

Т.В. Бурдакова,
аспирантка Литературного института,
научный руководитель
проф. В. И. Гусев

Стихи Блока, или О ком ещё писал Ницше

«...Необычайная, светлая чёткость образа не удовлетворяла нас, ибо этот последний, казалось, столько же открывает нам нечто, сколько и скрывает; и между тем как он своим символическим откровением как бы вызывал нас сорвать покрывало и разоблачить таинственный задний план, он в то же время зачаровывал взор своей лучезарной всевидимостью и возбранял ему проникать глубже...» (1, с.211)

Рубеж девятнадцатого и двадцатого веков — эпоха символизма в европейской мысли и искусстве. Среди основополагающих идей направления, гласно или негласно, сознательно или бессознательно — идея синтеза искусств. Мысль эта занимала всех, кто считал себя символистом. В России её вынашивал в себе Скрябин (именно ему принадлежит идея светомузыки), она не давала покоя Врубелью, Соловьёву, Мережковскому, Белому.... Лишь объединив все виды искусства, можно выразить нечто всеобъемлющее, только так можно коснуться глубинных тайн мироздания, лишь этот путь явит нам неосуществлённое прежде в Искусстве. Так думали символисты, старшие подавали пример, младшие углубляли и развивали их идеи. Их музыка желала наполнить себя полнокровными идеями, а не только образами, их поэзия стремилась заключить в себе музыку более полно, чем могла это сделать до сих пор, их критические труды — философские и эстетические трактаты — претендовали на то, чтобы в адекватной форме запечатлеть данную атмосферу. Андрей Белый, один из главных теоретиков символизма, провозглашал в своём «Берлинском песеннике» мелодизм как «необ-

ходимо нужную школу» в поэзии (2, с.320-323) Нацеленность на усиление музыкальности — ритмически ли, мелодически, всё равно — была очевидна. Насколько достигалась она, вопрос отдельный, хотя в лучших образцах — несомненно. Для кого речь шла об исключительной, таинственной, мировой роли музыки в мироздании и бытии, теми задача понималась примерно так: привнести — не что иное, как высвободить скрытое, пребывающее изначально, быть может, веками, в собственных глубинах.

Идея синтеза искусств, с интуитивным акцентом на *музыкальное*, внутренне и опосредованно связана с идеей Ницше о музыке как некоем аналоге мировой Воли, её непосредственной объективации. Таким образом оказались связанными Блок и Ницше, точнее, *соритмичными*, хотя оба, думается, в одинаковой степени были символистами, или, напротив, не были ими. Не «усадишь» в эти кресла-троны, их творчество *струится*, оно зовёт к сотворчеству, как замечали и сто лет назад, оно в вечном движении, несмотря на категоричность одного, известную «масочность» другого и прочее в этом роде...

Символисты мечтали быть «магами», воздействовать на людей и природе, заклинать. Но, как это и бывает, в итоге одни мечтали, другие — «воздействовали», одни гениально находились *вне*, другие — *внутри*.

«Дионисийцы» Блок и Ницше — те, кому дано было находиться «внутри».

Вообще, это разные таланты: пытаться осуществить то, до чего додумался или почувствовался сам, что очень хорошо *осознаешь*, и — непосредственно претворять то, что предугадывается другими и даже предлагается как вполне достижимое на фоне теоретического знания.

Ницше — гениальный теоретик, поскольку, взявшись за почти непереводимое в словесную сферу и трудно поддающееся осмыслению вообще, он остался поэтом изрядной силы суггестии.

Можно сказать, что в каком-то смысле и им, и Блоком был осуществлён тот символистский порыв «объять необъятное» в плане сопряжения мирового и национального, не смешивать, а соединить, не разрывать, а вычленив; их «задачи» были иными, у каждого на своей земле, подсказанные «знанием своего ритма».

«И вот он стоит, этот лишённый мифа человек, вечно голодный, среди всего минувшего и роет и копается в поисках корней, хотя бы ему и приходилось для этого раскапывать отдалёнейшую древность. На что указывает огромная потребность в истории этой неудовлетворённой современной культуры, это собирание вокруг себя бесчисленных других культур, это пожирающее стремление к познанию, как не на утрату мифа, утрату мифической родины, мифического материнского лона?..» (1, С.205) Миф — «сосредоточенный образ мира», без него «всякая культура теряет свой здоровый творческий характер природной силы...» (1, С.204)

Двадцатый век вновь изменил отношение к слову и мифу. Сначала к слову — потом к мифу.

Символистски-модернистское возвеличивание успело смениться страхом постмодерна: в самом представлении о слове, стоящем между миром и человеком — признание того, что слово ближе к миру со всеми его загадками. Избавиться от власти слова в словесном творчестве таким путём оказалось невозможным...

Символизм поклонился слову, но ждал временами, что слово поклонится в ответ чуть ниже. Блок не ждал, сознавая свою ответственность перед ним, свою природную зависимость от него; от слова, и от русского слова. Ответственность понималась им в духе Ницше, оттого не молчал, когда видел тех, кто, владея словом, спит «непробудным сном без сновидений», замалчивая душу, просил хоть на минуту стать «корявыми, неотёсанными, даже уродливыми», избавиться от «бездружных теорий и всяческого формализма», чтобы быть соразмерными ритмам эпохи и страны, а не «знатными иностранцами» (3, Т.4, С.430)... Разумеется, невозможно каждому даже поэту слышать тот «вселенский» гул, который слышал сам Блок, из которого творил; претензии его отчасти наивны, но в них тотчас обнаруживается один из главных его художественных принципов, и требование большей свободы в творчестве — это право свободного, право гения, которому доