явлен был бы никакой цвет… Это — необходимое условие культуры — и так мало до сих пор этих необходимых условий, и так вянут без них цветы воображений — самые пышные».

Мы начали нашу главу о Блоке и театре В. Ф. Комиссаржевской зарей, белым залом, «Элизиумом» Бакста, мы закончили ее двумя могилами. Три сезона театра на Офицерской обогатили душу художника Блока переживаниями сердца, ума и воображения. Часть этих переживаний нами рассказана; другая нашла себе выражение в театральном романе Блока «Снежная маска»; третья помогла созданию новой пьесы — «Песня судьбы»; четвертая породила размышления поэта «О драме» и «О театре».

«Снежной маске», «Песне судьбы», статьям «О драме» и «О театре» и посвящены три последующих главы книги.

## **{77}** Глава VII«Снежная маска»

В марте 1907 г. петербургское издательство «Оры» выпустило небольшой сборничек стихов Блока — «Снежная Маска». Помеченная январем того же года «Снежная Маска» открывалась посвящением: «Тебе, высокая женщина в черном, с глазами крылатыми и влюбленными в огни и мглу моего снежного города». Приложенный фронтиспис Л. С. Бакста изображал также высокую женщину, одетую в черное, с лицом, скрытым белой маской. Она бежит по снегу вдоль темной реки под ночным небом, усеянным звездами, — бежит и тщетно пытается поймать ее поэт, выбегающий навстречу из белого дома.

Просматривая «Снежную Маску», легко замечаешь, что ее 30 стихотворений есть звенья одного цикла, разбитого на две части. Первая часть — «Снега» — состоит из 16 стихотворений. Вторая — «Маска» — из 15‑ти. Перепечатывая «Снежную Маску» через год в третьем сборнике стихов «Земля в снегу», Блок уточнил ее датировку: вместо «январь 1907» под циклом стояло «29‑е декабря 1906 г. — 13 января 1907 г.». Сейчас, когда у нас есть «Хронология стихотворений Александра Блока», мы можем выяснить и вопрос о том, какие из 13‑ти дней зимы 1906 – 1907 являются днями создания «Снежной Маски». Из хронологии мы узнаем, что 29‑го декабря Блок написал одно стихотворение, 3‑го января — шесть, 4‑го — четыре, 8‑го — четыре, 9‑го — шесть, 10‑го — два, 12‑го — одно, 13‑го — шесть. Это показывает, что цикл фактически создан в восемь дней, из коих 3‑го, 9‑го и 13‑го января Блок написал по шести стихотворений, а 4‑го и 8‑го по четыре.

Такая высокая продуктивность Блока может быть объяснена только исключительной интенсивностью душевной жизни поэта в это время. И действительно, мы знаем, что это было именно так. Сам Блок впоследствии указал, что январь 1907 г. был временем, когда он впервые слепо отдавался стихиям. М. А. Бекетова же сообщает, что в эту зиму Блок пережил одно из самых сильных своих увлечений — {78} увлечение Наталией Николаевной Волоховой, артисткой театра В. Ф. Комиссаржевской.

Таким образом, цикл «Снежная Маска» перестает быть только поэтическим произведением Блока, но и творческим отображением его второго «театрального романа», сплетенного с голосами слепой стихии. Употребляя в данном случае выражение «театральный роман» — мы делаем это не только потому, что как сказал В. Н. Княжнин: «Из театра вылетела “Снежная маска”», но и потому, что, вылетев из театра, «Снежная Маска» явилась новым выражением театрализующего жизнь сердца поэта. Только на этот раз образ, замещающий реальную женщину, он нашел не среди образов какого-нибудь спектакля, но среди образов собственного театра. Этим театром была его «Незнакомка», которую, по его собственному выражению, он сам себе напророчил.

Но так же, как в эпизоде «Гамлет и Офелия» роман воображения скоро перестал быть связанным со своим жизненным двойником, так и «Снежная Маска» в своем развитии быстро оторвалась от породившей ее действительности. Слепые стихии, которые разбудило увлечение Блока, иную проложили стезю для отношений поэта и «Снежной маски». Об этой стезе и рассказывают нам 30 стихотворений цикла. Однако, прежде чем погрузиться в их разбор, мы должны прислушаться к той прелюдии романа, которую Блок заключил в три поэтических послания, адресованных Н. Н. Волоховой и помещенных в том же сборнике «Земля в снегу». По времени написания «7‑е декабря» первым посланием является то, что начинается словами: «Вот явилась». Это стихотворение — прекрасный образец любовной интродукции. Его первые четыре стиха:

«Вот явилась. Заслонила
Всех нарядных, всех подруг,
И душа моя вступила
В предназначенный ей круг».

— отчетливо описывают тот процесс рождения любви, какой душа переживает, прежде всего, как вступление в предназначенный судьбой круг, а потом, как выделение из нарядных и подруг той, на ком остановило сердце свой выбор.

В остальных пяти четверостишиях Блок дает окружение образов, среди которых предстал его внутреннему взору лик избранницы. Тут, прежде всего, звучит мелодия снега:

«И под знойным, снежным стоном
Расцвели черты твои».

Затем стон переходит в звон тройки, снег становится снежно-белым забытьем. Поэт чувствует, как его какая-то сила уносит в поля. Черные шелка спутницы душат его, соболя распахнуты… И вот несется из комнаты, где произошла {79} встреча, тройка полем, мимо реки, вдоль которой плачет ветер. Во тьме блестят глаза соседки, «дикий взор» называет его Блок и постепенно чувствует, как

«… мгновенья все обманут,
Канут в пламенный костер».

Второе стихотворение с датой нам неизвестной переносит нас в театр. Поэт — зритель. Она — на сцене. Блок пишет:

«Живым огнем разъединило
Нас рампы светлое кольцо.
И музыка преобразила
И обожгла твое лицо».

Но разъединенный светлым кольцом рампы поэт чувствует, как дразнит его и на расстоянии темный шелк «Незнакомки», как доносятся до него звуки серебряной лиры, что дрожит в ее руке, и вновь, как в первую встречу, он видит снежную равнину, и кажется ему она не артисткой, образ которой скрывает от него тяжелый занавес, но звездой, ушедшей от мира.

Третье послание, датированное 1‑м января 1907 года эпиграфом имеет отрывок из Аполлона Григорьева:

«Над тобою мне тайная сила дана,
Это — сила звезды роковой.
Есть преданье — сама ты преданий полна
Так послушай»…

О чем же должна послушать та, над которой тайная сила дана поэту? О чем же, как не о силе своих крылатых глаз? Блок пишет это стихотворение от лица той, к кому обращается. Прекрасным театральным образом начинается этот лирический монолог:

«Я в дольний мир вошла, как в ложу.
Театр взволнованный погас».

И вот во мраке погасшего театра лишь один горит живой огонь, огонь ее глаз.

«Они поют из темной ложи:
— Найди. Люби. Возьми. Умчи.
И все, кто властен и ничтожен,
Опустят предо мной мечи».

Расценивая послания к Н. Н. Волоховой, как прелюдию романа «Снежная Маска», мы должны отметить звучащие в этой прелюдии мотивы. Это, прежде всего, — тройка, снега, бег коней, зимняя даль и метель. Это — пламенный костер, на котором суждено сгореть поэту, женщина-звезда, крылатые и властные глаза.

Эпиграф из Аполлона Григорьева придает отношениям характер роковой обреченности. Образ магического круга, в который вступает душа, остается до конца образом романа. Иначе и не может быть, когда человек слепо отдается {80} стихиям. Отдаться стихиям — это значит затопить свое я какими-то внеличными переживаниями, дремлющими до того в бессознательной нашей сфере.

Так начинается история творческого восьмидневия, которую и предстоит нам прочесть.

День первый — 29‑е декабря 1906 года. К этому дню относится только одно стихотворение — «Снежное вино». Вместе с тремя вышеупомянутыми посланиями оно может быть также названо вступительным. Два характерных момента им устанавливаются. Первый — чувство страха, какой вызывает в поэте его «Снежная Маска», второй — отсутствие к ней любви. Поэт говорит:

«Я опрокинут в темных струях
И вновь вдыхаю, не любя,
Забытый сон о поцелуях
О снежных вьюгах вокруг тебя».

1‑го января, как мы упоминали выше, Блок написал стихотворение: «Я в дольний мир вошла, как в ложу», а 3‑го — власть «Снежной Маски» уже целиком его захватила. 3‑го написано 6 стихотворений. Это — «Снежная вязь», «Последний путь», «На страже», «Второе крещенье», «Настигнутый метелью», «На зов метели».

Читая и перечитывая эти стихотворения, ощущаешь, будто идешь в метель по снеговой равнине, без дороги, без цели, весь охваченный каким-то оцепенением белой пустыни. Лишь сбросив с себя эти чары зимы, начинаешь различать тени, отброшенные воображением Блока на наметенные им сугробы. Вглядимся в них. Первое, что ищет взгляд, — это образ Снежной Маски; но напрасно, Снежной Маски, как образа — нет. Та, которую Блок называет местоимением «ты», всего лишь стихов его пленная вязь и дальше эпитет пленный перебрасывает поэт к душе: пленная душа, говорит он о душе маски. Какую-то пугливость внушает ему она. Он говорит, обращаясь к ней:

«Я не открою тебе дверей.
 Нет.
 Никогда».

Но пугающая его незнакомка увлекает поэта в головокружительный полет. Они летят, настигая друг друга, в миллионы бездн. Душа леденеет. В небе вспыхивают темные очи, и поэт позабывает приметы страны прекрасной

«В блеске твоем, комета!
В блеске твоем, среброснежная ночь!»

Назвав Снежную Маску кометой, Блок вложил в этот образ Аполлона Григорьева предчувствие каких-то грядущих бед. Черной кометой называет ее он в стихотворении «На страже».

{81} Блок ощущает новую встречу свою, как второе крещенье, как вступление в новый мир. Но в этот мир он вступает уставшим. Гордость нового крещенья обращает его сердце в лед. Напрасно сулит поэту какие-то мгновения «Снежная Маска». Напрасно пророчит, что придет весна. На эти пророчества Блок отвечает:

«Но посмотрим, как сердце радо.
Заграждена снегами твердь.
Весны не будет и не надо:
Крещеньем третьим будет смерть».

Но если смерть — третье крещенье, то естественно свой дальнейший оснеженный путь Блок переживает, как путь последний. Встав на него, поэт знает, что с него уж больше не сойти, что зов, закованный в снега, есть зов смерти.

Так двоится в глазах Блока образ Снежной Маски, так оборачивается ее лицо лицом снежной смерти. Обреченные на ущерб оба они уносятся навстречу налетающей ночи среди снегов, взвихренных ветром, среди мглы, заломившей руки, под закатившимся серпом луны. Этот полет и кончает второй день романа.

На следующий день — 4‑го, Блок пишет еще четыре стихотворения. Это — «Ее песни», «Крылья», «Влюбленность» и «Не надо».

«Ее песни» и «Крылья» вносят в роман дуновенье легкой нежности. В этот день все кажется легким поэту. «Легкой брагой, снежных хмелей» кажется ему хмель его избранницы. Он кружится вместе с ней на какой-то воздушной карусели. У него за спиной растут легкие крылья, и он поет:

«Крылья легкие раскину,
Стены воздуха раздвину,
Страны дольние покину».

И зима в этот день тиха и спокойна. Среброснежные чертоги — в небе. И видя эту тишину, и этот покой, Блок радостно восклицает:

«Вейтесь, искристые нити,
Льдинки звездные, плывите,
Вьюги снежные, вздохните».

Кубок темного вина, кубок долгой страстной ночи расплеснут. Все сладко и нежно в этот светлый умиротворяющий день. Влюбленность — вот что наполняет до краев сердце поэта.

Даже смерть и та не страшна больше ему. Догореть в снегах забвенья, умереть под звонкой вьюгой ему кажется завидной долей.

Три дня проходят, пока Блок снова берется за продолжение своего романа. 8‑го января он пишет: «Тревогу», «Прочь», «И опять снега», «Голоса». «Тревогу», которую {82} поэт переживает в этот день, уже нельзя назвать легкой. Снова его охватывает жажда полета над бескрайними снегами. У темнокрылой птицы вьюги просит он крылья. Он хочет изнемочь в серебристом лунном круге. Он хочет лететь стрелой звенящей в пропасть черных звезд. А когда возвращается в свою келью поэт, то келья полна льда. Совы стерегут ее. Но напрасно, так как служанка ночь, задремав, открыла двери. И вот сквозь открытую дверь в ледяную пещеру поэта входит «вихря северная дочь». Снежный мрак очей открывает поэту его сердце. Он отгоняет от себя все святое, что было ему близко вчера. Меркнет келья его, над ложем появляются знаки черных дней и точно два луча горят и дремлют «маки злых очей» Снежной Маски.

«И опять снега» заслоняют ясный горизонт поэта, над парами злой воды вьюга строит белый крест. Вновь видит Блок, как в полях гуляет смерть. Снеговой трубач называет он ее.

Так снова смещается образ Снежной Маски образом смерти, и мы перестаем различать их между собой.

Стихотворение «Голоса» написано в форме диалога. «Он» и «она» проносятся в сфере метелей. Из метели доносятся к нам голоса. Вот говорит «он»:

«Рукой, подъятой к тучам,
Ты влечешь меня к безднам».

И отвечает «она»:

«О, настигай. О, догони.
Померкли дни.
Столетья минут,
Земля остынет.
Луна опрокинет,
Свой лик к земле».

Поэт чувствует, что дева пучины звездной влечет его к гибели, и он пытается найти свой меч, чтобы отразить эту надвигающуюся на него гибель. Но меч его утонул в серебряной вьюге, и он безоружен. Холод студит его руки. Его сердце стынет. Напрасно он спрашивает: «Где ты, солнце?» Вьюга вздымает уже белый крест.

9‑го Блок заканчивает первую половину своего цикла. Последнее стихотворение называется: «В снегах». Оно похоже на сон, на забытье, как будто заносимый снегом замерзает среди поля поэт. И он видит, как в нежно-синей глубине тонет закатный корабль, этот символ его собственной гибели.

В тот же день 9‑го января, Блок пишет еще пять стихотворений, начинающих вторую часть романа — «Маски». Их название: «Под масками». «Бледные сказания», «Сквозь винный хрусталь», «В углу дивана», «Тени на стене».

После вьюги, метелей, сугробов, снежных полей, мы попадаем в веселое царство масок. Где-то в пышных залах {83} шумит маскарад. Но пред нами отдаленная комната, куда доносится лишь тихий танец. Темна завеса окна. В шкапу дремлют книги. Тихо коротается маскарадная ночь. Когда-то строгие руки держат бокал стеклянных влаг.

«И позвякивали миги,
И звенела влага в сердце,
И дразнил зеленый зайчик,
В догоревшем хрустале».

В комнате — темный рыцарь. Рядом с ним — маска. Опершись на меч, он рассказывает ей сказки, и не знает маска: точно ли рыцарь сидит около нее или он ей лишь снится. Горит румянец ее, странен профиль темных плеч, а от сердца протягивается золотистый луч — тонкий, цепкий шнур.

Но вот доносятся до нас отдельные фразы разговора, и из них мы узнаем, что темный рыцарь это — поэт, а маска — госпожа его.

Вот говорит она:

— «Вы любезней, чем я знала,
Господин поэт».

А он отвечает ей:

— «Вы не знаете по-русски,
Госпожа моя…».

И плывет ночь, и гаснут угольки в камине, и догорают огоньки за окном. И поэт, обращаясь к подруге, говорит ей, что нет больше в этом мире солнца, что лишь ему, поэту, она должна верить, что он расскажет ей сказки, что он покажет ей странные очерки видений на стене.

И, действительно, на стене проходят тени короля с зубчатым пляшущим венцом, шута в плаще крылатом, дам с шлейфами и, наконец, появляется двойник поэта — «рыцарь с темными цепями на стальных руках». Напрасно маска приглашает рыцаря преклонить слух к сказкам поэта. Напрасно показывает ему розы, что принес ей милый друг. Рыцарь не слышит сказок, не видит роз, потому что сам он — сказка.

Тот же легкий тон маскарада сохраняет поэт и на следующий день. В стихотворении «Насмешница» он вспоминает, как

«Подвела мне брови красным,
Поглядела и сказала:
— Я не знала:
Тоже можешь быть прекрасным,
Темный рыцарь ты».

Он вспоминает, как приближалось утро, как кричал петух, как летели с гиком тройки, как сказала ему она:

«… — Рыцарь, что ты?
Это — сны твоей дремоты…
{84} Что ты хочешь услыхать?
Ночь глуха,
Ночь не может понимать
Петуха».

Но если первое стихотворение этого дня еще полно отзвуками маскарада, то второе: «Они читают стихи» уже нарушает легкую дрему, легкий шелест маскарадной ночи. Вновь крылья снежной птицы заметают метелью ум поэта, вновь встанет перед ним ночь и мгла реки, и странными и непонятными кажутся ему речи маски.

Он говорит, обращаясь к той, с которой читает стихи:

«И маской не дразни меня,
И в темной памяти не трогай,
Иного — страшного огня».

Итак, снова страшный огонь памяти испепеляет покров маскарадного сна. Вновь слышит поэт, как гонит ветер звезды, как топчут пасмурные кони звездные пределы, как кусают они свои удила.

Через два дня, 12‑го, мелодия снежной гибели опять овладевает сознанием Блока. Он называет себя обреченным. Его сердце просит гибели и, обняв рукою, предает белой смерти своего темного рыцаря Снежная Маска. Мы приближаемся, таким образом, к концу романа. 13‑е января его последний день. Блок пишет в этот день вновь шесть стихотворений. Это — «Здесь и там», «Смятение», «Нет исхода», «Сердце предано метели», «На снежном костре».

«Здесь и там» — это все тот же бешенный ритм снеговой скачки на пасмурных звездных конях. Это все тот же ритм погони ветра. Это все та же песня вьюги. Поэт чувствует, что день, полный снов, обмана и видений догорает, что возврата на былой путь ему нет, и он восклицает:

«Нет исхода из вьюг.
И погибнуть мне весело,
Завела в очарованный круг,
Серебром своих вьюг занавесила».

Он видит, как спят на снежных постелях цари и герои минувшего дня, это снежные жертвы его незнакомой подруги. Отныне сердце поэта предано окончательно метели. Он сам идет на приготовленный для него костер. Он сам взывает к Снежной Маске:

«Сжигай меня,
Пронзай меня,
Крылатый взор,
Иглою снежного огня».

И вот мы видим, высокий костер и рыцаря распятого на кресте. Над костром:

{85} «Молодые ходят ночи,
Сестры — пряхи снежных зим,
И глядят, открывши очи,
Завивают белый дым».

Снежная Маска снимает с своего лица маску и надевает ее на лицо рыцаря. Маска Маске больше не нужна. Рыцарь видит, что под ней было лицо прекрасной женщины, прекрасной смерти. Тот же образ Коломбины «Балаганчика», то же превращение любви в смерть. На сгорающего рыцаря нежно смотрят крылатые очи и уста шепчут:

«Вейся легкий, вейся пламень,
Увивайся вокруг костра».

Все выше и выше поднимаются языки пламени вкруг темного рыцаря, и Снежная Маска видя, как горит ее милый, творит над ним кощунственную панихиду. Обращаясь к костру, говорит она с усмешкой, прозрачной и холодной:

«Так гори и яр и светел,
Я же легкою рукой
Размету твой легкий пепел
По равнине снеговой».

Картиной сжигаемого на костре рыцаря кончается роман поэта и Снежной Маски. Гибель — его финал. Вспомним, что также кончился роман Гамлета и Офелии. Только там «причиной» смерти датского принца был отравленный клинок, тут — пламень снежного костра. Как бы то ни было, но и в том и другом случае Блок переживает любовь, как неизбежный путь смерти, как усладу гибели.

Зима, снег, равнина, звездная ночь — все это было для Блока каким-то отзвуком старой пушкинской мелодии, ответом на его осанну гибели:

«Все, все, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья».

«Безумный год, проведенный у черного шлейфа», отобразился в творчестве Блока этим странным романом Снежной Маски, где образ его «Незнакомки» слился с образом смерти, с образом гибнущего в снежном пламени поэта — рыцаря.

Те же, кто хочет видеть в «Снежной Маске» только цикл прекрасных зимних стихов, не ища мотива, движущего основное течение романа, — может вслед за Блоком повторить чудесные строки его «Снежной вязи»:

«О, стихи зимы среброснежной,
Я читаю вас наизусть».

## **{86}** Глава VIII«Песня судьбы»

Первого мая 1908 года, — согласно воспоминаниям В. А. Зоргенфрея, — Блок, собрав у себя на дому многочисленное общество, прочитал только что законченную им, четвертую по счету, драму — «Фаина» («Песня судьбы»), а в следующем 1909 году «Песня судьбы» была напечатана в IX книге литературно-художественного альманаха «Шиповник». Отдельно «Песня судьбы» вышла только через 10 лет в 1919 году в издательстве «Алконост», при чем второе издание отличается от первого многочисленными стилистическими и драматургическими поправками. Существенным отличием последней редакции является восстановление четвертой картины, опущенной при первом опубликовании. Изменился и подзаголовок. «Драматический пролог» альманаха стал «драматической поэмой».

Подобно «Незнакомке» — «Песня судьбы» также начинается с эпиграфов. Их — два: первый взят Блоком из «первого послания» Иоанна, второй — из Гоголя.

Эпиграф из Иоанна — сентенция о совершенной любви, изгоняющей мученье страха, ибо совершенная любовь мученья не знает.

Второй эпиграф — лирическое обращение Гоголя к Руси, Русь изображена в нем, как необъятный простор, открыто пустынный, ровный, без зримых очарований и обольщений. Гоголь слышит несущуюся по всей длине и ширине, от моря до моря, песню, и постепенно начинает чувствовать, что бескрайняя страна в немоте своей требует от него мысли, как ее простор, беспредельной, а за мыслью — богатырского подвига. «Здесь ли не быть богатырю, — восклицает писатель — когда есть место, где развернуться и пройтись ему?»

Если цель эпиграфов есть создание определенных предвзятостей, нарочитое предвосхищение темы, то эпиграфы «Песни судьбы» этой цели отчасти достигают. Сопоставляя слова Иоанна Богослова и Гоголя, мы получаем, еще не зная самой пьесы, представление о ней, как о произведении, {87} трактующем с одной стороны «проблему России», а с другой — характер должного чувства к ней. Мы как бы предуведомляемся о том, что Блок развернет пред нами в форме драмы попытку решения смысла русской «песни» и параллельно разгадку той непостижимой связи, какая есть между родиной и ее сыном. В свою очередь лейтмотивы совершенной любви и богатырского подвига упреждают нас, что разрешение поставленных поэтом задач мыслятся им с одной стороны в форме целостного переживания, а с другой, как активное служение. Обозначение же «Песни судьбы» словами «драматический пролог» дает нам возможность предвидеть, что это — пьеса начало, а не конец, вход в круг, но не выход.

Теперь перейдем от эпиграфа и подзаголовка к самой пьесе.

Перечень действующих лиц дает нам 8 индивидуальных ролей. На первом месте стоит имя — Герман. За Германом следуют — Елена — жена его, его мать и его друг. Эта соотносительность к Герману трех персонажей, как бы подчеркивает его важность в хозяйстве пьесы. За группой Германа следуют: безыменный монах, Фаина — певица, спутник Фаины. Список замыкает коробейник, также без имени. Как указано Зоргенфреем, в рукописи, которую Блок читал у себя на дому, пьеса имела двойное название «Фаина» («Песня судьбы»); это обстоятельство выдвигает Фаину также на положение главного лица пьесы, делая по значению ее роль равной роли Германа.

Первоначально «Песня судьбы» была разделена ее автором на четыре действия, причем I и IV действия были разбиты каждое на 2 картины. Во второй редакции Блок уничтожил деление На акты, восстановил ранее выпущенную картину, и, таким образом, превратил «Песню судьбы» в пьесу в 7‑ми картинах. Если же не отбрасывать хотя бы мысленно, поактную разбивку, а принимать ее все же во внимание, то 7 картин «Песни судьбы» расположатся в таком сочетании: I‑е действие — 2 картины; II‑е — тоже 2; III‑е — одна; IV‑е — 2 картины.

В качестве разговорного языка Блок выбрал прозу; только в отдельных местах прозаическая речь переходит в белый стих. Рифмованный стих Блок сохраняет лишь для той «Песни судьбы», какую Фаина поет во «Дворце культуры». Эта песня, названная Блоком общедоступными куплетами, дает имя и всей пьесе.

Время и пространство, в которых протекает драма, взяты Блоком не отвлеченно, как в лирической трилогии 1906 г., а более или менее конкретно. Это «Россия» и ее «календарь».

Пространственная планировка пьесы дает для 7 картин — 5 декораций: 1 и 2 картина I‑го действия и 1 картина IV‑го {88} действия — усадьба Германа, белый дом, стоящий на холме. Дом показан во вне: крыльцо, цветник. Фоном Фаине служит — всемирная промышленная выставка, ее главное здание — «Дворец культуры». Зал дворца и театральная уборная Фаины — 1 и 2 картины II‑го действия. Кроме усадьбы Германа и территории выставки в качестве места действия Блок использует еще широкий пустырь на окраине какого-то города (III‑й акт) и снежный холм посредине пустой занесенной снегом равнины (2‑я картина IV‑го действия). Все это дает основание «Песню судьбы» считать пьесой двух планов: городского и деревенского. Город — выставка и пустырь. Деревня — усадьба и равнина. В целом же, как уже выше указывалось — «Россия».

Длительность действия — около года. Блок пишет: от весны до предчувствия новой весны на скованной снегами земле. Время — «наше», т. е. приблизительно годы 1907 – 1908. Резервируя столь длительный срок, без малого год, Блок следующим образом распоряжается им. Первые две картины происходят в разные часы одного дня. Этот день — Вербная суббота. Месяц — северный апрель. 3‑я и 4‑я картины — тоже один день. Блок обозначает его безотносительно к первым картинам, называя просто — 77 днем открытия всемирной промышленной выставки. 5‑я картина — осенняя ночь, 6‑я и 7‑я — один и тот же зимний день, только протекающий в разных местах и отличающийся друг от друга «состоянием погоды». Ясный зимний день — 6 картина. Хмурый — 7‑я. Сразу же бросается в глаза, что использованная Блоком для «Песни судьбы» — смена времен года использована им не драматургически. И весна, и осень и зима приходят и уходят в драме Блока лишь для того, чтобы дать или нужные действующим лицам настроения или в качестве каких-то символов. С точки же зрения развития действия — «Песня судьбы» в «годовом сроке» не нуждается: она может быть сжата и до объема нескольких месяцев и до объема нескольких недель. Настоящей драматической воли в этом смысле у «Песни судьбы» нет.

Разбирая выше перечень действующих лиц, мы выделили в нем в силу внешних признаков Фаину и Германа — в качестве героев драмы. Это наше положение остается верным в плане сюжета «Песни судьбы» и делается ошибочным с точки зрения ее структуры. По структуре своей «Песня судьбы» есть пьеса одного, а не двух героев, ее природа так же монистична, как и природа «Балаганчика», «Короля на площади», «Незнакомки» — и как это мы увидим в дальнейшем, и «Розы и Креста».

Другими словами — это пьеса не о Фаине и Германе, а только о Германе. Его судьба или, точнее, эпизод из его судьбы, так как пьеса — пролог и рассказан нам Блоком.

{89} Как же рассказывается судьба Германа в 7‑ми картинах?

Прежде чем ответить на этот вопрос, посмотрим, каким застает Германа начало пьесы.

Владелец уединенного белого дома — юноша Герман, обитатель блаженного острова, отделенного от всего мира. Здесь в сопутствии жены Елены и матери текут его дни среди красивых книг, снов. В его комнате — светит зеленая лампада. В киоте — стоят померанцевые цветы. Безмерно слабым человеком — называет Германа его здравомыслящий друг. «Герман светится Вашим светом, — говорит он Елене, — уйди отсюда, в нем останется только темное». Но Герман, светящейся светом Елены, — это не весь Герман, точнее не настоящий Герман, Герман-сновидец, не человек. Вся «Песня судьбы» и написана на страстном желании сделать Германа человеком, разбудить его, заставить взглянуть его в лицо жизни. О том, как был разбужен Герман и рассказывает нам первая картина.

Для этого Блок прибегает к старому приему «deus ex machina». Он заставляет принести (кто принес неизвестно) в белый дом больного монашка с большими грустными глазами, со светлым ликом, монашка, похожего на ангела с поломанным крылом. Монах приносит в белый дом весть о неведомой его обитателям — Фаине, и вместе с этим именем какую-то тревогу. Рассказ монаха о чудесах мира будит Германа. И под влиянием его слов он понимает, что ему надо идти к людям. Такова психологическая мотивировка ухода. Напрасно умоляет его жена остаться — Герман непреклонен. С фонарем Елены в руках покидает обитатель блаженного острова свой дом и идет к «самому сердцу России».

Не трудно догадаться, что содержанием последующих картин будет странствие Германа, его встреча с Фаиной и итог для Германа и Фаины этой встречи.

Вторая картина, происходя в том же месте, около белого дома Германа, — разгадывает перед нами загадку монаха, знакомит нас заочно с Фаиной и показывает первые шаги Германа. Для того, чтобы совместить в одном куске все эти различные эпизоды, Блок дает ремарку, согласно которой: «Вся картина подернута нежно голубой прозрачной кисеей, как будто и дом и Елена и монах отошли в прошлое». Герман же показан Блоком перед кисеей, как единственно реальное лицо данной картины. Сцена за кисеей это — рассказ монаха Елене о себе и Фаине. Из него мы узнаем, что монах — это ставший человеком небожитель, воплотившийся ангел, влюбленный в Фаину и из за нее покинувший монастырь.

Не играя существенной роли в развитии пьесы — рассказ монаха должен нами быть расценен, как прием эпической {90} вставки в драматическую ткань с целью придать этой ткани более глубокий смысл и значение. Вместе с тем своей фантастичностью он делает возможной фантастику следующей сцены, которая заключается в том, что путь заблудившегося Германа — преграждает видение: «у крутого откоса холма обрисовываются очертания женщины, пышно убранной в тяжелые черные ткани; по ним разметаны серебряные звезды, — на плечах и на груди — чаще и мельче, внизу — крупнее; на длинном шлейфе лежит большая алмазная звезда». Итак, перед Германом — та женщина — звезда, которая была перед поэтом в «Незнакомке». На этот раз она не исчезает в синеве неба, но выводит Германа на дорогу. В свете звезд «Незнакомки» гаснет фонарь Елены и потому, когда исчезают виденье и Герман, Елене кажется: что-то случилось с милым.

Распадающееся на две картины первое действие — экспозиция пьесы. Это — экспозиция, если относиться к ней с точки зрения «драматического узла», лишена черт подлинного драматизма. Уход Германа в мир и сопровождающие этот уход обстоятельства — гораздо более вступление поэмы, чем начало драмы. Это, вероятно, почувствовал впоследствии и сам Блок, когда назвал во втором издании «Песню судьбы» драматической поэмой.

Нельзя не признать, что завязка такого рода не дает действию нужного по силе толчка, подменяя в дальнейшем органическую спайку отдельных частей лишь механической сцепкой их.

Второе действие «Песни судьбы» раскрывает в своих двух картинах встречу Германа и Фаины. Для этого Блок приводит Германа, которого сопровождает его Друг, в город, на территорию всемирной промышленной выставки, в гигантский зал главного здания выставки. Сценически третья картина сделана Блоком чрезвычайно эффектно, а сатирический соус, которым облиты отдельные блюда «пира культуры», — достаточно едок. Но драматический нерв начинает пульсировать только в самом конце, когда на эстраду тихо всходит приехавшая на автомобиле Фаина.

Фаина с бичом в руке поет ничем не примечательную «Песню судьбы» — ее слушает толпа; в толпе — Герман, друг его и грузный человек в широкой шляпе — это спутник певицы.

Динамика конца картины слагается следующим образом: когда Фаина кончает песню, Герман пробивается к эстраде и начинает говорить гневный монолог, начинающийся словами:

«Я не могу и не хочу терпеть.
Так вот какой великий пир культуры».

Затем с криком:

«Проклятая. Довольно ты глумилась.
Прочь маску. Человек перед тобой».

{91} — вскакивает на эстраду. Взвившийся бич Фаины бьет его по лицу, оставляя на щеке красную полосу. — Удар делает Германа человеком, идущим путем страданья, а с другой точно молния освещает подлинный облик Фаины. За маской любимицы публики начинает просвечивать ее истинная глубинная сущность.

Вторая картина второго действия как раз та, которую Блок исключил в 1‑м издании. Драматургически Блок может быть был прав, когда делал это, ибо с точки зрения логики действия, особенно, когда знаешь, как написан Блоком следующий акт, ясно, что в развитии отношений Фаины и Германа эта картина не только не имеет существенного значения, но даже ослабляет «сцену бича». Но интермедийная по природе своей данная картина интересна с одной стороны, как сатирическая разработка темы «пира культуры», а с другой, как углубление характеристики Фаины, превращающей ее в какую-то сказочную «Царь девицу», тоскующую по неведомому жениху. Поцелуй, которым целует Фаина Германа, заканчивает картину.

«Удар бича по лицу» и «поцелуй в губы» — таковы первые итоги сближения Германа и Фаины. Ни тому, ни другому моменту Блок не дает, как мы увидим, из ознакомления с III‑м действием, никакого продолжения. И третий акт (пятая картина драмы) вновь повторяет тему ждущей своего суженого Фаины и Германа, как чаемого ею жениха. На этот раз мы попадаем на широкий пустырь, озаренный луной. Картина пустыря состоит из трех сцен: из сцены Фаины (и спутника), из сцены Германа (и друга) и из сцены Фаины и Германа. Первые две сцены носят подготовительный характер. Третья сцена две раздельных линии героев пьесы перекрещивает в общей точке, соединяя их судьбы.

Третье действие — кульминационный пункт «Песни судьбы». Оно изображает встречу Германа и Фаины, как встречу России и воина, насыщая ее реминисценциями Куликовской битвы, наполняя какой-то световой и звуковой патетикой. Но в этом действии Блок как раз и терпит драматургическое крушение. Если в сцене удара бичом, если в сцене поцелуя Блок оправдывал сближение своих символических фигур какой-то психологической подоплекой, то здесь эта подоплека исчезает, человеческое содержание выветривается, имена Фаины и Германа становятся слишком прозрачными, чтобы быть символами, и слишком звенящими, чтобы не вызвать чувство нарочитой аллегории В свою очередь это приводит нас к IV‑му акту без должного напряжения.

Четвертое действие разбито Блоком, как уже выше указано, на две картины. Первая возвращает нас в белый дом и {92} показывает, что сталось с этим домом и его обитателями в отсутствие хозяина. В обоих картинах — зимний день. Как уже указывалось, ясный в первой картине, хмурый — во второй. Картина в доме Германа распадается на три сцены. Первая происходит между Еленой и Другом. Друг приносит весть об «измене» Германа. Вторая сцена ведется Еленой и монахом. Монах объясняет Елене «измену» Германа, как предпочтение бури тишине, как отдачу души своей России. Третью сцену — ведут также монах и Елена В результате длинного диалога монах остается стеречь дом, а Елена уходит в Россию на поиски мужа.

Вторая картина — происходящая в пустой, занесенной снегом равнине начинается монологом одиноко стоящего на холме Германа. Монолог Германа (написанный белым стихом) говорит о прошлом, прошедшем, как сон, о душе, как степь, не скованной ни единой цепью.

Следующая затем сцена Фаины и Германа, занимающая почти целиком всю картину, распадается на несколько психологически различных кусков, в зависимости от того, какие чувства пробуждает в Фаине Герман, и как ведет себя он сам.

Все, что говорит Герман — не по сердцу Фаине. Все это слова, красивые слова. Налетает метель, являясь естественной паузой в разговоре, и в эту паузу Блок вплетает дребезжащий голос, который издали поет куплет «Коробушки»:

«Ой, полна, полна коробушка» и т. д.

Затем песня прерывается. Фаина снова делает попытку вернуть к бодрствованию погружающегося в белый сон Германа, но Германа — князя Куликовской битвы уже нет. Пока у него было лицо в крови — был «человеком». А зажил шрам, и вновь человек стал безмерно слабым сновидцем.

Когда же снова раздается напев «Коробушки», то прощается с Германом Фаина. «Трижды целую тебя, говорит она — встретиться нам еще не пришла пора. Он зовет. Живи. Люби меня. Ищи меня. Мой старый, мой властный, мой печальный, пришел за мной. Буду близко. Родной мой, любимый, желанный. Прощай».

Неподвижный, стройный, важный, занесенный снегом — остается Герман. У него осталось лишь одно: чистая совесть. Мрак все сгущается до полной черноты. Герой должен погибнуть. Но, как неожиданный пособник из другого мира — вырастает перед Германом — прохожий Коробейник с коробом за плечами, Коробейник знает дорогу, какую не знает Герман. «До ближнего места я тебя доведу — говорит он, — а потом сам пойдешь, куда знаешь». И как эхо звучит голос Германа: «Выведи, прохожий, а потом, куда знаю, сам пойду». «Они идут. Светает». Спускается занавес.

{93} Цитированные нами в самом начале главы воспоминания В. А. Зоргенфрея в части, касающейся чтения Блоком «Песни судьбы» 1‑го мая 1908 года — вкратце сообщают и о впечатлении, произведенном на слушателей, новой драмой: «В чтении “Фаины”, — говорит Зоргенфрей, в словах этой драмы, мучительной, слишком личной, литературно неудавшейся, чувствовалась и болезненно воспринималась ужасающая усталость».

Время не отменило значение этого восприятия, и сейчас, когда более пятнадцати лет прошло с вечера чтения, чувствуешь правоту слов Зоргенфрея.

С какой бы мерой ни подходить к «Песне судьбы» — литературная и театральная ценность ее останется сомнительной. Как литературное произведение «Песня судьбы» больше человеческий документ, чем произведение искусства; даже, принимая во внимание общий субъективный характер творчества Блока, нельзя не признать, что лежащее в основе драмы личное переживание, несмотря на большую работу, так и не отстоялось до степени прозрачности, колос замысла так и не вызрел до золотистой желтизны.

Как произведение же театра — «Песня судьбы» уязвима прежде всего, со стороны ее действенного содержания. В ней нет того, что составляет условие доброкачественности настоящей драмы — нарастания действия, все учащающегося и учащающегося темпа событий. Вместе с тем эти недостатки, обычные для лирической драматургии, не компенсированы чисто лирическими достоинствами. Лирика «Песни судьбы» — это все же в большинстве случаев или стилизованная проза или риторика. Ни то, ни другое, разумеется, не в состоянии заменить подлинный пафос и подлинное чувство.

Но если оставить в стороне критику формы «Песни судьбы», дающей все же материал для постановки, если подойти к ней со стороны содержания — тогда станет очевидным, что при всех своих минусах эта вещь обладает огромным плюсом — значительностью захваченной в ее сферу — темой. Лишь тематический разбор «Песни судьбы» позволяет не только констатировать самый факт неудачи, но и понять и причины ее породившие, что в данном случае и является самым существенным.

Выше останавливаясь на разборе эпиграфов «Песни судьбы» — мы сказали, что эти эпиграфы создают по отношению к драме известную предвзятость, заставляя в «Песне судьбы» видеть попытку Блока осмыслить в своем сознании Россию, как веху дальнейшего пути. Правомерность этого подхода, думается, можно считать текстом пьесы оправданным. «Песня судьбы» есть бесспорно вещь большой русской темы.

{94} 1908 год, — которым датирована драма, — вообще в творчестве Блока является годом России. Статьи, стихи, и, наконец, драмы, все эти разрозненные усилия имеют задачей во первых найти для России адекватный образ сознания и во вторых, наметить путь примирения для реально ощущаемого раскола между интеллигенцией и народом. Для Блока, остро чувствовавшего свою оторванность, как художника от культуры национальной, — это было вопросом «жизни и смерти», ибо для него уже ясна была необходимость осознать себя, как поэта, прежде всего, русского.

Поскольку Блок весь этот пласт своих чувствований хотел выразить в формах драмы, постольку для него вставали две возможности. Первая — дать изображение реального столкновения двух миров, и вторая — дать символическое обобщение. Блок пошел вторым путем, но символы ему не удались, обобщения не вышло.

Ответ на вопрос: отчего это случилось, думается можно найти, если понять, что «Песня судьбы» — не является вещью выросшей на непосредственных переживаниях, но в большей части опирающейся на литературные и исторические реминисценции.

Литературная реминисценция драмы — это Гоголь. Историческая — Карамзин. Ища образ России, Блок, натолкнувшись на гоголевский лиризм, на его Русь-тройку, на его возгласы: «У, какая сверкающая, чудная, незнакомая даль?», на его надрывный вопрос: «Русь! Чего же ты хочешь от меня?», усваивает всю эту звонкую стилистику, весь этот цветистый ковер гоголевского слова. С другой стороны — Карамзин ли, или кто другой — перед ним развертывает красивую романтику Куликовской битвы, образы сечи. Напрядву, убранную туманом, воеводу Боброка, воинов стоящих в засаде. Все это увлекает Блока, все это пропитывает его собственную мысль какой-то славянофильской патетикой, мешая сознанию найти собственный ответ.

В то же время остро чувствуя, что интеллигенция и народ это два стана. Блок не в состоянии свое несколько старомодное народничество представить иначе, чем преломленным сквозь призму Эроса.

Так рождается образ красавицы Фаины — носительницы народной души, так возникает образ «воина в засаде» — Германа, так их отношения слагаются в своеобразный роман, в прихотливый узор драмы, где основной дуэт осложняется еще побочными голосами. Тут перед нами и белый дом и Елена — тишина, и монах — ангел, и спутник — похожий на знатного иностранца (образ, как нам указала Л. Д. Блок, навеянный фигурой Витте. — *Н. В*.) и коробейник, выводящий Германа на дорогу.

{95} Вся эта путанная расстановка фигур на шахматной доске драмы свидетельствует более о страстном желании найти, чем о найденном пути, чем о достижении.

Пользуясь выражением Блока можно сказать, что «Песня судьбы» — это «земля в снегу». Снег ее застилающий это снег эстетических любований, подмена России — Русью, едва наметившийся свой собственный блоковский ответ. Когда же этот ответ пришел, когда загорелась над Россией — новой Америкой — звезда, когда до конца была прочувствована и принята поэтом русская тьма:

«Да, и такой, моя Россия,
Ты всех краев дороже мне».

— когда ритмы «Скифов» и «Двенадцати» улеглись в строки стихов — тогда и «Песня судьбы» озарилась новым светом. Драматический пролог, хотя и названный Блоком впоследствии поэмой — вновь был пережит нами, как пролог, как неизбежный путь к познанию Блока, как русского мыслителя и поэта.

В этом качестве и подлежит на наш взгляд «Песня судьбы» дальнейшему истолкованию.

## **{96}** Глава IX«О драме» и «О театре»

Говоря об отношениях Блока к театру, мы почти не касались его театральной мысли. Лишь в главе «Блок и театр В. Ф. Комиссаржевской», останавливаясь на рецензиях поэта, мы имели случай обратить внимание, что в лице Блока перед нами не просто критик банального типа, но человек, вдумчиво и глубоко относящийся к вопросам театра, как одной из самых существенных областей культуры.

В той автобиографии, какую Блок написал для «венгеровской» истории русской литературы XX века, автобиографии, на которую нам приходилось и придется еще не раз ссылаться — Блок, перечисляя главные темы своих статей, указывает среди них и тему театра.

Сейчас, когда вышел в свет 9‑й том посмертного собрания сочинений Блока, целиком посвященный статьям о театре, нам следует обратить сугубое внимание на это указание автобиографии. Время для пересмотра театральной мысли Блока наступило, и наш долг, в книге, посвященной Блоку и театру, уделить театральным статьям поэта особое место.

Однако, следуя общему хронологическому плану книги, на текущих страницах, мы остановимся только на театральной мысли Блока периода театра Комиссаржевской. Материалом для этого нам служит большая статья Блока «О драме», напечатанная в тройном № 7 – 8 – 9 за июль – сентябрь «Золотого Руна» 1907 года, и лекция «О театре», прочитанная в зале петербургского театрального клуба 18‑го марта 1908 г., и напечатанная в качестве статьи также в «Золотом Руне» в № 3 – 4 (март – апрель) и № 5 (май) 1908 г. и включенная в упомянутый 9‑й том. «О драме» и «О театре» дают нам таким образом, представление о театральных воззрениях Блока, как они сложились после его первого знакомства с театральной средой, после его сценического дебюта, как драматурга, и после того, как уже стал фактом прошлого первый столь яркий сезон «театра на Офицерской».

{97} В порядке введения мы хотели бы только в немногих словах, остановиться на общих особенностях Блока-мыслителя, независимо от затрагиваемых им вопросов.

Блок по складу своей души — сновидец. У него явь всегда переплетена с видениями сна. Оттого мысль его никогда не завершается отточенными понятиями; для него естественно растворение смысловых кристаллов в образе. Логическую тропу Блока то и дело пересекают какие-то тени, созданные воображением художника, и эти тени делают его рассуждения похожими на прихотливую игру солнечных пятен среди листвы в летний день. Но, идя по стогнам мира с полузакрытыми глазами, Блок никогда не проходит мимо живой реальности, мимо человеческих праздников и буден, мимо суровой и простой действительности.

Наоборот, в том-то и заключается своеобразие его умственного склада, что как бы ушедший внутрь себя взгляд неизменно устремлен в окружающее. Все же случалось, что дремота смежала очи поэта, и через эту дремоту лежащая за ней тайна проскальзывала в мир. Как верно заметил о себе сам:

«Дремлю, а за дремотой — тайна,
И в тайне ты почиешь, Русь».

Это смешение сна и яви придает теориям Блока особую трепетность и нервность. Вместе с тем чувствуешь, что за призрачной тканью блоковского слова — горит всегда очистительное пламя. Дар сновидения соединен в Блоке с пафосом нравственного учительства. У Блока есть то, чего нет у многих, у него есть «во имя» и это «во имя» — новый строй вселенской жизни, остро и предвестнически чаемый грядущий лад человеческих отношений.

Как всякий мыслитель, Блок одинок, но его нельзя упрекнуть в отрешенном субъективизме. Речь размышляющего вслух Блока не только выражение личного опыта. В глухом тембре его голоса звучат голоса истории и стихий, его устами говорит обретшая дар слова природа. Снежные метели, ледоходы, прибой океана все они аккомпанируют Блоку своими то мягкими, то мощными воплями и зовами. С ними перекликается эхо социальных катастроф, гул поступи народов. Воспринимать теории Блока одним умом — нельзя. Их надо чувствовать, им надо сочувствовать, в них надо погружаться, как в речную воду, и плыть отдавшись уносящему течению.

Основной ритм блоковского сознания — ритм нарастающей тревоги. Настороженным слухом он как будто слышит, как надвигаются какие-то небывалые испытания, как приближаются бури и грозы мира. Его прекрасное чело одного из последних гуманистов покрывает сумрак, его вперенный взор стремится разорвать туман грядущих дней {98} и античный ужас наполняет его сердце. Все это и сумрак чела и предчувствие бурь и замирание сердца — все это надо будить в себе, когда читаешь тугую прозу Блока. Без этого блоковского воздуха порой можно счесть беспочвенными его слова и тривиальными рассуждения. Если же подружиться со скупой и мерной речью Блока, то вместе с ней почувствуешь пророческий огонь его сухих и накаленных строк.

В существе же своем Блок — однодум. О чем бы ни думал он, он думает всегда о веке своем и о человеке в нем. Его мысль всегда во времени, всегда со временем. Но чуткий к дуновениям эпохи, к современности Блок не измеряет ее календарем, не ведет ей счета и исчисления. В другом неисчислимом времени живет Блок, в том времени, какое, по его убеждению, доступно только музыкальному слуху, только уравновешенному духовно и телесно человеку. Это обстоятельство делает «гносеологию» Блока, быть может лирическим наваждением, а может быть, и точнейшей записью его сейсмографического «я». И еще: думает ли Блок о революции, о народе и интеллигенции, о театре, о литературе, он всегда ставит тему свою в широкие перспективы категорий, а не в замкнутый горизонт предпосылок. Ровные долины не любы Блоку. Он одиноко блуждает на горных вершинах, то исчезая от следящего за ним взора в облаке, то вновь четко выступая на срыве крутизны. Таким человеком вершины остается Блок и в сфере своей театральной мысли.

Статья «О драме» начинается типичным для Блока определением переживаемой эпохи, как эпохи лирической. Он говорит, что души современных людей проходят полосой сомнений, противоречий, шатаний, пьяных умов и брожений праздных сил. Запечатлеть все эти тончайшие ощущения может одна только гибкая, лукавая, коварная лирика. В этом заключается ее искусство. Но в таком влиянии лирики и таится особая пагуба для драмы, и мы видим, как на Западе лирические яды разъели простые колонны и крепкие цепи, поддерживающие и связующие драму. В чем же пагуба лирики для драмы? — спрашивает Блок. И отвечает, — в том, что исчезли вольные движения, сильные страсти и громкий голос. Современным западным драматургам, идущим вслед за королем северной драмы, последним великим драматургом Европы Ибсеном, выпало на долю отнять у драмы героя, лишить ее действия, предать драматический пафос, понизить металлический голос трагедии до хриплого шепота жизни. Типичным представителем такой безгеройной драмы для Блока является Метерлинк, писатель далеко не гениальный, но как все западные писатели, обладающий своим особенным пафосом. Блок понимает, но не принимает {99} метерлинковского призыва подумать о новом театре мира и красоты без слез. Ему не нужен этот мири красота, без жизни с ее противоречиями и борьбой, без высокой драмы, отражающей эти противоречия, и Блок прибавляет: «На Западе, у культурных народов такая проповедь уместна, в России все не так, в России все случайно».

Этими предварительными замечаниями Блок намечает сразу тот путь, каким он пойдет в своих дальнейших рассуждениях.

Его статья посвящена не драме вообще, но драме современной. Более того, эта статья предметом своим имеет вопрос о возможности в наши лирические дни, в России, героической действенной драмы. Оброненная фраза «в России все случайно» служит переходом к ряду поясняющих примеров. Что случайно? — спрашивает Блок и отвечает: «Все случайно». «Случайна» и неожиданна русская драма, еще неожиданнее рассуждения о ней. Вот, например, «Горе от ума». Блок считает, что эта гениальнейшая русская драма — лишь сон. Жил петербургский чиновник с лермонтовской желчью и злостью в душе, с лицом неподвижным, в котором жизни нет, и писал совсем незначительные пьески. И вдруг увидел во сне «Горе от ума». Увидал и написал свой шедевр.

В России нет самого главного — драматической техники, которую в Европе напрягали века. Оттого остался одиноким Грибоедов, без предшественников и последователей, себе равных. Оттого огромный талант Островского породил произведения менее значительные, чем драмы Сухово-Кобылина, писателя заведомо меньшего, чем Островский. Случайной и неожиданной Блок считает и статью Толстого о Шекспире и драме.

Рассуждения Блока о лирической эпохе, об оцепенении западной драмы, о случайности русской драматургии проникнуты тревогой за высокий героический театр, в котором нашли бы воплощение все тревоги современного человека. С этой точки зрения Блок рассматривает и современную ему русскую драму.

Установив тезис, что русские драматурги не владеют техникой, что очень мало писателей, у которых в руках драма, как мягкий воск, Блок добавляет, что в русской современной драме отсутствуют и язык, и пафос и действие. Русская драма парализована лирикой, и так как зачастую эта лирика широких русских просторов, мы принимаемся ценить драматическое произведение, никуда не годное с точки зрения искусства. Из груды новейших «драм и драмочек», Блок выделяет только две: это «Жизнь человека» Леонида Андреева и комедия «О Евдокии из Гелеополя» Михаила Кузмина. Говорить серьезно об остальном не стоит, утверждает Блок, но противореча себе, все-таки говорит, и мы {100} получаем весьма ценный материал, как для характеристики самой мысли Блока, так и его отношения к современным драматургам. Блок начинает с оценки шести драм Горького, из которых, по его мнению, замечательно только «На дне». Но и «На дне», где есть живые, сильные, охарактеризованные немногими чертами действующие лица и где есть гибель, по необходимости драматической, не делают из Горького драматурга. Блок считает несчастием для Горького, что он взялся за драматургию в ту пору, когда «человек» Горького стал вырождаться или же в отвлеченного человека или в нравственного рабочего.

Отрицательно относясь к остальным «знаньевским» драматургам, Блок равно отвергает и те пьесы, что изданы в «декадентской» обложке, с каким-то гербом. Сюда относит он и Шолом-Аша с его «Временами Мессии» и Сергея Рафаловича с его «Отвергнутым Дон-Жуаном» и Осипа Дымова и чулковскую «Тайгу». Лирическая драма, какую пытался создать Чулков, ему не удалась, но вот комедия «О Евдокии из Гелеополя» Михаила Кузмина — блестящий образчик лирической драматургии. Блоку нравится этот пафос с неопределенным количеством отдельных сцен, написанных играющей прозой и воздушными стихами (вот где открывается для Блока путь к «Розе и Кресту». — *Н. В*.). Мелодия мистерии звенит, как серебряный колокольчик в освеженном вечернем воздухе. Это наиболее совершенное создание в области лирической драмы в России. Но требовать от Кузмина хлеба, все равно, что требовать грации от Горького. Кузмин его не даст. Этот хлеб Блок находит у Леонида Андреева в его «Жизни человека». Блока пленяет у Андреева и сильная драматическая техника и первобытность чувств и скрывающаяся за этой первобытностью мудрость. Четыре первых картины «Жизни человека» представляют, по мнению Блока, большую внутреннюю и внешнюю стройность. Блок любит «Жизнь человека» за ее жестокость, грубость, топорность в постановке вопросов, за ее «что делать», без розовой бессознательности и жизнерадостности. Блок говорит, что он не в силах критиковать «Жизнь человека», указывая на недочеты, ибо тот свет, источник которого таится в ней, слишком негаданно ярок. Пьеса Андреева — яркое доказательство того, что человек есть человек, не кукла, не жалкое существо, обреченное тлению, но чудесный феникс, преодолевающий ледяной ветер в безграничных просторах. Так Блок в своих рассуждениях о драме указывает на примере Леонида Андреева путь высокой драмы, как путь пафоса героического человека и тем обнаруживает этическую природу своей души.

Максималист в отношении к драматургии, Блок остается таким же в отношении театра в его целом. Лекция «О {101} театре», прочитанная 18 марта 1908 года в петербургском театральном клубе, имеет своей темой — русский драматический театр ближайшего будущего. Задача этой лекции — выяснение взаимоотношений автора, актеров, режиссеров и публики, как оно есть и как оно должно быть. Констатируя, что театр переживает далеко не праздничные дни, свой анализ Блок начинает с того, что есть. Прежде всего, его внимание останавливает отношение между театром и литературой, писателем и подмостками. Показывая на примерах Байрона и Ибсена вражду литературы с театром, писателя с актером, Блок строит в дальнейшем чрезвычайно интересную теорию о писателе и актере в их внутренней сущности. Писатель — обреченный, он поставлен в мир для того, чтобы обнажать свою душу перед всеми, кто голоден духовно. Даже некрупный писатель создается народом, который для этого собирает по капле жизненные соки, оттого писатель становится добычей толпы. Обнищавшие души берут у него обратно эти отданные писателю жизненные соки сторицей, и писатель должен отдавать их, если он писатель, т. е. обреченный. Писатель есть человек, по преимуществу. Какое же бремя носит на своих плечах традиционный тип актера? Да никакого, ибо старый театр остановился, перевел дух и умер. И романтическое биение в пьяную грудь, в которой дремали стихийные силы, превратились в бутафорские удары по пустой пивной бочке. Актер таким, каким создала его традиция, — по преимуществу лицедей, он таскает в себе всегда непочатый угол героизма, но современная жизнь уже лишена благородных характеров, и потому совершенно было бы последовательно герою, любовнику и злодею превратиться в обыкновенного хулигана, и удивительно, если этого не происходит. Здесь Блок вновь возвращается к одному из своих любимых лейтмотивов, к мысли об эпохе. Это ему помогает разоблачить пустоту традиционного лицедея. Блок говорит, что наша эпоха — эпоха переходная значительна именно тем, что оскудевает стихия, но зато слышны звонкие удары человеческого молота. Это человек весь окровавленный, избитый, израненный, идет к своему возрождению, страшным, трагическим путем. Итак, получается разрыв между писателем — человеком по преимуществу и лицедеем, потерявшим талант, человеческий образ и заменивший его осанкой Макбета. И Блок считает желанным момент, когда писатель скажет окончательное «нет» фальшивым румянам, заклеймит убийственным презрением мертвых исказителей живой мечты.

Подтверждение своих слов о презрении писателей к сценическому воплощению, Блок находит в режиссерском вопросе. Кто такой режиссер? Режиссер — это то незримо действующее лицо, которое отнимает у автора пьесу, а затем {102} указывает автору ближайший выход из-за кулис театра. И вслед за тем, истолковывает актерам пьесу по собственному разумению. Блок считает, что иначе быть не может, потому что автор разучился говорить с актерами на театральном языке, а режиссер говорит именно на нем. Так для Блока в конечном счете рисуется возвышение режиссера, как реакция на разрыв между актером и автором, и как результат потери автором способности к театральному делу. Чего же хочет Блок? Он хочет, чтобы актер приобрел черты нового человека, чтобы он стал новым актером, чтобы он сбросил со своих плеч традицию дутого героизма, чтобы перед нами открылись пропасти, противоречия и прозрения современной души, чтобы он стал человеком в эпоху крушения индивидуализма. Но Блок на самом деле еще более пессимист, чем в только что приведенных мыслях об актере, режиссере и авторе. Он считает, что при современном состоянии русского театра невозможно создать такое сценическое представление, на котором не присутствовала бы, в качестве 69‑го действующего лица, скука, самодовольно разглаживающая размалеванную кулису своей мерзостной, костлявой рукой. Как же быть? Надо вспомнить, что мы накануне великого бунта, что на всех перекрестках подстерегает нас какая-то густая мгла, какое-то далекое зарево событий и надо остаться одному, как шест в снежном поле, растратить душу, стать нищим духом и тогда останется для такого обнищавшего человека одна дорога к новому делу. Как бы боясь прямого ответа на этот вопрос: — что же это за новое дело? Блок снимает его с очереди и заменяет его другим — вопросом о нужности или ненужности театра. В поисках ответа на него Блок обращается и к статье Луначарского и к «Гамбургской драматургии» Лессинга и к Рихарду Вагнеру и к книге «О новом театре» изд. Шиповника. Итог этих блужданий неутешителен. Все одинаково констатируют, что современный театр коснеет в неподвижности или поддается исканиям, имеющим мало почвы под ногами. Это происходит от того — думает Блок — что не теми ключами отпирают заколдованный ларчик. Ключ же простой — это вопрос о современной театральной публике.

Для Блока вопрос о театральной публике — это вариант одной из самых прочных антиномий его сознания: народа и интеллигенции. Блок свои размышления о современной театральной публике начинает с заявления о том, что он постоянно наблюдает ее и констатирует ее полное равнодушие к тому, что происходит на сцене. Партер занят сытными обедами, родственниками, политикой, галерка — Каутским и студенческими делами, и когда этой публике «Некто в сером» бросает тяжелые, роковые и страшные слова: «Смотрите и слушайте, вы, пришедшие сюда для забавы и смеха, {103} вы обреченные смерти», никто не кричит, и никто не протестует. Это Блок считает смертным приговором для зрителя. С этой равнодушной ко всему публикой ничего не сделаешь. Надо, чтобы она ушла из театра, куда ей угодно — в кафе-шантан или в оперетку. Нужна смена, нужно, чтобы театральную интеллигенцию, которой не нужно театра, сменила новая молодая интеллигенция со свежим восприятием, с бодрым духом и категорическим и строгим «да» и «нет». И тогда русский театр устремится к тому, к чему зовет его непосредственное чувство истории, к пышному расцвету высокой драмы, с большими страстями, с сильным действием, с глубокими потоками идей. Это ощущение близости театра больших страстей вызывает в Блоке страстные и вдохновенные слова о новом театре. Для него театр — это та высокая область, где слова становятся плотью, вот почему в театре надлежит столкнуться искусству с неизменно певучей, богатой жизнью. Чем больше говорят о смерти, событии, чем смертельнее роковая усталость, подлая измученность некоторых групп современного общества, тем звончее поют ручьи, тем неумолчнее гудят весны, тем слышнее в ночных полях далекий, беспокойный рог заблудившегося героя. И когда этот герой вступит на подмостки современного театра, театральная публика покинет зал, ей станет неприятно громко. Ей не под силу весенний ветер новой красоты и новой морали, Блок мечтает о том времени, когда пахнет на сцену свежим воздухом благословения или проклятия, когда появится новая интеллигенция, которая наполнит зрительный зал. Реальнейшее предвестие театра будущего, Блок видит в том пути, который прошел русский народный театр менее чем за 40 лет своего существования. Блок резюмирует кратко: рабочие и крестьяне действительно нуждаются в театре высокого искусства. Им важно не имя автора, не качество актерской игры, им важно содержание представления. Воплощением самой судьбы должен быть зрительный зал, судьбы, которая беспощадно бьет тонким и язвительным бичом за каждый фальшивый шаг, и зато уже щедро благословляет и одаряет за каждый живой и смелый поступок. Блок считает, что русский народный театр вступает в новую фазу, когда он будет наполнен не только темным народом, но светлыми и сознательными элементами этой непочатой стихии, и тогда воплотятся наши сны. «Наша весна — поздняя весна, — говорит Блок, — и на небе уже грозовые тучи. Сбываются слова героини великой символической драмы Островского: “Ибо идет на нас гроза, плывет дыхание сжигающей страсти, и стало нам душно и страшно”. Идет юность, она разрешит наши противоречия, снимет груз с наших плеч, окрылит либо погубит. Ибо юность — это возмездие».

{104} Прошло более пятнадцати лет с тех пор, как были высказаны только что изложенные нами мысли. Перебирая их, невольно удивляешься, как свежо и современно звучит и в наши дни страстная публицистика Блока.

Проповедь содержательного, созвучного эпохе театра, резкая критика театра, утратившего свое значение, как выразителя духовных устремлений современности не кажутся ли все эти тезисы блоковских рассуждений — предвосхищающими целый ряд споров о театре революционных лет?

Оставляя в стороне ряд отдельных положений, высказанных Блоком, хочется обратить внимание лишь на основное, а именно, на то, как Блок ставит вопрос о театре в целом.

Не замыкаясь в душную келью только эстетических и только художественных проблем, Блок сразу же в своем анализе современной драмы и современной сцены исходил из основного соотношения театра и жизни. Отсюда, как следствие вытекало и то, что Елок ставил во главу угла — вопрос о зрителе; и в самые глухие годы реакции заострял вопрос до апологии театра рабочих и крестьян, театра новой интеллигенции, идущей на смену равнодушной публике ненавистного Блоку партера.

Как мы увидим в дальнейшем, когда речь подойдет к театральной мысли Блока революционной поры — время оказалось бессильным изменить в сознании Блока его молодые воззрения на театр.

Быть может только:

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

Спущенная с тетивы стрела театральной мысли Блока летела годами все в том же направлении, куда ее однажды послала рука поэта, летела, пока смерть не поймала ее налету.

# **{105}** Часть четвертаяКанун войны(1912 – 1914)

## **{107}** Глава X«Роза и крест»

Закончив весной 1908 года свою первую большую пьесу: драматический пролог — «Песню судьбы», Блок на четыре года отошел от театра, как драматург. Только в 1912 году он вернулся к продолжению своего «театра», и этим возвращением поэта была «Роза и Крест».

Как и «Балаганчик» — «Роза и Крест» написана на заказ. «Балаганчик» Блоку заказал Г. И. Чулков. «Розу и Крест», точнее то произведение, из которого сложилась затем известная нам драма, — М. И. Терещенко. Творческий смысл заказов для нас очевиден. И в том и другом случае «заказчики» потому достигли своей цели, что им приходилось не заново создавать, а лишь будит, дремавшую у Блока — «волю к драме».

Познакомившись с Блоком на Пасхе 1912 года, Терещенко предложил ему разработать сценарий к балету из провансальской жизни. Балет, к которому должен был написать музыку А. К. Глазунов, предназначался Терещенко для нового им задуманного театра. Блок предложение принял, но вскоре балетный сценарий превратился в оперное либретто. Не так скоро отпала мысль об опере, и не сразу «Роза и Крест» отлилась в свою окончательную форму, форму драмы.

Первоначальный набросок «Розы и Креста» как оперы Блок, делает 12‑го мая. Этот набросок дает нам ряд характеристик действующих лиц. Имен еще нет, но характеры намечены выпукло и рельефно. Из этого наброска видно, каким путем идет воображение Блока. Он представляет прежде всего какой-то средневековый замок, и пытается из обитателей его сложить такое соотношение, какое дало бы ему возможность начать уже действенно разрабатывать сценарий. Блок видит пока четвертых участников оперы. Это прежде всего владетель замка — пожилой и грубый граф (или герцог), затем его супруга молодая и прекрасная chatelaîne и, наконец, двое влюбленных в нее — красавчик паж и один из рыцарей, живущих в замке. На первый {108} взгляд и намеченные Блоком фигуры и их расположение кажутся испытанным оперным трафаретом. Но более внимательное чтение наброска показывает, что эта трафаретность — мнимая. Иное содержание проступает в ситуации муж, жена и двое влюбленных. И этого изменения Блок достигает двумя способами. Во-первых, давая образ не просто рыцаря, а рыцаря-неудачника, и отводя этому рыцарю главную роль, а во-вторых, завязывая узел пьесы, на основе не любви, а влияния какой-то северной песни, какую занесли в замок странствующие певцы и растревожили ею и душу chatelaîne и душу рыцаря. Эта северная песня обрисована Блоком в «первоначальном наброске» достаточно четко. Ее содержание говорит «о единственной необходимости (об Анку), отце страдания, и о том, что прошлое и будущее одинаково неведомо (небытие)».

В июне мать Блока получила от него письмо, из которого явствует, что Блок продолжает еще работать над «Розой и Крестом» (кажется, этого названия сначала не было), как над оперой, но уже характер Бертрана (это имя показывает, что в июне появились имена) заставлял «одно время» его думать, что выходит не опера, а драма. Таким образом мы видим, что почти с самого начала Блок своих героев оперно не представлял, а если и чувствуешь, как бы разметку на голоса в первоначальном наброске, то это обстоятельство не кажется особенно занимавшим поэта.

Тем не менее, первоначальную редакцию «Розы и Креста», законченную в то же лето, Блок делал, как либретто, и только прочитав ее по приезде в Шахматово своим, убедился, что им написана драма.

В Шахматове Блок пробыл недолго и вернулся снова в Петербург, где и продолжал работу над «Розой и Крестом», теперь уже как над драмой.

Лето 1912 года принадлежало к числу глухих лет «без особых беспокойств в городе, где перед глазами пестрит, но ничего не принимаешь к сердцу». Такие глухие лета Блок считал единственным условием, при котором он мог по настоящему работать. Письмо к матери, написанное в июне 1916 года, говоря об этом, указывает, между прочим и на то, что так было и в летний период работы Блока над «Розой и Крестом».

Работа над драмой заняла не только лето, но и осень и часть зимы. В феврале следующего 1913 года пьеса была кончена. Прочитанная в том же месяце небольшому кружку, новая драма произвела на приглашенных сильное впечатление. Бекетова приводит отзыв Мейерхольда, который был поражен стройностью развития действия и законченностью отделки.

{109} «Роза и Крест» была, как мы уже говорили, заказана для театра. Но и с этой пьесой Блока случались тоже, что с «Балаганчиком». Также, как не осуществился театр «Факелы», так не осуществился и театр Терещенко. Обе пьесы, когда автор их закончил, оказались лишь материалом для новых альманахов. В первой книге «Факелов» читатели нашли «Балаганчик», а в первом сборнике нового издательства «Сирин» (издательства, основанного Терещенко) осенью 1913 года была напечатана «Роза и Крест».

Вот в самых сжатых чертах все, что нам пока известно из истории «Розы и Креста». К «истории» же следует отнести и нижеследующий вопрос, который возникает по поводу «заказной» природы «Розы и Креста», а именно: почему Блок согласился на предложение написать сценическое произведение, относящееся к эпохе средних веков и к истории Франции. Ставя этот вопрос, мы, разумеется, не имеем в виду материальную сторону дела, а сторону чисто художественную. Другими словами, спрашивается: не был ли «заказ» Терещенко лишь семенем, упавшим на приготовленную к такому посеву почву, лишь последним толчком, приведшим в движение волю художника.

Мы уже видели на примере «Балаганчика», что Чулков, заказывая Блоку драму, в сущности не заказал, а помог поэту найти нужную ему форму, наиболее отвечающую его душевному содержанию. То же положение, думается, было и с «Розой и Крестом», заказ Терещенко лишь был поводом, а не причиной появления в творчестве Блока «французской средневековой драмы». Остановимся на этом вопросе несколько подробнее.

На две темы распадается наше размышление: на тему «Блок и средние века» и на тему «Блок и Франция». Мы не будем в данном случае затрагивать их в полном объеме, но лишь постольку, поскольку это нужно для более детального ознакомления с блоковской драмой.

В том предисловии, какое Блок написал в декабре 1918 года к переводу «Легенды о прекрасном Пекопене и прекрасной Бальдур» Виктора Гюго он говорит, что средние века полюбил в дни своей молодости. Статья «Девушка розовой калитки и муравьиный царь» дают понять, что было мило Блоку в средневековьи. В предисловии Блок с особенной любовью говорит о нескошенных лугах народной поэзии в статье — о западной легенде. Блоку эта «западная легенда» дорога, и оттого дороги ему и «средние века», как среда, сложившая эту легенду.

Зубчатые стены замков, старые городки с черепичными крышами, розами и соборами, красные гербы, дозорные башни, сердца золотокудрых красавиц, злодеи со сросшимися бровями — весь этот сказочный мир, вся эта «чужая {110} красота», все это было близким сердцу Блока. Но любуясь на традиционные черты средневековья, Блок различал за ними и очерк грубой и животной жизни (отсюда — Арчимбаут) и слышал заключенные в них великие мелодии. Это были мелодии Тристана и Изольды, мелодии героя (Зигфрид) и труверства, как пути поэта-странника. Отсюда делается понятным, что «заказ» Терещенко был для Блока в сущности напоминанием о том, что свою молодую любовь к средневековью ему следует претворить в художественную форму.

Вторая тема нашего вопроса: «Блок и Франция». В этой теме нас интересует: почему Блок свое средневековье приурочил к Франции, а не заменил ее какой-либо другой западноевропейской страной, хотя бы Германией, страной, гораздо более родственной духу Блока.

Мы не будем здесь касаться отношения Блока к современной Франции, так как эти отношения не играют роли в выборе места для драмы. Но мы должны обратить внимание на то, что последнее перед написанием «Розы и Креста» лето Блок провел во Франции, в Бретани. И свежестью полученных там непосредственно переживаний Блок не поступился, когда ему представился случай написать средневековую пьесу.

Тот месяц своей жизни, какой поэт подарил «бедной и милой Бретани», дал ему возможность писать не только по воображению, но и по памяти. Отсюда большая художественная конкретность в бретонском акте драмы, чем провансальских ее сценах. Если замок Арчимбаута есть «замок вообще», просто средневековый замок, типический, но не индивидуальный, то побережье второго действия — это именно бретонское побережье, а не побережье вообще. Поместье сеньора Трауменека (в действительности — Tromenec) названия деревень, упоминаемых рыбаком, — все это Блок, не меняя, перенес в свою драму. Создавая образ Гаэтана, мотивы его песен, его встречу-поединок с Бертраном — Блок все это в той или иной мере брал или из своих бретонских впечатлений или из бретонских легенд и истории страны. Так, например, создалась сцена поединка, корни которой лежат в предании о том, как бились когда-то на лужайке перед замком сеньор Трауменек с молодым сеньором Кармоном.

Но самым существенным, что вывез Блок из Бретани является, конечно, чувство океана. Океан, который поэт увидел в то лето впервые, покорил и поразил Блока. В одном из писем к матери Блок пишет: «совершенно необыкновенен голос океана». В другом письме говорит об «ужасе океана». Бекетова рассказывает, что и в остальных письмах Блок не мало уделял места описанию нравов океана, {111} его приливам и отливам. Если мы вспомним теперь ту роль, какую океан играет в «Розе и Кресте», то для нас станет понятным, почему Блок «ухватился» за Францию, как место для драмы, ибо здесь лежала возможность создать не только пьесу о людях, но и пьесу о стихии. Не будь Бретани и океана, вряд ли Блок сумел насытить такой магической силой песню Гаэтана и так художественно оправдать поставленную им проблему искусства, как силы, способной не только украшать жизнь, но и менять, и ломать ее.

Даже в отдельных черточках «Розы и Креста» мы можем отыскать следы блоковской Бретани. Так несомненно в образе доктора замка Арчимбаута, доктора, которого Блок назвал доброй собакой, мы обнаруживаем братское сходство с тем словоохотливым абервракским врачом, которого Блок так подробно описал в одном из своих писем и «который таскал толстую книгу жития бретонских святых». «Очень интересная книга, — добавляет Блок, — я из нее кое-что почерпнул».

Ссылка на интересную книгу заставляет нас упомянуть в истории текста и о том литературном материале, какой Блок использовал, работая над «Розой и Крестом». Тот, кто не ограничивал себя только чтением драмы, а открывал и приложенные к ней примечания, не мог не обратить внимания, как много пришлось Блоку перечесть специальных книг и статей, прежде чем создать свою пьесу. Из этих сухих перечней, составленных с пунктуальностью библиографа, встает перед нами образ пчелы, собирающей трудолюбиво сок с разных цветов, чтобы слить их в одну каплю меда. Так по каплям собирал и мед своей драмы Блок. И в старо-французских народных песнях и в провансальских романах XII века и в рукописном лечебнике библиотеки Cambrai, и в описаниях гербов времен крестовых походов, всюду он искал и находил отдельные штрихи для своей драмы. Умению научно подготовлять художественное произведение Блок обязан университету. В своей автобиографии он пишет: «Высшее образование дало во всяком случае некоторую умственную дисциплину и известный навык, которые очень помогают мне в историко-литературных и в собственных моих критических опытах и даже в художественной работе (материал для драмы “Роза и Крест”)».

На упоминании о литературных материалах «Розы и Креста», можно закончить очерк доступной нам истории ее написания. «Розу и Крест» сложили разнородные и разнообразные мотивы. Мотив заказа переплелся здесь с мотивом любви к средним векам. Поездка в Бретань — с работой над источниками. Голос океана — с напевами старинных французских песен.

{112} Посмотрим теперь, какую постройку воздвиг из всего этого Блок и какую весть о себе и своем духе вложил в это, с виду объективное, произведение. Пойдем путем описания, отмечая и останавливаясь на отдельных чертах формы и пытаясь разглядеть в них запечатленные идеи. Начнем с простейшего.

«Роза и Крест» — так назвал Блок свою средневековую драму — представляет собою большую четырехактную пьесу. Отдельные действия не образуют сплошных кусков, а по примеру шекспировских сценариев, распадаются на обособленные сцены. В I‑м действии — их 5. Во II‑м — 3. В III‑м — 6. В IV‑м — 5. А всего — 19. Согласно ремаркам эти 19 сцен происходят в 10 различных декорациях. Но ремарки места скупы, и их можно при желании толковать также несложно, как толковались подобные ремарки в пору шекспировского театра. По числу сцен I‑е действие равновелико IV‑му, от этого получается та симметрия концов и начал, какую любил Блок-драматург. Эту симметричность усиливает еще и тождественность мест действий для 1 и 2 сцен I‑го действия и 4 и 5 – IV‑го. Отсюда получается зрительная завершенность всей пьесы, на какую обратил внимание в свое время К. А. Вогак, автор статьи о «Розе и Кресте» в № 1 «Любви к трем апельсинам» за 1914 год.

Дробность сценария, переменчивость мест действия с первого взгляда рисует «Розу и Крест» пьесой, связанной принципом «единства места».

Однако, вдумчивое отношение к драме показывает, что в более общем смысле единство действия Блоком соблюдено. Вся драма протекает в пределах замка графа Арчимбаута, не выходит за пределы его стен. Бретонские сцены II‑го действия — являются лишь эпизодом, а не звеном самой драмы.

В драме — 12 действующих лиц. Из них — 10 мужчин, 2 женщины. Кроме того в отдельных сценах участвуют: крестьянские девушки, придворные дамы, рыцари, вассалы, менестрели, жонглеры, челядь и поварята. Первое, на что обращаешь внимание, просматривая список действующих лиц, — это на то, что лишь 6 из 12‑ти имеют собственные имена. Это граф Арчимбаут, его жена Изора, ее придворная дама Алиса, паж Алискан, сторож замка Бертран, прозванный «рыцарь-несчастье», и сеньор Трауменека — трувер Гаэтан. Остальные 5 лиц обозначены через их занятия. Таковы — капеллан, доктор, повар, 1‑й и 2‑й рыцари и рыбак. Первые 5 принадлежат к обитателям замка, рыбак фигурирует в 1‑й из 3‑х бретонских сцен.

Назначение собственных имен в драме заключается обычно в том, чтобы выделить из общего числа участников драмы лишь тех, кто участвует в образовании самого действия. {113} Однако, не трудно заметить, что в главной магистрали сюжета Арчимбаут, Алиса и Алискан участвуют лишь косвенно, — их значение второстепенно.

Вне драмы, хотя и в ином смысле, стоит и трувер Гаэтан. Его задание — по замыслу Блока — придать лучами своего творчества (своей песни) интенсивность свету лучей Бертрана и Изоры и уйти за горизонт. Больше, чем Гаэтан, имеет драматическое значение его песня; Гаэтан же постольку участвует в драме, поскольку есть в ней, кроме мотива творчества еще и мотив автора, и поскольку его присутствие усиливает напряжение и катарсис драмы.

Выделяя таким образом из 6‑ти персонажей — Бертрана и Изору — Блок тем не менее по разному расценивает их драматическое значение. В тех статьях, какие Блок посвятил сам «Розе и Кресту», он всегда подчеркивает, что главным действующим лицом пьесы он считает Бертрана. Блок называет его то «мозгом всего представления», то просто обитателем замка, играющим для нас главную роль. Эти указания Блока подтверждены структурой его драмы. «Роза и Крест», как и все остальные драмы Блока, является драмой одного человека. Весь жизненный путь бедного рыцаря представлен в драме, и только его одного. Как бы ни были сильны переживания Изоры — все же изображенные в пьесе события — лишь эпизод в ее жизни, не более. В то время, как последний занавес скрывает от нас труп Бертрана, — он в то же время оставляет совершенно неопределенной судьбу Изоры. Мы совсем не можем предвидеть, как сложится эта судьба в дальнейшем — драматично или обывательски — даже для суждения об этом драма не дает достаточного материала.

Делая «Розу и Крест» драмой одного человека, Блок обнаруживает истинную художественную природу этого на первый взгляд в шекспировской манере написанного произведения. Как и в предыдущих драмах здесь тоже в сущности, нет никаких событий сцены. Здесь нет никаких действенных сцепок действующих лиц между собой. И Изора и Бертран — замкнутые в себе монады. Их касания не есть отношения. Свои драмы (Бертран — большую, Изора — малую) каждый переживает отъединенно и замкнуто. По-своему толкуют они слова встревожившей их песни, по-своему находят из этой песни и выход. Бертран — в предсмертном катарсисе, Изора — в земной любви. То, что у Изоры малая драма, не лишает «Розу и Крест» ее монодрамности, ибо лишь в Бертране, и только в нем одном есть ощущение человека, свершающего свой путь. Все остальные по отношению к нему — спутники. Это делает «Розу и Крест» лишь новым выражением лирической драматургии Блока, а не ее преодолением. Объективное же впечатление «Роза и Крест» {114} производит своей инструментовкой. Это — инструментовка дает понять, как развивалось воображение драматурга у Блока. Уже не только смутные персонифицированные виденья фигурируют в пьесе, но и живые, ярко и метко обрисованные люди. Здесь все образы, хотя и лаконичны, но выпуклы. Здесь нет ничего лишнего, и каждый из «обывателей» является нужным колесиком в общем механизме драмы. Даже «чистый дух» — Гаэтан выявлен Блоком с пластичностью настолько осязательной, что его можно без особого труда воплотить в театре.

Мы говорили о сценарии «Розы и Креста», о действующих лицах, о монодрамном характере ее и о соблюдении «единства места». Нам остается в порядке формального описания остановиться на вопросах «времени» в «Розе и Кресте», на ее сюжете и его развитии.

Прежде всего об «историчности». Как это видно из примечания к 4‑й сцене I акта, время действия «Розы и Креста» приурочено к 1208 году. Тем не менее история Блоком взята, как фон, а не как самодовлеющий предмет для изображения. Сам Блок подчеркивает несущественность своей датировки. В «Введении к постановке» он указывает, что ритм жизни западных феодалов не отличался ничем от помещичьей жизни любой страны и любого века.

Однако, поднимая проблему времени в отношении «Розы и Креста», мы хотим обратить внимание не на эту сторону вопроса. Нас интересует не момент запечатления жизненно когда-то протекшего часа, а специфический элемент времени сценического. Нас интересует медлительность или стремительность действия, его временное единство или раздробленность, его темп.

Если понимать под «единством времени» не ложноклассические двадцать четыре часа, а быть может более обширный его кусок, но кусок единообразный, то с этой точки зрения «Роза и Крест» по времени едина. Она вся разворачивается на протяжении одной весны. Ее ритм — ритм постепенного расцвета природы. Начало драмы — февраль, предчувствие весны. Конец — май, все в цвету. Таков диапазон драмы. Но по существу ее растянутость мнима. Драму удлиняет эпизод путешествия Бертрана на север. На время этой поездки — движение замковой (основной) драмы как бы прекращается. Когда же Бертран возвращается, действие вновь приобретает исключительную стремительность. Бертран вернулся в последний день апреля. В ночь на 1‑е мая и в течение следующего дня и вечера совершается развязка всей драмы. Таким образом, мы можем и сценическое время «Розы и Креста» свести чуть ли не к 24 часам. Так стремителен ход драмы замка Арчимбаута, так стремительна развязка несколько замедленной темпом {115} экспозиции. И, если бы не желание автора сценически, а не эпически (в форме последующего монолога) изобразить встречу Бертрана и Гаэтана, — «Розу и Крест» следовало бы почесть одной из самых динамических драм русской драматургии.

Обратимся теперь к сюжету. Строя «Розу и Крест», как драму Бертрана с параллельной малой драмой Изоры, — Блок строит ее на основе «загадка — разгадка». И душе Бертрана и душе Изоры — эта загадка загадана северной песней, занесенной в замок странствующим мечтателем. Песня осложняет течение внутренней жизни героев драмы и томит их жаждой обрести нарушенное равновесие. Таков исходный пункт пьесы. Ее финал — смысл песни разгадан, разгадана личность ее автора. Исчерпан эпизод семнадцатой весны Изоры. Свершен круг жизни Бертрана. Для Изоры — новая страница начинается именем Алискана. Для Бертрана — именем смерти. Исчез и мелькнувший подобно легкому призраку Гаэтан. В результате всех драматических треволнений остается незыблемой лишь песня о «Радости — Страдании».

Эта песня, условимся называть ее песней Гаэтана, — истинный музыкальный стержень драмы. Полностью звуча только в 3‑й сцене IV‑го действия, она звучит в предыдущих актах отдельными кусками — в устах Бертрана, Изоры и Гаэтана, слагаясь в своеобразное трезвучие, и озаряясь тройным светом.

Продумать песню Гаэтана — это значит продумать смысл драмы. То, что песня звучит в интонациях и тембрах трех голосов — не случайно. Это свидетельствует о сложности замысла поэта.

Песня Гаэтана, по свидетельству самого Блока, в некоторых мотивах является отголоском бретонской поэзии, но в целом представляет самостоятельное произведение. Она начинается и кончается одним и тем же пятистишием, которое создает своеобразную оправу всему содержанию песни. Передавая как бы голос океана («поет океан») это пятистишие делает всю песню — песней океана. Океан не перестает звучать и в остальных пяти строфах песни. Блок дважды повторяет, то «шумный зовет океан», то «шумный поет океан». Если мы вспомним наши беглые замечания о значении океанического мотива в «Розе и Кресте», то станет понятным, почему так сложилась центральная мелодия драмы. О чем же поет и куда зовет океан?

Песня Гаэтана есть по существу песня о непреложности, о судьбе, о невозможности переступить то, что суждено. С образа незримой пряхи, прядущей судьбы, и начинается песня. Второе четверостишие нам дает фигуру обреченного роковой судьбе рыцаря.

{116} Песня говорит:

«Да над судьбой роковою
Звездные ночи горят».

Третье, четвертое и пятое четверостишие определяют содержание слов «роковая судьба». Песня говорит о том, что певучему сердцу рыцаря дан беспредельный восторг мира, что грядущий путь его — скитанье предопределен и потому «бесцелен» в смысле отсутствия им самим полагаемой цепи: «сбудется, что суждено». Непреложным законом для него будет:

«Радость, о, Радость — Страданье
Боль неизведанных ран».

Последняя перед рефреном шестая строфа песни, состоящая не из 4, а из 5 строк, дает прежде всего указание на то, какова жизнь кругом («всюду беда и утраты») и во вторых совет-приказание, как пройти свой бесцельный путь среди этих бед:

«Ставь же свой парус косматый,
Меть свои крепкие латы
Знаком креста на груди».

К этой песне Блок дает следующий комментарий в виде рассказа Гаэтана. Во 2‑й сцене II‑го действия Гаэтан рассказывает Бертрану «сказку» о своей жизни. Из этой сказки мы узнаем, как озерная фея похитила из колыбели юной матери младенца «и в туманном плену воспитала». Когда мальчик вырос, она послала его

«В мир дождливый,
В мир туманный…
Туда пряжа Парки ведет».

На прощанье фея сказала своему воспитаннику, что в сердце его она вложила мира восторг беспредельный. Его жребий: внимать песням океана, глядеться в алые зори, быть для людей зовом бесцельным — быть странником в мире. Это напутствие феи кончается словами:

«В этом — твое назначение.
Радость — Страданье твое».

На вопрос Бертрана:

«Радость — Страданье.
Что это значит?»

Гаэтан отвечает:

«Сердцу закон непреложный.
Так говорила она,
И в слезах повторяла:
Путь твой грядущий — скитанье.
Что тебя ждет впереди.
Меть свои крепкие латы
Знаком креста на груди».

{117} Рассказ Гаэтана для понимания песни, а через нее и всего смысла драмы имеет существенное значение. Через него мы узнаем, что и эта песня, как и всякая лирическая песня вообще, есть песня о душе и судьбе ее автора. Отдельные места песни и главная их связь логически объясняются «биографическими» данными Гаэтана, его сказкой. Но и еще одно важное указание мы почерпаем из этого рассказа.

Если песня говорит:

«Сердцу закон непреложный —
Радость — Страданье одно» —

то рассказ вносит в понимание этого закона одну важную черту.

А именно, когда фея говорит:

«В этом — твое назначение,
Радость — Страданье твое». —

она местоимением «твое» показывает, что непреложный закон сердца, — «Радость-Страданье» имеет для каждого человека различное содержание и различный смысл. Эту различность переживания, единого для всех человеческих душ закона, Блок и сам подчеркивает, когда говорит в одном из примечаний: «Что касается понимания песни Изорой, то оно зависит не только от ее собственного характера, но и от общего направления южного ума… Суровый северный напев о радости-страданьи откликается в южном сердце, как “страданье — радость с милым”. Ioi на севере — высокое вдохновение, на юге — легкая весенняя радость».

Таким образом рассказ Гаэтана и примечание самого Блока заставляют нас прийти к выводу, что Радость и Страданье, Роза и Крест для героев драмы определены отлично, в зависимости от судьбы каждого из героев. Героев — три, и потому три переживания «радости-страданья» имеем мы.

О самой структуре этого психического процесса Блок естественно ничего не говорит. Он его изображает в очертаниях душевных течений своих героев. Для нас же важен скрытый в этих течениях смысл. Для Гаэтана — его назначение, его «Радость-Страданье» — как это мы уже указали выше — быть в мире странником, слагать песни, глядеть в алые зори, внимать океану, звучать людям бесцельным зовом. Выцветший крест подвижничества и странничества украшает грудь Гаэтана. В «Введении к постановке» Блок коротко определяет Гаэтана: «Это — художник». Художник же по Блоку — сын гармонии, удел которого освобождать звуки из родной безначальной стихии, оформлять их и образуемую гармонию нести во внешний мир. На основании такого сознания судьбы поэта Блок сложил образ Гаэтана. Также в феврале 1921 г. он сказал в речи «О назначении поэта», произнесенной на заседании памяти Пушкина.

{118} Обратимся теперь к Изоре. Изоре — 16 лет. В ее жилах, течет испанская кровь. Ее молитвенник — роман о Флоре. Ее мечта — неведомый рыцарь с кудрями светлее льна, с черной розой чернее крови на светлой груди. «Радость — Страданья» черной крови — это радость-страданье земной любви, земных горячих рук, земных уст. Оттого не крест, а роза в сущности должна быть гербом Изоры.

И Гаэтан и Изора оба хотя и стоят под властью закона «Радости-страданья», но в сущности каждый из них этого закона до конца не переживает и не изживает. Гаэтан, — потому, что он «не от мира сего». Изора, наоборот, потому, что слишком много в ней земли.

Полноту «Радости-Страданья» осуществляет лишь один Бертран, ибо он лишь один, испив до конца напиток страданья, очищает это страданье в предсмертном экстазе, жизнью своей отвечая на вопрос, поставленный в первом своем монологе: «Как может страданье радостью быть?»

Служа страсти чужой, отправляясь на розыски странника, подставляя свои плечи взбирающемуся к Изоре Алискану, стоя на страже во время их свиданья, — Бертран, смертельно раненый не только в сердце, но и в розу своей любви, —

«Прямо в розу на груди
Тот удар меча пришелся».

— черную розу превращает в Sancta Rosa. Sancta Rosa же — это ощущение в земном «неземного», переживание двойственности мира, сознание того, что есть такие состояния души, когда отмирают все противоречия и лишь неземная сладость поет в сердце. Мистик назовет переживания Бертрана мистическими; психолог — переживаниями полноты; критик драмы — античным катарсисом. Как бы то ни было, Блоку удалось в общем мрачную драму свою окончить моментом света и большого духовного подъема. Почивший Бертран не кажется нам уже больше «рыцарем-несчастье», наоборот, среди оставшихся в живых обитателей замка Арчимбаута он кажется единственным человеком, пережившим хотя бы мгновение истинного срощения отдельно текущих потоков радости и страданья. Пережить же «Радость-страданье» — это значит по Блоку узнать истинную жизнь. Ибо истинная жизнь думает он — это отсутствие противоречий, это — осуществленная гармония.

Таков итог нашего экскурса в область того, что мы назвали бы «вневременным» содержанием «Розы и Креста».

В готической орнаментике, в пышном уборе средневековых образов, Блок и в «Розе и Кресте» поведал нам весь о своей душе и о своем мироощущении. Создавая Гаэтана, он художнически прочувствовал назначение поэта. Создавая Изору, он ласково благословил земную страсть. Создавая {119} Бертрана, он утвердил переживание полноты, как переживание истинной жизни.

Только в «Розе и Кресте» — Блок достиг своего драматургического максимума, дав в ней и глубину мысли и поэтическое одушевление и зрелое мастерство драматурга.

Хотя хронологически в «театре» Блока последнее место занимает «Рамзес», но по существу «Роза и Крест» конец блоковской драматургии.

«Это один из последних нежных цветков Старой Европы, свежее дуновенье того романо-германского мира, который в наши дни уже весь закован в железо».

Этими словами Блок начал свое предисловие к легенде Виктора Гюго о Бальдур и Пекопене.

Этими же словами мы заключим главу о «Розе и Кресте».

## **{120}** Глава XI«Кармен»

Декабрьская книжка за 1914 год — «Любви к трем апельсинам» — журнала доктора Дапертутто (В. Э. Мейерхольда) — познакомила своих читателей с новым циклом стихотворений Блока. Цикл назывался — «Кармен»: в него входило 8 стихотворений (в последующих опубликованиях — 10); непосредственно под названием стояло посвящение: Любови Александровне Дельмас, а в самом конце — дата: «Март 1914 года».

О «марте 1914 года» мы имеем два свидетельства. Одно — М. А. Бекетовой. Другое — самого Блока.

Двенадцатая глава бекетовского очерка начинается фразой: «Сезон 1913 – 14 гг. ознаменовался новой встречей и увлечением». И дальше Бекетова рассказывает, что в этом сезоне в Музыкальной драме Блок увидел в роли Кармен известную артистку Любовь Александровну Дельмас и «был сразу охвачен стихийным обаянием ее исполнения и соответствием всего ее облика с типом обольстительной и неукротимой испанской цыганки». В марте Блок и Дельмас познакомились.

1‑го апреля 1920 года, составляя объяснительную записку к «Двенадцати», Блок среди прочих замечаний указал на те моменты своей жизни, когда он «слепо отдавался стихии». Таких моментов — три. Март 1914 г. занимает по времени второе место в этой триаде.

Сопоставляя «биографические данные» и «личное признание», мы получаем ключи к дате и посвящению цикла. «Март 14‑го года» становится для нас в отношении Блока — месяцем стихии, нашедшей свое выражение в новом театральном романе поэта.

Развитие творческих сил этого романа и запечатлено в «Кармен». Этот роман — самый бурный и яркий из всех театральных романов Блока последний раз срастил в его жизни линию театра с линией страсти.

Рассматривая под углом «романа образов» стихи о Кармен, мы не только ощущаем веянье музыки их породившей, {121} но и становимся как бы свидетелями пламенной и бурной драмы. Проследим ее теченье.

Прежде всего дадим себе труд расшифровывать датировку цикла по отдельным его звеньям. Пользуясь «хронологией стихотворений Блока», мы можем установить следующее: первое стихотворение о Кармен написано 4‑го марта. Затем идет большой перерыв, и поэт возвращается к затронутой им теме только 18‑го. Остальные 8 стихотворений написаны в течение 10 дней с 22‑го по 31‑е марта: 22‑го — одно, 24‑го — два, 25‑го и 26‑го по одному, 28‑го — два; 30‑го и 31‑го по одному.

Теперь возьмем ряд других чисел, а именно, тех чисел марта, в которые шла «Кармен» в музыкальной драме. Согласно афиш, в том месяце «Кармен» шла 2‑го, затем 6‑го, потом после перерыва лишь 21‑го и 27‑го уже в предпоследний и последний раз в сезоне. Если мы теперь сопоставим оба календарных ряда и примем во внимание содержание стихотворений, то сможем с очень большим вероятием предположить, что Блок слушал Кармен в марте из четырех раз — три: 2‑го, 21‑го и 27‑го, при чем решающее значение в смысле романа имели для него представления 21‑го и 27‑го.

Обратимся теперь к самому циклу. 4‑го марта Блок написал всего лишь одно восьмистишие, которое в 3‑м издании III‑го тома выделено им, как эпиграф. Приводим его целиком:

«Как океан меняет цвет,
Когда в нагроможденной туче
Вдруг полыхнет мигнувший свет, —
Так сердце под грозой певучей
Меняет строй, боясь вздохнуть,
И кровь бросается в ланиты,
И слезы счастья душат грудь
Перед явлением Карменситы».

Это вступительное стихотворение, написанное, вероятно, под впечатлением спектакля 2‑го марта, — своего рода увертюра. Оно несет в себе все лейтмотивы будущей драмы. Кармен сразу встает окруженная образами космического порядка — океана, молнии, грозы. Певучая гроза — говорит поэт о Кармен. Ее явление меняет строй сердца. Иначе и не может быть, ибо отдаться стихии, значит, именно, изменить строй сердца.

Стоящее особняком стихотворение от 18‑го можно назвать воспоминанием. Читая его, мы видим бушующую снежную весну, комнату, поэта, склоненного над книгой. Глаза прикованы к печатным строкам, но вдруг — внезапное воспоминанье, и Блок пишет:

{122} «Я отвожу глаза от книги».

Что же видят теперь глаза поэта? Они видят тот страшный час,

«… когда она,
Читая по руке Цуниги,
В глаза Хозе метнула взгляд».

Итак, — Кармен снова перед Блоком. Рисуя театральную сцену Блок переходит затем опять на себя, и подлежащее «я» вновь появляется неожиданно в ткани стихотворения.

«И я забыл все дни, все ночи,
И сердце захлестнула кровь,
Смывая память об отчизне»…

И вновь звучит мелодия Кармен:

«А голос пел: *Ценою жизни
Ты мне заплатишь за любовь*».

Сердце, захлеснутое кровью, любовь, оплаченная ценой жизни, страшный час встречи, взгляд, метнутый — точно камень из пращи — все эти образы показывают нам, что мы находимся в преддверии действительно стихийного чувства, чувства, где любовь сплетена со смертью, где жизнь не кажется дорогой платой за взаимность.

21‑го «Кармен» шла снова в Музыкальной Драме. Можно думать — без Дельмас, ибо читая стихотворение от 25‑го марта, легко предположить, что Блок в этот день встретился с артисткой и был с ней вместе на спектакле. Так же как стихотворение от 18‑го является воспоминанием, так и стихотворение от 25‑го носит те же черты. На этот раз Блок вспоминает о первой встрече. Какой же встретил Блок свою Кармен впервые?

«Сердитый взор бесцветных глаз,
Их гордый вызов, их презренье.
Всех линий — таянье и пенье,
Так я вас встретил в первый раз».

Вот перед нами встает — бледное лицо, низко спадающая прядь волос, почти пугающая чуткость нервных рук и плеч. В движениях гордой головы поэт замечает досаду. И с острой наблюдательностью отгадывает причину:

«А там, под круглой лампой, там
Уже замолкла сегедилья,
И злость, и ревность, что не к Вам
Идет влюбленный Эскамильо…»

Образы сцены вновь сменяются образами жизни. И в портрет своей Кармен Блок вносит еще отдельные детали. Скользящая поступь, песня нежных плеч — все это дополняет первый набросок. А затем течение описательных строк неожиданно прерывается мотивом иного значения. Блок пишет:

{123} «И сердцу суждено беречь,
Как память об иной отчизне, —
Ваш образ дорогой навек».

Еще вскользь брошены эти слова, но в их намеке как-то странно сближается Кармен с памятью об иной отчизне. В стихотворении от 18‑го Блок писал, что явление Кармен смыло память об отчизне, в стихотворении от 25‑го, наоборот, он говорит, что Кармен вызывает эту память, но только отчизна на этот раз иная. Иная отчизна — вот что начинает становиться исходным пунктом романа, и что в нашей памяти вызывает образ Незнакомки, образ окруженный той же атмосферой двойного бытия. И вновь врывается музыка Бизе:

«А там: Уйдем, уйдем от жизни,
Уйдем от этой грустной жизни,
Кричит погибший человек…»

Пауза. И вдруг с беспощадной реальностью Блок бросает:

«И март наносит мокрый снег»,

заканчивая этой фразой описание первой встречи.

Уход от этой грустной жизни, память об иной отчизне… Постепенно мы чувствуем, как тема Кармен начинает сливаться с темой «потерянного рая», с темой падшего ангела, как около героини Блока начинают мерцать крылья лермонтовского и врубелевского демонов. И точно — восьмистишие от 24‑го нам и рисует образ какого-то демона утра, дымно-светлого, златокудрого и счастливого. Его струящийся хитон — синь, как небо и переливается перламутром.

«Но, как ночною тьмой сквозит лазурь,
Так этот лик сквозит порой ужасным,
И золото кудрей — червонно красным,
И голос — рокотом забытых бурь».

Проблема превращения, поставленная здесь, поставлена Блоком, как проблема двойственной природы. Двойственная же природа по Блоку — природа демоническая. В аспекте «демонического» и протекает роман Кармен и Блока.

Второе стихотворение от 24‑го, как бы не имеет прямой связи с циклом, но в своих 8 строках оно пленительно сохраняет отблеск той ранней весны, которая была оправой романа.

Празелень неба, спящий в лазури осколок месяца «и весна, и лед последний колок» — все это заставляет нас верить Блоку, что

«И в сонный входит вихрь смятенная душа…»

Но, создавая эту сонную весеннюю пастель, Блок создает ее для того, чтобы поставить выше зорь закатных — окно, в которое, вероятно, глядится его Кармен.

{124} «В последнем этаже, там под высокой крышей.
Окно, горящее не от одной зари…»

26‑го марта Блок снова возвращается к героине своего театрального романа. Пользуясь живописным приемом, Блок дает пеструю толпу поклонников Кармен, на фоне серых стен ночной таверны «Лилас — Пастья». Из этой толпы он выделяет одного, похожего на тень, который

«Молчит и сумрачно глядит,
Не ждет, не требует участья».

Но вот звучит бубен, глухо звенят запястья, — то Кармен; и под эти звуки веселья

«Он вспоминает дни весны,
Он средь бушующих созвучий
Глядит на стон ее певучий
И видит творческие сны».

Характерно, что и в этом стихотворении опять присутствует момент воспоминанья. Память, забвение и забытость (забытые бури, забытые дни и ночи), и воспоминание — все эти состояния души делают роман Блока каким-то странным романом памяти.

Как уже указывалось выше, последний раз «Кармен» шла в тот сезон 27‑го, и это последнее представление, как бы подготовляет развязку. Два стихотворения от 28‑го и стихотворения от 30‑го и 31‑го — конец романа. Стихотворение, начинающееся мелодией:

«О, да, любовь вольна, как птица…» —

исключительно по вложенной в него силе чувства.

На гордое утверждение вольной любви — поэт отвечает Кармен своим верноподданничеством:

— «Да, все равно, я твой!
— Да, все равно, мне будет сниться
— Твой стан, твой огневой».

Лишь одного хочет и просит Блок от Кармен:

— «Что ты, в чужой стране,
— Что ты, когда-нибудь, украдкой
— Помыслишь обо мне…»

Эта мысль — и тут поэт выдает свое тайное желанье — должна быть

«Простой и белой, как дорога,
Как дальний путь, Кармен».

Путь и дорога в страну, куда нет доступа падшему ангелу, в чужую страну, ставшую для него чужой — эти образы — один из лейтмотивов романа. Чем дальше, тем сильнее звучит эта тоска о «потерянном рае».

Во втором стихотворении того же дня Блок прямо называет Кармен «отзвуком забытого гимна в моей черной и дикой судьбе».

{125} Кармен в этом стихотворении вновь становится образом света и лазури. «Царицей блаженных времен» называет ее Блок

«С головой, утопающей в розах,
Погруженная в сказочный сон».

В этом сказочном сне видит Кармен:

«Даль морскую и берег счастливый,
И мечту, недоступную мне.
Видишь день беззакатный и жгучий
И любимый, родимый свой край,
Синий, синий, певучий, певучий,
Неподвижно-блаженный, как рай».

Стихотворение от 30‑го (в этот день в 1914 году было вербное воскресенье) является стихотворением о вербе, о ячменном колосе и о розах. Верба — это весенняя таль — говорит Блок. Колос ячменный — поля и заливистый крик журавля. Розы же —

«Розы — страшен мне цвет этих роз,
Это — рыжая ночь твоих кос?
Это — музыка тайных измен?
Это — сердце в плену у Кармен?»

Сердце в плену, но близок час, когда все сознает и примет Блок, и плен перестанет быть пленом.

Этот конец романа несет стихотворение, датированное 31‑м. Оно начинается страшным и странным признанием, признанием, похожим на крик:

«Нет, никогда моей, и ты ничьей не будешь».

Ничья — вот истинная судьба, отверженной Кармен Блока. Здесь, потому что слишком дивна прелесть, и нет сил постичь ее. Там, потому что будучи частью души вселенской, заключена она в дикий сплав миров.

Образ самозаконной кометы, образ звезды без орбиты, образ, который, как мы уже не раз упоминали, Блок взял у Аполлона Григорьева, вновь предстоит нашим глазам.

Его Кармен — это дальний отклик его Незнакомки, которая ведь тоже, по словам поэта, не просто дама в черном платье со страусовыми перьями, а «дьявольский сплав из многих миров, преимущественно синего и лилового».

И так же, как и Незнакомка в конце пьесы, так Кармен, здесь в конце цикла делается вновь звездой, и Блок следит за ее полетом.

«Сама себе закон — летишь, летишь ты мимо,
К созвездиям иным, не ведая орбит».

Мир, растилающийся внизу, летящей комете кажется лишь красным облаком дыма.

И в зареве этого мира — пишет Блок —

«… твоя безумна младость…»

{126} И продолжает в каком-то уверенном и бодром мажоре:

«Все — музыка и свет: кет счастья, нет измен…
Мелодией одной звучит печаль и радость…
Но я люблю тебя: я сам такой, Кармен».

«Я сам такой» — этим сознанием себя, как существа, присущего какому-то другому плану бытия, но плененного «диким сплавом миров» кончается роман Блока. Написав его, Блок как бы заклял стихию. Стихия улеглась. Снежная весна отшумела.

Знакомство Блока и Дельмас пережило роман Кармен и поэта — но нам важно не это, а то, что в мартовских стихиях 14‑го года Блок понял и осознал свою глубинную и стихийную природу.

И в этом смысле последний роман Блока, навеянный ему театром, кажется нам какой-то сверхчеловеческой попыткой поэта вернуться в ту отчизну, которую он когда-то «покинул», — отчизну светлого и радостного духа.

Попытка не удалась, но брызги разбушевавшейся стихии нашли себе выход в ритмах и мелодиях одного из самых замечательных циклов в поэзии Блока, — цикла, посвященного Кармен, — этого конгениального отражения страстной и таинственной музыки Бизе.

# **{127}** Часть пятаяВ революцию(1917 – 1921)

## **{129}** Глава XIIБлок в ТЕО

Одной из характерных черт революционного периода 1918 – 1921 гг. является энергичное и деятельное участие представителей литературных, художественных и научных кругов Москвы и Петербурга в театральной жизни этого исключительного трехлетья.

Можно привести ряд имен видных художников, писателей и ученых, которые работали над теоретическими и практическими проблемами театра в Театральном Отделе Наркомпроса, аналогичных учреждениях и просто — в театрах. Нам существенно отметить, что среди них был Блок. Но еще и до того, как возникло ТЕО, началась «театральная деятельность Блока в годы революции». Когда при Временном правительстве упразднили театрально-литературный комитет Александринского театра и взамен его организовали литературно-театральную комиссию Государственных театров — Блок был приглашен туда в качестве члена. Вместе с Блоком там были — А. Г. Горнфельд, Е. П. Султанова, П. О. Морозов.

Главная задача вновь образованной комиссии состояла в подготовке репертуара для бывших императорских театров, и с этой целью членами ее производился просмотр поступающих от авторов пьес. За недолгое существование комиссии (всего лишь осень 1917 года) Блок прорецензировал 8 пьес. Это были: «Три чуда» — драма в 5 действиях Пимена Карпова; «Родной очаг» — драма в 4‑х действиях А. Лукьянова; «Камни» — пьеса в 4‑х действиях А. М. Федорова; «Жертвы нашего времени» (Безбытники) — пьеса в 4‑х действиях С. А. Найденова; «Сказочный принц» — пьеса в 4‑х действиях И. Н. Потапенко; «Уланы Кайзера» (эпизод войны) — драма в пяти действиях и 6 картинах В. И. Пржевалинского; «Хананеянка» — пьеса в одном действии К. Иртентьева; «Корни жизни» — комедия в 4‑х действиях Н. Федорова. Ныне опубликованные эти рецензии дают возможность познакомиться с Блоком, как с внимательным и благожелательном судьей в вопросах репертуара: в присланных пьесах Блок старается, {130} прежде всего, найти положительные данные, и не его вина, если это ему удается с трудом.

Критерии, которыми пользуется Блок, различны. Он обращает внимание и на сюжет, и на сценические положения, и на развитие действия, и на язык. Отсутствие живых лиц, банальность речи, скудость содержания, неотчетливость выполнения дают основание Блоку браковать пьесу. Чуткий к слову, он не может не отметить, что А. М. Федоров заставляет героиню «одевать» платье; сам драматург, он искренне удивляется, как такой опытный писатель для сцены, как Найденов, не сумел дать драматическое действие в своей пьесе. Говоря о «Сказочном принце» И. Н. Потапенко, Блок считает своим долгом подчеркнуть то «мастерство, выпуклость и наблюдательность», с какими написаны первые два действия. И если он считает пьесу Потапенко «не особенно желательной для постановки на сцене», то потому, что в пьесе есть «какая-то сильная чувственность»: «как будто пахнет и меблированными комнатами, и старой мебелью, и телом, и кредитками». «Очень она terre à terre» — говорит Блок, и это беглое замечание заставляет нас вспомнить этический пафос блоковских статей «О драме» и «О театре». Истинное произведение искусства для Блока всегда связано с представлением о высоком строе души ее автора, и он неподдельно огорчается, когда «талант, наблюдательность и умение растрачены на дурнопахнущий анекдот».

Работа комиссии, как мы уже упомянули, была недолгой и не перешла за грань 18‑го года. Октябрь 17‑го по новому подошел и к вопросам театра, сделав его одной из задач государственной деятельности. Для этого советская власть учредила специальное ведомство, которое должно было руководить театральной политикой во всероссийском масштабе. Так возник Театральный Отдел Народного Комиссариата по Просвещению, сокращенно именовавшийся ТЕО.

В начале 1918 года, когда ТЕО организовалось, Блока привлекли работать в репертуарную секцию, и выбранный вскоре в ее председатели он, как пишет Бекетова, «принялся за дело с жаром и большими надеждами».

Прошло не очень много времени, когда поэт убедился, что «жар» его должен простыть, а «большие надежды» уменьшиться. Широкие планы, универсальные схемы, все это в силу отсутствия материальных средств оставалось достоянием бумаги; гора организационных напряжений рождала мышь.

Когда Блок окончательно убедился в бесплодности своих усилий, он решил уйти. Это ему удалось не сразу, желаемую отставку он получил только 16‑го февраля следующего 1919 года. Но если сам Блок и недооценивал свой «год в ТЕО», ибо подходил к нему с точки зрения практических {131} мероприятий — мы, смотрящие на тот же самый факт в известной исторической перспективе, должны взглянуть на него под углом того духовного опыта, какой накоплен Блоком в связи с его секционной работой. Ставя вопрос в такую плоскость, легко убеждаешься, что перед нами не пропавшее даром время, а определенный вклад в русскую театральную культуру.

Задачей следующих страниц является описание основного хода театральной мысли «Блока в ТЕО» так, как этот ход зафиксирован в его статьях, докладах и рецензиях.

Одной из первых проблем, ставших в то время перед сознанием Блока, была проблема театра и государства или, говоря его собственным языком — «вопрос о существовании театров, содержимых на счет государства». Считая театр могучей образовательной силой, средством воспитания воли, Блок полагает, что государство в таком орудии просвещения масс определенно нуждается. Однако, не всякий театр отвечает такому требованию, но только театр без компромисса, независимый в своих художественных целях. Дать же независимость театру пока никто кроме государства не может.

Каким же должен быть театр, если он хочет быть театром — воспитателем народной воли, театром, похожим на линию огня, где сочувственный и сильный зритель закаляется, а слабый развращается и гибнет? Отвечая на этот вопрос, Блок рисует театр, порвавший со всеми предрассудками, поднявшийся над всякими направлениями и злобами дня. Лишь одни ценности, ценности театральные, должны быть в независимом театре; для этого же «надо черпать из сокровищницы навсегда неисчерпаемой, из сокровищницы искусства классического, т. е. того искусства, над которым время бессильно».

Блок знает, что предлагаемый им путь в сущности не путь, а переворот. Такой переворот не может пройти безболезненно, ибо не исключена возможность, что некоторое время «Макбет» пойдет при пустом зале, но Блок думает, что это переходное время будет коротким. Оно продолжится столько, сколько нужно на то, чтобы опустилась на дно «ненавистная всем артистам и художникам» — «порода сытых, равнодушных и брезгливых людей» и поднялась наверх — порода людей, «душевно голодных, внимательных и чутких».

На проистекающее отсюда бюджетное испытание — по мнению Блока — государство должно пойти и прибавляет: «если оно пойдет до конца, искусство соизволит на принятие от него внешней поддержки».

Через несколько месяцев, летом 1918 года Блоку пришлось ту же проблему театра и государства ставить конкретно, в применении к Петербургу в своем докладе: «О репертуаре коммунальных и государственных театров». Цель {132} этого доклада ответить на вопрос: на основе каких принципов должен подбираться репертуар петербургских коммунальных и государственных театров, и каким он должен быть? Некоторая узость темы не мешает Блоку придать своему выступлению интерес, выходящий из рамок частного, и в решении стоящих перед ним задач показать неизменность своих молодых взглядов. Все тем же ключом, каким Блок отпирал заколдованный ларец театра в 1907 – 08 гг., он отмыкает его и теперь. Этот ключ — та неразрывная, крепкая связь между публикой и сценой, которая есть главный секрет всякого театра, она придает новый смысл и значительность незначительному. «Этим надо дорожить — говорит Блок — этого не создать никаким искусственным приемом». С такой точки зрения Блок подходит и к теме своего доклада. В качестве материала для обсуждения он привлекает, прежде всего, собственные наблюдения, сделанные им на одном из спектаклей бывшего Народного Дома. Идет второй акт «Второй молодости» Невежина. И Блок видит: между актерами и публикой все время есть тесное общение. Зал чутко следит за перипетиями драмы; «удовольствие его настоящее, аплодисменты бурные; и после спуска занавеса видишь среди публики лица задумчивые, напряженные, полные тем, что происходило на сцене». Такое отношение публики Народного Дома к спектаклю Блоку дорого, «ибо оно способно даже драматургическую воду превратить в театральное вино». Это дает Блоку основание придти к выводу, что строить репертуар для театра, в котором перемешаны сотни лиц, судьба которых «урывать у жизни свой кусок хлеба, т. е. дерзить жизни, не спать в жизни, проходить в ней своим моральным или аморальным путем», прибегая к вычеркиванию неудобных нам пьес — нельзя. Наоборот, нужно Невежина оставлять, но постараться дать ему новое окружение. «В том и трудность и привлекательность задачи, — говорит Блок, — чтобы в бесформенную и рыхлую массу репертуара умелой рукой вкрапить камень новой породы, который бы неожиданно осветил всю массу иначе, придал бы ей немножко другой цвет и вкус». «Спугнуть жизнь ничего не стоит, она улетит безвозвратно, оставив нас над разбитым корытом». Так разрешается Блоком проблема репертуара коммунальных театров.

Иной взгляд у Блока на государственные, бывшие императорские театры. Для него эти театры — синоним театров, покинутых гением жизни. Блок откровенно и резко признается, что для него лично всю жизнь зрелище Александринского, а особенно Мариинского партера за немногими исключениями казалось оскорбительно и отвратительно грязным. Если в народных театрах есть что беречь, то в государственных беречь нечего, а раз так, то не из-за чего {133} идти на компромисс. Главное, что заставляет Блока настаивать на коренной реформе — это отсутствие в государственных театрах той публики, из-за чего и «городится весь его род». Недопустимо считаться «с художественными вкусами владельцев банкирских контор и приказчиков из Гостиного Двора, посещающих Александринку», или с суждениями «гувернанток, француженок, шляпных мастериц из Пассажа и дам, любящих французский язык м‑ме Роджерс» — этого недавнего ядра публики Михайловского театра.

«Настало время, — категорически заявляет Блок, — потребовать от государственных театров служения не одному кварталу провинциального города, а жизни, искусству и обществу».

Как же мыслит Блок реформу государственных театров? Для Блока совершенно ясно, что государственные театры обязаны держаться лучшего, что есть в классическом репертуаре, что этот путь по отношению к данным театрам есть путь единственно революционный. Позорно, — думает Блок, — лишить зрителей, «города равного по количеству и пестроте населения большим городам Европы», возможности слушать каждый год десять раз объяснение Ричарда с леди Анной и монолог Гамлета, видеть шествие Бирманского леса на Донзинан. Нужно дать горячей и таинственной волне, которая несет на себе все истинное, великое, все омытое и отшлифованное веками обжечь эти выветрившиеся стены, теперь забывшие лучшее, что в них было. Пока же не пропитается солью этой волны каждый угол сцены и каждый угол залы — нужно «твердо стоять на позиции классического репертуара, не уступая ее ни нежно стучащимся в эти двери веяниям модернизма, ни смазному сапогу современного бытового и психологического репертуара». Когда же вернется соль тому, что соль потеряло, — тогда только откроются перспективы, как всегда неожиданные. Так Блок и в годы реакции и в годы революции стоит на страже монументального искусства, чуткий и осторожный ко всему живому, нетерпимый к затхлому и омертвелому.

Последовательный критик существующего театра с точки зрения живой связи между публикой и сценой, Блок тот же принцип проводит и в оценке постановочных методов. Поводом для этого служит сказка Всев. Мейерхольда и Ю. Бонди «Алинур», о которой Блок дает свой отзыв в одном из заседаний репертуарной секции. Уже в первом критическом пункте отзыва — в критике сюжета Блок выказывает себя человеком, чуждым пышной и помпезной театральности 18 столетия, которую — по его мнению — любят авторы сказки. Ему чужда и его приятная экзотика и его любовь к благополучным концам, сопровождаемым помпой. Блок считает, что это всегда заставляет забывать о главном — «Я в таких {134} случаях, — говорит он, — всегда думаю с грустью, что не стоило рождаться от звезды, падать с неба с янтарным ожерельем на шее, чтобы стать во главе какого-то военного отряда, благополучно жениться и вообще опять начинать путать всю канитель старого мира сначала».

Если Блок отвергает внесение в современный театральный обиход театральности 18‑го века, то он отвергает и предлагаемую для «Алинура» условную постановку при помощи двух площадок и т. п. По мнению Блока, условные постановки ставят неодолимые преграды воображению современного зрителя, зрителя той эпохи, когда весь тяжелый механизм театральных декораций и театральных машин уже изобретен и пущен в ход. Блок считает, что в нашу эпоху художнику приходится иметь дело, главным образом, с людьми утомленными и озабоченными борьбой за существование, у которых для воображения почти не остается места. Короче говоря, они не могут переносить искусство в больших дозах. Есть и вторая порода, меньшинство, — это люди страдающие расстройством воображения. Блок их очень тщательно характеризует в следующих строках: «Это любители всяких искусств, которые сами не обладают творчеством, но сосут, как упыри, кровь из художников, выжимают из произведений искусства все соки, какие способны выжать, исключая единственного и главного, — того, что им недоступно. Это — заказчики, диктующие художественные вкусы, требующие от художника все нового и нового, истощающие вдохновение того художника, который вздумает их слушаться. Это — умные, тонкие, несчастнейшие в своем роде люди, ненасытные, больные, нищие при всем богатстве своих вкусов, а иногда и знаний. Жалкие в своем искании все более экзотического и пряного».

Вот эти-то «любители стихов всех современных поэтов и постановок всех современных режиссеров» — любят — думает Блок, — и то разоблачение художественной техники, которое составляет суть условных постановок.

Считаться с их требованиями, удовлетворять их потребности, «видеть, как переставляются декорации» — Блок считает преступлением.

Отлично понимая, что ориентироваться на другую категорию людей, на людей усталых и запуганных, все более дичающих от цивилизации, художнику невероятно трудно, Блок все же предлагает принимать во внимание лишь их, для того, чтобы искусство дошло до них, чтобы их сосредоточенное внимание действительно постигло происходящее на сцене, а не развлекалось хитрыми, хотя бы и талантливыми выдумками. Для этого же пусть «убаюкается» зритель простым и натуральным; это даст возможность театру, затем {135} разбудить его отдыхающее воображение неожиданной искрой искусства.

Мы оставляем в стороне разбор тех рецензий, какие Блок делал в репертуарной секции ТЕО на присылаемые пьесы. По стилю своему они продолжают линию рецензий литературно-театральной комиссии государственных театров.

Следует лишь остановиться на том докладе в коллегию ответственных работников Театрального Отдела, какой Блок сделал 29‑го января 1919 года, незадолго до своего ухода.

Этот доклад — ответ на упрек репертуарной секции, что ее работа начата без плана. Такое отсутствие плана Блок считает кажущимся. Однако, интерес доклада не в доказательствах, которые Блок приводит в своих возражениях, а в том обосновании курса на классиков, какой взяла репертуарная секция в своем издательском плане.

«Мне приходилось слышать, — говорит Блок, — от товарищей коммунистов весьма веские возражения, сводящиеся к тому, что классики не создадут, в конце концов, того напряжения жизни которое требуется в настоящую исключительную минуту в истории. Я отвечаю на это: да, может быть и не создадут, но, во-первых, нельзя говорить a prîorî, нельзя зарывать в землю искусство двадцати пяти столетий, в то время, как лишь малая горсть человечества изведала на себе действие его ядов, целительных и губительных одновременно. Взорвать за собой мосты мы всегда успеем».

Блок заявляет дальше, что другого искусства, чем искусства «классического» в широком смысле нет; «демократии нечего пока противоставить нашему первому Эсхилу и нашему последнему Скрибу, кроме своего пояса из бурь, в котором она явилась в мир по вещему слову Карлейля».

Так Блок защищает право секции представить на народный суд классиков — великих и малых. Второй вопрос, попутно затрагиваемый Блоком: как это сделать? Блок отвечает: методом американизма, т. е. большим мастерством и широким размахом. Корысть частных предприятий и пошлость, — думает Блок, — можно победить только «лавиной действительно питательного материала, на который в России спрос достигает небывалых размеров и растет не по дням, а по часам». Всякое маленькое задание представляется Блоку не только нужным, но и преступным. «Копейки и сотни рублей, затраченные нами, пропадут без следа, а миллионы рублей вернутся миллионами, и на суд народный мы не предстанем скупцами, зарывшими наши культурные сокровища в землю» — этими словами заканчивает Блок принципиальную часть своего доклада в коллегию ответственных работников ТЕО.

Доклад был сделан Блоком в январе, а в феврале поэт покинул пост председателя репертуарной секции. Вероятно, {136} он вынес не мало горечи от повседневной работы, от того, что широкий размах его планов превращался не в миллионы, а в копейки и сотни. Но сейчас, когда нет ни ТЕО, ни Блока, ясно, что и апология классического театра и критика государственных театров и понимание «секрета» всякого театра, как крепкой связи его с публикой — все эти элементы театральной мысли Блока 18 – 19 гг. сохраняют и по сейчас свое актуальное значение, как до конца выдержанная и принципиально глубокая точка зрения.

«Блок в ТЕО» — этот образ поэта остается в нашей памяти олицетворением своеобразной и сильной театральной мысли, независимой в своих посылках и выводах.

## **{137}** Глава XIIIБлок в комиссии по составлению исторических картин. — «Рамзес»

Оглядываясь назад в первый, теперь уже кажущийся далеким, период революции, нельзя не отметить, что в ту пору в области культурного и художественного строительства давала себя знать раскаленная атмосфера чаяний мирового пожара. Это был какой-то своеобразный романтически окрашенный пафос вселенской целостности, стремление к возведению монументальных и грандиозных зданий. Часть таких, сточки зрения нынешних времен «утопических», предприятий связана с именем Максима Горького. Его инициативе мы обязаны существованием издательства «Всемирная литература». Ему же принадлежал почин, не вышедшей, правда, из организационного периода 1919 года — «Комиссии по составлению исторических картин». Идея «исторических картин» была преимущественно идеей театральной, хотя может быть и не исчерпываемой средствами только театра, и потому здесь будет уместным вспомнить об участии Блока в комиссии.

Кроме «бесконечных разговоров на заседаниях», комиссионная работа Блока состояла в составлении общего плана «исторических картин», вернее в его обосновании, в разработке «плана одного представления» и, наконец, в написании по заказу Горького — сцен из жизни Древнего Египта — под названием «Рамзес».

Свое обоснование «общего плана исторических картин», Блок начинает с целого ряда замечаний принципиального свойства. Он прежде всего указывает на то, что «всякий переворот все с большим трагизмом открывает пропасть, которая подчеркивает трагическое преимущество просвещения перед темнотой». Но какими должны быть средства для просвещения масс? Достаточно ли одной книги и школы? — спрашивает Блок и отвечает: нет, недостаточно. «Дикарь цивилизованный» (а в этой стадии находится огромная часть населения не только России, но и Европы) умеет находить всевозможные увертки для того, чтобы сделать свою жизнь {138} независимой от воспитания и образования. К тому же и самый «поток образования», расширяясь, мельчает; учителя и книги «увеличиваясь количественно, теряют качественно». В силу такого положения, — думает Блок, — надо изыскивать новые пути внедрить образование в жизнь, и к таким путям и относится проект «создать ряд картин из всемирной истории человечества, пользуясь для этого всеми средствами, какие может в наше время предоставить наука, искусство и техника».

Переходя к вопросу о содержании таких исторических картин, Блок говорит, что для целей просвещения «не нужно выбирать моменты, наполненные исключительно подвигами и героизмом, а надо показать человека в целом, не только с его взлетами, но и с падением его». Методологически же следует «воспользоваться историческими обобщениями нашего времени… вернуться от истории к летописи, изображая события в их первозданной наивности и летописной простоте так, однако, чтобы в этом изображении сквозила и напрашивалась сама собою связь между событиями, установленными историей».

При этом в основу всего Блок предлагает положить карлейлевскую мысль о великой роли личности, без которой ни одно массовое движение обойтись не может. Однако, считая одну идею о значении личности недостаточной, Блок дополняет ее, говоря, что «вся серия должна иллюстрировать борьбу двух начал — культуры и стихии и в их всевозможных проявлениях», объединяя в понятии стихии и разнузданную человеческую сущность и природу, а культуру строго различая от цивилизации. В осуществлении этого различия Блок предлагает «рисовать на больших полотнах большими кистями, придерживаясь таких масштабов, с точки зрения которых вся европейская цивилизация является лишь маленькой подробностью на всемирно историческом фоне».

Как «иллюстрации» к этим общим взглядам Блока мы имеем указанные выше «План представления» и «Рамзес».

«План представления» переносит нас на юг Франции конца XII столетия, т. е. в обстановку и эпоху «Розы и Креста». Эту эпоху Блок считает нужным представить потому, что в этом беспокойном времени отчетливо чувствовалось столкновение самых низменных инстинктов и самых высоких замыслов. Это была пора, когда «человеческой жизни сообщилось вихревое движение, она закружилась в весеннем хороводе».

Так же, как и в «Розе и Кресте» мы попадаем в замок и так же, как и в драме знакомимся с молодой chatelaîne. Но на этот раз молитвенник выпадает из рук владелицы замка не потому, что ее томит северная песня, а потому, {139} что она «заражена ересью, которая носится в воздухе и скоро попалит весь французский юг». Chatelaîne дана Блоком, как светлое начало. В качестве же темного — автор представления создает фигуру брата графини «феодала, более могущественного, чем она, советника короля, участника не одного крестового похода, трубадура, искателя приключений и прожигателя жизни». Блок говорит: «Граф пресыщен удачами на войне и в любви. Последний предмет его страстных мечтаний — родная сестра».

Боясь испортить свою крестоносную карьеру «преступною связью», граф ждет удобного случая, для осуществления своих желаний; случай приходит сам собой: «Граф получает поручение — по пути в святую землю водворить порядок в Провансе; самые мятежные земли отдаются ему на поток и разграбление».

Такова исходная ситуация, созданная Блоком для представления из средневековой жизни. Здесь дан и момент религиозной борьбы, и грубый очерк феодальной жизни и разгул низменных инстинктов.

Посмотрим теперь, как Блок мыслит самый план представления. Для этого он выбирает момент приезда брата графини в ее замок. Графиня, не подозревая о замыслах брата, готовит торжественную встречу; часть придворной челяди подкуплена римским золотом; судьба графини решена.

Само представление развернуто, как празднество. Если бы Блок превратил план в пьесу, мы имели бы любопытный материал для параллели между картинами двух аналогичных празднеств — между празднествами «Розы и Креста» и «средневекового представления». Можно думать, что во втором случае Блок дал бы и более острую разработку сюжета, с большим расширением сатирического момента и бытовой краски, с большим углублением социального содержания. Вот что говорится о празднестве в «Плане»: «Праздник начинается; за народным шествием следуют песни трубадуров, в которых звучит насмешка над святым престолом; игры жонглеров сменяются плясками и скоморошеством вплоть до церемонии посвящения Епископа Дураков».

Пародии на католические обряды являются тем поводом, который дает возможность графу учинить разгром замка и достичь своей цели. Притворившись возмущенным оскорблением святого престола, «он объявляет сестру своей пленницей и делает знак рыцарям».

«Папский легат приказывает жечь и резать всех — господь разберет своих».

Эта историческая фраза, впервые прозвучав в «Розе и Кресте», перенесена и сюда. Последняя деталь картины: «Дамы бегут, приподнимая свои тяжелые платья по вечерней {140} росе». Штрих «вечерняя роса» очень характерен для блоковской фантазии: им Блок как бы хочет передать какую-то мягкость и свежесть весеннего или летнего вечера, смягчить прелестью затихающей ко сну природы — впечатление грубости и жестокости развернутых им событий. Если идти от этого указания, то режиссерски следовало бы всю картину резни, убийства и ужаса в конечном счете закутать в вуаль сумерек, превратить факты в видения, подчеркнув зрителям, что все происшедшее перед ними отделено от наших дней семью веками.

Мысленно же рисуя все представление в целом — сомневаешься в его соответствии целям просвещения. Препятствие к этому, главным образом, заключается в «сюжете». Любовь брата к сестре, как очень индивидуальный случай, не может быть началом представления, преследующего цели обобщения и типизации. Романтическая преувеличенность страстей в данном случае является препятствием для непосредственного погружения в средневековый уклад жизни. Другими словами: в представлении Блока еще слишком много пьесы, и еще очень мало картины.

Гораздо более интересными и значительными с этой точки зрения являются сцены из жизни Древнего Египта — «Рамзес».

Написанный в формах одноактной пьесы, «Рамзес» не является по существу своему произведением драматурга, так как не драматический принцип движет его течение. Смена отдельных сцен «Рамзеса» похожа на смену диапозитивов волшебного фонаря. Так механично сцепление между ними, так независимо, в сущности, друг от друга их бытие. Тем не менее «Рамзес» сценичен, но сценичен, именно, как «историческая картина». Свернутая в трубку, она разворачивается постепенно перед глазами зрителя, и зритель переживает от созерцания этой процедуры иллюзию жизни, хотя и застывшей. В итоге же всего представления положительный результат бесспорен: Древний Египет в воспринимающем сознании перестает быть ничего не говорящим именем, но становится историческим образом, своеобразным звеном в эволюции человечества. Посмотрим какими средствами Блок этого достигает.

Не стремясь дать какого-либо замысловатого сюжета, он ограничивает свою задачу только созданием таких сценических условий и положений, при которых можно было бы показать в течение короткого времени наибольшее количество сторон египетской жизни.

Блок останавливается на мысли, что наилучшим местом для этого должна явиться торговая площадь большого города. Таким образом, с первой же страницы «Рамзеса» мы оказываемся в центре древних Фив, на торговой площади, {141} куда выходит дом градоначальника. Пользуясь же тем, что на сцене время течет быстрее, чем в жизни, Блок одноактную пьесу приравнивает целому дню. Когда открывается занавес — утро. Когда закрывается — то уже «наступил вечер, на горизонте стоит огромный Сириус». Действующие лица «Рамзеса»: это сам Рамзес II, фараон XIX династии; Псару — градоправитель Стовратных Фив и Хамоизит, его управляющий. Но и Рамзес, и Псару, и Хамоизит не могут считаться теми, ради кого написана пьеса. Они также эпизодичны, как эпизодичны и другие участники сцен, необозначенные именами. Можно только, пожалуй, отметить, что в качестве хребта пьесы взят Псару, судьба которого и совершается на протяжении изображаемого Блоком дня. Эта «судьба Псару» и есть тот незамысловатый «сюжет», о котором упоминалось выше.

Первая сцена принадлежит градоначальнику Псару и его домоправителю Хамоизиту. Псару мал и толст. Хамоизит — длинен и тощ. Эта указанная Блоком разница фигур сразу дает строй представлению. Идя от нее, мы получаем уверенность, что поскольку в «Рамзесе» будут участвовать эти смешные антиподы, постольку «Рамзес» будет «комедией».

Сцену Псару и Хамоизита — разговор, который построен Блоком таким образом, что слушатель его получает целый ряд сведений об обычаях и бытовых особенностях Древнего Египта, и при этом не испытывает никакой скуки. Для этого Блок в лице Псару и Хамоизита выводит не только лиц, занимающих определенные места в социальной иерархии Египта, но и определенные комические маски. Это маски — пьяницы плута и бездельника слуги, и такого же плута и бездельника только высшего порядка, — господина. Блок указывает, что в «языке автор старался подражать языку Плавта, так как ему казалось, что есть нечто общее между положительностью Египта и Рима». Думается, что момент подражания заключен не только в языке «Рамзеса», но и в лепке его отдельных фигур; черты традиции есть в Псару и Хамоизите.

Развлекаясь ужимками толстого и тонкого собеседников, смеясь над их разглагольствованием, мы узнаем, в чем заключались обязанности градоначальника, какие в Египте происходили социальные конфликты (бунт каменщиков царской усыпальницы), и такие мелочи, как например, что египтяне пили вино и пиво, пекли хлебы и булки, учились петь под флейту, говорить нараспев и играть на гуслях.

Разговор Псару и Хамоизита заканчивается появлением гостя Псару, которого тот и поручает попечениям Хамоизита, а сам уходит приготовиться к докладу «божественному фараону».

{142} Фигура гостя нужна Блоку для того, чтобы дать возможность показать картину базара. Пока Псару и Хамоизит говорили, базар тем временем наполнился народом. Сцена гостя и Псару — прогулка по базару. В подробной ремарке Блок рисует утренний торг в Стовратных Фивах. Все роды хозяйственной деятельности, ремесла и торговли представлены здесь. Крестьяне и рыбаки, горшечники и сапожники, прядильщицы и ткачихи, столяры и ювелиры, цирюльники и кондитеры — все они имеют свое место в общей композиции. Если следовать глазами за гостем Псару и Хамоизитом, то можно отлично ознакомиться с деталями египетского торжища, так как гость Псару не просто «толкается» по переполненной народом площади, а производит покупки.

Сцена базара заканчивается появлением гуляющих, из которых Блок выделяет чиновника и офицера, дабы, прислушавшись к их разговору, мы могли познакомиться с положением казенных людей в Древнем Египте. И Скриба и офицер рассказывают друг другу, каким тяжелым путем они достигли своего положения. Рассказ офицера дает основание чиновнику воскликнуть: «Но неужели всем так тяжело жить в Египте?», а офицеру ответить: «Всем, всем, кроме жрецов».

Когда чиновник и офицер выполнили свою «просветительную задачу», рассказав нам все, что надо знать об их профессиях, Блок заставляет на смену им появиться полуголого пророка в лохмотьях, дико размахивающего руками. «Любопытные собираются вокруг него, мальчишки дергают его за растрепанные седые волосы и швыряют в него луковицами».

Пророк экзальтированно вещает о гибели Египта, обители убийц, и на шум и крик появляется в окне лысая голова Псару, которому Хамоизит кричит снизу: «Хозяин, хозяин, спрячься скорее, он тебя сглазит». Эта перекличка двух комиков пьесы показывает, как Блок применением приема sublime et grotesque сумел разрядить напряжение этой сцены, столь несвойственное общему тону представления.

После ухода пророка автор картины считает уместным показать эпизод бунта каменщиков, о котором говорили в первой сцене Псару и Хамоизит. Этот эпизод показывает, как обстояло с «трудом» в Египте, как надували рабочих обещаниями. Псару удается погасить возмущение, только приказав Хамоизиту отдать собственный хлеб. Очень характерный штрих для этой пьесы плутней.

«Тем временем рынок несколько опустел, потому, что наступил час полуденного отдыха. Около пивной валяется “пьяный”».

Следующий «диапозитив» — приезд фараона. Блок делает этот приезд большой массовой сценой. Тут и черные {143} скороходы, и отряды гвардии и толпа народа. Рамзес приезжает на колеснице, запряженной двумя белыми лошадьми.

Блок в примечании пишет: «В нем должно быть подчеркнуто нечто странное, отвлеченное, “красивое”, рядом с некрасивым бытом. Ему как бы ни до чего нет дела, в нем заключено древнее воспоминание. И он чужой среди подданных, как Эдип с юным лицом был чужестранцем среди долгобородых фивян, которые никогда не смотрели в глаза Сфинксу». Такая характеристика Рамзеса зажигает вокруг сцен Древнего Египта мерцающий свет, присущий лирической драме.

Сцена Рамзеса и Псару, состоящая в изъявлениях царской милости и благосклонности с одной стороны — и верноподданничества с другой, на самом деле дает возможность Блоку сообщить, как происходили в Египте приготовления к войне, как набиралось войско путем запирания юношей в тюрьмы и амбары, и как заготовлялся провиант через простое отбирание хлеба у крестьян. Сцена одаривания все это совершившего Псару дана Блоком гротескно. Царь, царица и царевна столько возлагают наград на градоначальника, что «тот еле может устоять на ногах под тяжестью драгоценностей, висящих у него на животе и спине».

Конец сцены — хвалебная песнь Псару фараону, появление гонца с письмом (толстая плитка) от одного из военачальников Рамзеса с извещением о «нарушении мира и дружбы» Хитазару, побежденным начальником «подлых» Хити, и отъезд Рамзеса в храм принести жертву великому богу, перед отбытием в военный лагерь к войскам.

Показав в сцене базарного торга, в разговоре чиновника и офицера, в бунте каменщиков и приезде, фараона различные стороны древнеегипетского быта — Блок считает, что «жизнь» надо заключить «смертью». И вот мы видим, как согнувшийся под тяжестью золота и драгоценных камней, взысканный царскими милостями — Псару вдруг начинает шататься и неожиданно валится на бок. Поздравления окружающих сменяются восклицаниями ужаса. Псару «тащат в дом с причитаниями». Напрасно кучка друзей творит перед домом заклинания — градоправитель Стовратных Фив покинул землю. Вопли босых женщин с распущенными, посыпанными пеплом волосами переходят в угрозы мести: «Месть, месть тому, кто сглазил лучшего из людей». Когда же среди криков: «месть, месть» — появляется вновь полуголая фигура в лохмотьях, озверелая толпа бьет пророка палками и бросает в след ему камни. И снова, как и в предыдущей сцене, где фигурирует пророк, Блок, точно желая смягчить не свойственное общему мягкому тону впечатление, рассеивает ею комическим эпизодом. Соответствующая ремарка гласит: «В это время Хамоизит с постным видом {144} вышел на крыльцо. Его окружает толпа быстро сошедшихся с разных сторон резчиков, ваятелей, гончаров, ювелиров, столяров, парикмахеров, гробовщиков, скриб». Пока Хамоизит торгуется с бальзамировщиками о цене за превращение Псару в мумию, толпа за сценой расправляется с пророком. Блок с великолепной лаконичностью сообщает зрителю об этой жуткой смерти, не нуждающейся в услугах ни гробовщиков, ни бальзамировщиков. Эта смерть проходит перед нами, как перекличка четырех голосов в толпе. Первый: «Убили». Другой: «Утопили в реке». Третий: «Туда и дорога». Четвертый: «Собаке собачья смерть».

Эти возгласы сухие и четкие, прозвучав под занавес, готовы заслонить в нашем сознании «смешную смерть» толстяка Псару — смертью трагической. Мы чувствуем, что еще немного, и бесстрастность «исторической картины» исчезнет без остатка. Но, повинуясь внутреннему голосу искусства, Блок спешит спасти истинную цель своего представления, как представления, предназначенного для задач просвещения. Ускоряя темп времени, он гасит в ночи зловещий день Стовратных Фив.

Выше приводя характеристику фараона, данную Блоком в примечании к пьесе, мы заметили, что эта характеристика зажигает вокруг сцен из жизни Древнего Египта мерцающий свет лирической драмы. Остановимся несколько на этом пункте. Наделяя Рамзеса чертами чужого среди подданных, делая его подобным Эдипу, с юным лицом среди долгобородых фивян, Блок вводит нас в одну из самых замечательных тем своей жизни и своего творчества.

Эту тему лучше всего обозначить греческим словом «ксенос», что значит в переводе Блока — странный чужеземец.

По Блоку «ксеносом» человека делает живущее в нем древнее воспоминание, взгляд, направленный в глаза Сфинксу, подвластность судьбе, непричастность к миру сему.

В сознании Блока такими «ксеносами» были Эдип и Гамлет, Рамзес и Гаэтан, и наконец, Пушкин.

Вся эта линия мысли Блока, если идти, следуя ей, не от автора, а к автору, приводит нас к убеждению, что создавая образ фараона (как раньше образ трувера из Трауменека), Блок в сущности персонифицировал живущее в нем самом переживание себя, как человека отмеченного той же печатью ксеносизма. Не даром и внешне для окружающих Блок казался всегда человеком иной, чем они, земли.

В театральной книге не место разрабатывать подробно тему чужеземности Блока, но уместно указать, что и в объективной на первый взгляд, исторической картине Блок остается все тем же представителем субъективной драматургии, и его последний драматургический опус не выпадает, в сущности, из общего цикла лирического театра.

{145} Автор «Рамзеса» все тот же автор «Балаганчика», «Незнакомки», «Розы и Креста», и когда в конце драмы встает над улицами Фив Сириус, мы думаем, что тот же Сириус горел и на Петербургском небе, когда поэт искал женщину с моста, и над русскими полями, когда Герман шел к Фаине, и над трупом Бертрана.

## **{146}** Глава XIVБлок в Большом Драматическом театре

«Шестнадцатого февраля 1919 года Александр Александрович, — пишет Бекетова, — получил в ТЕО желаемую отставку, а через два с половиной месяца последовало приглашение от Марии Федоровны Андреевой[[5]](#footnote-6) вступить в дирекцию руководимого ею Большого Драматического Театра… М. Ф. горячо упрашивала Ал. Ал. взять на себя председательствование в режиссерском управлении. Он долго колебался, не решаясь принять этот директорский пост, но в конце концов дал свое согласие. С 26‑го апреля он уже вступил в исполнение своих обязанностей, и как всегда горячо принялся за дело». Так начался последний этап театрального пути Блока.

Что же это был за театр, куда пригласили Блока работать?

Вышедший в сентябре того же 19‑го года номер первый (и единственный) журнала «Дела и дни Большого Драматического Театра», рассказывает нам о том, как среди некоторых крупнейших петербургских деятелей искусства (М. Горький, Ф. И. Шаляпин, Н. Ф. Монахов, Ю. М. Юрьев и др.) зародилась мысль разрешить проблему «театра революции» путем создания героического театра, «который бы поставил целью своей идеализацию личности, возрождал бы романтизм, поэтически раскрашивал бы человека».

В течение зимы 1918 – 19 гг. идея героического театра начала воплощаться и 15 февраля в зале Консерватории состоялось открытие Большого Драматического Театра, поставившего для начала трагедию Фридриха Шиллера — «Дон-Карлос, инфант испанский». Исполнители главных ролей В. В. Максимов, Н. Ф. Монахов, Ю. М. Юрьев являлись головным отрядом мужской части труппы. Первые женские роли должна была играть М. Ф. Андреева. Ставил «Дон-Карлоса» А. Н. Лаврентьев, декорации писал В. А. Щуко. Все эти перечисленные лица и управляющий театром {147} А. И. Гришин входили в первоначальное ядро нового дела. К нему с течением времени должны были примыкать все новые и новые работники.

Возникновение в Петербурге театра высокой трагедии, высокой комедии и романтической драмы было, как бы ответом на те проекты, преобразования государственных театров, в частности Александринского, какие Блок развивал летом 18‑го года в известном нам докладе «О репертуаре коммунальных и государственных театров».

Естественно, что рано или поздно, новый театр должен был привлечь Блока в свои стены, и приглашение, которое получил поэт, таким образом, не явилось случайностью.

Вступив в работу уже в самом конце, правда, вообще краткого сезона, Блок вместе со всеми руководителями театра прежде всего отдался подготовке художественного плана будущей зимы. Эта подготовка на первых порах протекала в области репертуара. В мае репертуар был выработан, и 19‑го Блок произнес первую свою речь к актерам о репертуарном плане предстоящего сезона. В этот репертуар входили следующие семь пьес: «Отелло» Шекспира, «Разбойники» Шиллера, «Эрнани» Виктора Гюго, «Материнское благословение» Дюмануара и Донери в вольном переводе Некрасова, «Рваный плащ» Сем-Бенели, «Дантон» Марии Левберг и «Царевич Алексей» Мережковского.

В этой репертуарной схеме, по мнению Блока, есть известная стройность. Его исходная точка — Шекспир, «без которого не имеет право обойтись до сих пор ни один театр с большим заданием». Начинаясь Шекспиром, репертуар затем разветвляется в двух направлениях: в сторону высокого романтизма и в сторону пьес, в которых история только «фата, прихотливо накинутая на то, что мы ощущаем, как свое, как близкое нам». Сюда относится «Рваный плащ» и «Дантон». Рассказывая актерам о репертуарных предположениях, Блок одновременно рисует им те задачи, какие они должны осуществить, работая над произведением высокого романтизма и над пьесами, сочетающими историю и современность.

Блок различает два рода драматической литературы и сообразно с этим — два рода актерской деятельности. Первая, наиболее обширная область драматургии, это та, «где актер полный хозяин, где все лавры принадлежат исключительно ему; в этих пьесах могут быть хорошие роли, из этих ролей актер и актриса могут делать все, что им угодно».

Но вот актеру приходится выступать в тех, очень немногочисленных драматических произведениях, на которых лежит печать гения. Что же и в этих произведениях остается актер полным хозяином? Нет, — отвечает Блок, — к великим произведениям актер, если он мастер, должен подходить с {148} любовью и скромностью. Играя пьесы Шекспира, Шиллера и Гюго, актер должен, «взволновав театр живой прелестью своего существа, внутренне, непроизвольно, незаметно стушеваться, уйти на второй план, принести себя в жертву, указать театру, кто стоит за ним, на то, чего носителем он является». Не только образ артиста должна унести толпа, но и то, что стоит за этим образом, «нечто из того громадного мира, который, как все мы чувствуем, доселе неизведан и порою страшен своею неизведанностью — из мира искусства». Этот мир искусства — по Блоку — больше не только актера, но и самого автора: он стихия. «И возвратить частицу этого мира слепой стихии — толпе, которая его когда-то и произвела на свет, — вот величайшая задача, вот ответственнейшее и благороднейшее дело мастера сцены».

Говоря о том же, как играть «Дантона» и «Рваный плащ», Блок указывает, что здесь надо добиваться того, «чтобы зрители поняли, что люди 16‑го и 18‑го столетия играют роль в событиях 1919 года, и что это не есть скучное повторение, которое дарит нам история, а новая попытка — осознать и осмыслить наше время».

15‑го мая сезон закрылся, но после недельного перерыва начали работать над «Дантоном», предназначавшимся исключительно для красноармейских спектаклей. В июне же театр приступил к подготовке будущей зимы, начав репетиции «Рваного плаща» и «Разбойников». Обе пьесы ставили режиссеры Первой Студии Московского Художественного Театра: «Рваный плащ» — Р. В. Болеславский, «Разбойников» Б. М. Сушкевич.

Присутствие Болеславского и Сушкевича дают Блоку повод сказать 21‑го мая в день первой репетиции несколько слов о «первом театре мира» — Художественном «Этот театр первый, — говорит Блок — и останется таким до тех пор, пока не перестанет служить искусству, а не себе; он мучился муками своего времени и радовался его радостями, и его достижения и его ошибки одинаково велики потому, что эти достижения и ошибки кровные, трудовые, живые».

Сезон 1919 – 20 был одним из самых трудных среди театральных сезонов революции, а в Петербурге, в непосредственной близости к фронту гражданской войны — в особенности. Тем не менее и в это суровое время голода и холода не замерла театральная жизнь Северной Коммуны, и театры продолжали работать. В том докладе, какой Н. Ф. Монахов сделал президиуму союза работников искусств 30‑го мая 1922 года, читаем: «Когда грохотали пушки, разбивавшие под Петроградом Юденича, Большой Драматический Театр и днями и вечерами работал над “Отелло”». Это было поздней осенью 19‑го года.

{149} Блоку пришлось на этот раз выступить перед труппой с толкованием пьесы. Темой для своего доклада он взял «Тайный смысл трагедии “Отелло”».

Размышляя над «Отелло», Блок прежде всего замечает, что «психологический чертеж трагедии идеально точен, необычайно верен; нет потребности убавить, как нет нужды прибавить что-нибудь к этому чертежу для того, чтобы он стал понятнее и ближе людям иных столетий». Страсти, изображенные в трагедии, независимо от форм их проявления, неизменно присутствуют в человеке; отрицать их — все равно что отрицать природу.

«Шекспировский “Отелло”, — говорит Блок, — устареет в те времена, когда изменимся мы; когда мы улетим от солнца, когда мы начнем замерзать, когда на земле начнется другое, не наше движение — поползут с полюса зеленоватые, похрустывающие, позвякивающие, глетчерные льды».

Но не только подражание жизни заключает в себе шекспировская трагедия, но и ее преображение. А если это так, то не значит ли это, что Шекспир нам говорит о том, что черная, бессмысленная, проклятая жизнь проникнута каким-то «тайным смыслом».

Этот тайный смысл Блок и хочет найти в «Отелло». В поисках его он отвергает подход натуралистический и обращается к подходу романтическому. Лишь последний обеспечивает возможность в троице — Отелло, Яго, Дездемона увидать нечто, выходящее за пределы истории о стареющем некрасивом мавре, о его жене, почти девочке, и о «подлеце-клеветнике».

Линия внимания Блока идет по линии вопроса о том, почему Отелло полюбил Дездемону. Взвешивая различные причины, Блок выбирает среди них ту, которая является, по его мнению, действительно «первопричиной». «Причина эта в том, — говорит Блок, — что в Дездемоне Отелло нашел душу свою, впервые обрел собственную душу, а с нею гармонию, строй, порядок, без которых он — потерянный, несчастный человек». «Когда я перестану любить тебя, наступит опять хаос» и далее читаем: «Дездемона — это гармония. Дездемона — это душа, а душа не может не спасать хаоса».

Если Отелло — хаос, а Дездемона — гармония, то кто же Яго? И опять Блок, перебирая отдельные причины, говорит, что главная причина действий Яго в том, что «Яго не может действовать иначе, потому что не своею волею он действует». Темные силы — вот кто руководит действиями Яго: «Оттого, что мир устроен так, что не могут не выступить на сцену темные силы там, где началась мистерия» (по Блоку же отношения Отелло и Дездемоны — мистерия). То, что Яго зовут «честный Яго», это правда, «ибо честно стоит Яго на своем черном и дьявольском пути, честно служит он {150} черту, честно отдает ему всю силу своего недюжинного ума и таланта». Характеристика Яго, как темной, адской силы, замыкает треугольник трагедии. История об Отелло в глазах Блока превращается в борьбу человеческого хаоса за свою душу против темных сил, стремящихся эту душу погубить.

Блок думает, что если бы актеры смогли донести до зрителей «тайный, скрытый в трагедии Шекспира, смысл», то зрители достигли бы того катарсиса, который требуется от трагедии. «Ужас озарится улыбкой грусти, как хотел этого Шекспир».

Мы не станем здесь разбирать, насколько оправдана самим текстом трагедии «Отелло» концепция Блока. Заметим лишь, что эта концепция является одной из характернейших черт миросозерцания поэта и его поэтики. Все его построение, например, проблемы назначения поэта, целиком вытекает из основного противоположения его метафизической мысли: противоположения хаоса гармонии.

В феврале 1920 года исполнилась первая годовщина Большого Драматического Театра, и она дала возможность Блоку на этом юбилее высказать несколько мыслей по поводу истекшего года работы. Эти мысли, как и все, что вышло из под пера Блока (Блок речи свои писал), исходным пунктом имеют всегда некоторые общие предпосылки. Так и на этот раз Блок начинает свое слово с характеристики того момента, когда возник Большой Драматический Театр. Блок характеризует его, как этап замедления потока революции. В ту пору, когда основывался театр, заметна стала убыль творческого хмеля, той музыки, которая звучала в конце 17‑го и первой половине 18‑го года. Оттого год 1919‑й Блок считает тяжким, трагичным для отдельных личностей. Такие периоды революции «изнашивают слабые души до конца и они — будем в это верить — воспитывают и закаляют души сильных».

Переходя к Большому Драматическому Театру, Блок спрашивает: «Чем же объяснить то, что на этапе революции, особенно трудным, в год 1919‑й особенно тяжкий, все-таки удалось произвести большую работу». Два объяснения находит этому факту поэт. Первое в репертуаре, над которым театр работал. Ибо «есть в великих произведениях прошлого, хотя бы и далеких, свой неумирающий хмель, своя музыка, своя радость, которая щедро изливается на того, кто подходит к великому произведению с открытой душой». Второе объяснение Блок черпает в работе всего состава театра, большой и ответственной. К оценке этой работы Блок подходит, как зритель, и как зритель говорит: «мне приходилось как бы выходить из себя, забывать окружающее и жадно слушать и смотреть… быть перенесенным в действительность {151} и правду искусства». Смотря же вперед, Блок желает «всем нам», чтобы «мы берегли музыку, которая для художника всего дороже, без которой художник умирает».

Последней постановкой сезона шел «Царевич Алексей». По поводу этой постановки Блок в марте 1920 года написал по заказу редакции «Жизнь искусства» небольшую статью «О Мережковском».

Кроме заседаний, вступительных слов перед началом репетиций, Блоку пришлось в эту зиму выступать и в качестве театрального лектора: Спектакли, которые шли для красноармейцев, сопровождались небольшими речами. Составление этих речей также входило в круг обязанностей Блока. Мы имеем их пять: к «Разбойникам», к «Дон-Карлосу», «Дантону», «Рваному плащу» и к «Много шуму из ничего». Они дают нам возможность составить представление о том, на что обращал внимание Блок неискушенных зрителей в той или иной пьесе. Рассказывая, например, о грозовой атмосфере, в которой создавались «Разбойники», Блок подчеркивает политическое значение пьесы, которое будет жить до тех пор, пока живы среди нас боевой дух и лозунг: «На тиранов». В «Дон-Карлосе» Блок выделяет противостояние Позы и Филиппа, короля и свободного гражданина. Передавая некоторые исторические особенности, Блок спрашивает: чему же учит нас великая трагедия Шиллера? И отвечает: тому, что жизнь ползучих гадов, как бы они ни были сильны, не в радость, а в позор и в муку. Каждая же минута короткой жизни Позы и Карлоса счастливы и полны. «Взгляните — обращается Блок к своей аудитории, — какая у них легкая походка, как горят их глаза, как пламенны их речи». На предположении, что всякая большая пьеса есть «урок», построены и остальные речи Блока красноармейцам.

Как и сезон 1918 – 1919, сезон 1919 – 1920 закончился в мае и пятого Блок обращается вновь с речью к актерам, чтобы «поделиться с Вами одною мыслью о нашем театре, которая мне кажется достаточно оформилась для того, чтобы передать ее тем, кто пожелает ее принять».

Мысль, которую Блок считает оформившейся, есть мысль о том, что «такому театру, как Большой Драматический не нужно исканий».

Блок знает, что лозунг: «не нужно исканий» является чрезвычайно ответственным. Он знает, что услышав его некоторые скажут: «ну, это фраза усталого человека», а другие усомнятся в ее целесообразности, ибо «как можно художнику быть без исканий». Блок также знает, что «среди деятелей театра распространено чувство особого недовольства классическим репертуаром, чувство даже отвращения к нему, мысль о том, что он страшно грузен, неудобоварим, {152} устарел». Есть и такие, которые говорят: «В этом репертуаре я не найду себя». На все эти мнения и сомнения людей театра Блок отвечает страстно и пламенно, ибо он считает эти чувства обманчивыми, а мысли более соблазнительными, чем реальными. Он полагает, что не настало время покидать разреженную атмосферу горных вершин, на которых находится театр, работая над великими авторами. Ибо «спуститься с этих вершин в долины лирики и еще глубже в долины современной психологии мы всегда успеем».

Наблюдая театр в течение полутора сезонов его жизни, Блок считает что такие работы, как «Отелло», «Дон-Карлос» и «Царевич Алексей» есть несомненные достижения. Каждая из этих постановок есть в некотором смысле «законченный организм, который уже живет собственной жизнью».

Таких результатов удалось достичь театру, — по мнению Блока, — потому, что к произведениям великих трагиков подошли «попросту, не таща с собой ученых томов, соблазнительных и тонких рассуждений о кризисе театра, всего того, что создает в театре атмосферу так называемых “исканий”… не развращали себя праздными мыслями о том, что во времена Шекспира не было декораций, что для быстрых перемен нужно ждать вертящейся сцены, что путь примитива иногда прямее пути современного грузного театра».

Мало, кого не развратят эти мысли, — говорит Блок — а для того, чтобы не подумали, что он на кого-нибудь лично намекает, и для того, чтобы ярче оттенить свою мысль, Блок берет в качестве примера деятельность Мейерхольда и дает ей следующую знаменательную характеристику. По мнению Блока, путь исканий Мейерхольда, являясь для него лично не опасным, а плодотворным, ибо он большой художник, был опасен для его окружающих, которых «мысли Мейерхольда иногда, как мне казалось, развращали». «В нем есть-продолжает Блок — сказал бы я, какая-то неутомимая алчба, жажда нового во что бы то ни стало, он очень скоро начинает скучать в старом, или в том, что ему кажется старым», Любя и уважая это чувство лично в Мейерхольде, Блок отвергает его, когда дело идет о театре в целом. Ибо «театр есть общее дело, следовательно, здесь или нужно победить, покорить своей личностью всех, или покориться многим, принести себя в жертву, найти какой-то средний путь».

Путь личной алчбы Блок считает путем тех, в ком есть ненасытность, в ком очень раздражена и очень бушует кровь. Театр же он приглашает следовать путем самоумаления и скромности. Только тогда, и в этом глубоко убежден Блок «мы себя соберем, а не потеряем». «У нас всегда будет время обезуметь и броситься вниз с вершины, у нас всегда будет сила развязать тот пояс невинности и послушания, которым мы себя облекли… В сладострастии исканий {153} нельзя не устать, горный воздух, напротив, сберегает силы. Дышите же, дышите им пока можно, в нем наша защита, зашита большого и тяжелого тела, о который хлещут, как никогда еще не хлестали, высокие волны жизни».

Среди всего того, что написал и сказал о театре Блок, речь пятого мая 1920 года бесспорно должна быть отмечена, как одно из самых сильных выражений театральных мыслей поэта. Нигде, как здесь не горит так ярко высокий пафос души Блока, нигде не звучит так отчетливо его проповедь горных вершин, его отрицание тех долин лирики и современной психологии, которые он знал так хорошо по своему личному опыту. Но именно от того, что знал сам, предостерегает других, ибо если лично его эти долины не губили, то других они могли легко погубить.

Н. Ф. Монахов в цитированном докладе, назвал речь Блока «программой и конституцией художественной жизни нашего коллектива». Можно сказать, что в настоящее время эта речь может быть «конституцией» всякого театра, собирающегося работать над классическим репертуаром, как над репертуаром, хранящем в себе великие чувства и мысли. Но при этом не надо забывать, что, проповедуя классический репертуар, Блок одновременно является сторонником романтического к нему подхода, при котором сюжет и события произведения толкуются, как урок о нас самих и наших страстях. Это последнее и является существенным коррективом к основным тезисам блоковской речи о значении классических драматургов в наши дни.

Для третьего сезона 1920 – 1921, сезона, оказавшегося последним в жизни Блока — Большой Драматический Театр наметил постановку двух шекспировских произведений: «Короля Лира» и «Венецианского купца» и «Синюю птицу» Метерлинка.

Блоку, как и в прошлые годы, пришлось предварять начала репетиции вступительными словами. 31‑го июля Блок выступил с комментариями к «Королю Лиру», а 15‑го ноября — к «Синей птице». «Венецианский купец» Блоком не толковался.

Речь о «Короле Лире» Блок начал словами одного английского критика, о том, что в трагедии «Король Лир» — «всюду для читателей расставлены западни». «Все в этой трагедии темно и мрачно», — соглашается Блок и приводит выражение Кента:

«… не может быть
Здесь радости: все горько и печально».

Но эта трагедия нас очищает, горечь пробуждает в нас новое знание жизни. «Ряд ужасных сцен создан, — по убеждению. Блока, — Шекспиром вовсе не для театральных эффектов, {154} а во имя высшей правды, ему открывшейся». Задача театра — дать возможность зрителю увидеть: «отчетливо все беспощадное, жестокое, сухое, горькое и пошлое, что есть в трагедии, что есть и в жизни».

Разбирая далее характер Лира под углом зрения того, что мог и не мог предвидеть старый король, ибо он одновременно мудр и не мудр, как сама природа, рассматривая в этой плоскости отдельные моменты трагедии, Блок в конце концов задает основной для его сознания вопрос: «во имя чего все это создано» и отвечает: «Во имя того, чтобы открыть наши глаза на пропасти, которые есть в жизни, обойти которые не всегда зависит от нашей воли. Но раз в этой жизни есть столь страшные провалы, раз возможны случаи, когда порок не побеждает и не торжествует. Но и добродетель также не торжествует, ибо она пришла слишком поздно — значит надо искать другой жизни, более совершенной». Таков по Блоку, «тайный смысл» трагедии о «Короле Лире».

Комментарии Блока к «Синей Птице» или так, как он переводил в данном случае французское слово bleu через «голубой», к «Голубой птице» в своей основной части содержат убеждение, что к пьесе Метерлинка необходимо подойти «с большой простотой, именно, как к сказке и тогда вся ее глубина откроется сама собой, без академических изысканий». «Голубая птица, это сказка о счастьи. Птица всегда улетает, ее не поймать. Так же улетает и счастье».

Для исполнения «Голубой птицы» Блок считает вредным углубляться в детскую психологию. Чтобы понять переживание детей дровосека, «надо только показать и припомнить первую минуту после пробуждения от сна… в такие минуты все кажется не совсем обыкновенным, немножко не походит на вчерашнее и потому праздничным». И Блок добавляет: «от не совсем обыкновенного к совсем обыкновенному только один шаг».

Если сравнивать между собою сезоны «Большого Драматического Театра» по их художественной напряженности, то легко заметить, что сезон 1920 – 21 гораздо слабее, тусклее и глуше сезона 1919 – 20. Менее заметно в нем и участие Блока. Кроме указанных нами двух выступлений его перед началом репетиций, можно еще отметить письмо — речь поэта на юбилее Н. Ф. Монахова 22‑го января 1921 г., устроенного по случаю 25‑ти летия его артистического служения. Это письмо, содержа в себе высокую оценку талантам и деятельности Монахова, вместе с тем вкратце повторяет и некоторые из основных лейтмотивов блоковской театральной мысли. Говоря о театре, как «о нежном чудовище, которое берет всего человека, если он призван, грубо выкидывает, если он не призван», Блок считает необходимым {155} данное человеку призвание оковать мастерством и уметь носить этот тяжкий панцирь так, чтобы он казался посторонним легким, и только близко стоящие могли видеть, как он тяжел. Вместе с тем Блок вновь указует и на высокую миссию артиста: «помогать современным людям не отступаться на их трудных крестных путях».

Работа Блока в Большом Драматическом Театре продолжалась два года, ее прервала сначала болезнь поэта, а потом смерть.

Мы проследили ее здесь постольку, поскольку она давала стимулы для выявления театральной мысли поэта, поскольку она претворялась в статьи, речи, в закрепленные убеждения. В их совокупности перед нами встает четкий образ театрального идеолога и истолкователя великих драматургов, человека, о котором Монахов в не раз упомянутом нами докладе сказал: «Он стал настолько нашим, что мы называли его не иначе, как совестью Большого Драматического Театра».

Большому Драматическому Театру выпала на долю честь завершить театральный путь Блока. Ему же пришлось выполнить последний долг перед покойным поэтом. Бекетова пишет: «Большой Драматический Театр взял на себя украшение казенного гроба, присланного покойному, его обили глазетом и кисеей».

1923 – 1924

1. Фактические данные этой главы преимущественно взяты из биографии А. А. Блока, написанной М. А. Бекетовой. Использованы и другие биографически-мемуарные очерки. [↑](#footnote-ref-2)
2. Эту дату, как и даты написания других упоминаемых в книге стихотворений, устанавливаю по «Хронологии стихотворений Ал. Блока», составленной Е. Ф. Книпович. [↑](#footnote-ref-3)
3. Описание того, как был поставлен «Балаганчик», читатель найдет в книге Вс. Мейерхольда «О театре», стр. 198. [↑](#footnote-ref-4)
4. Бекетова ошибается: Иванова была актрисой театра Суворина. [↑](#footnote-ref-5)
5. Заведующей петербургским отделом театров и зрелищ. [↑](#footnote-ref-6)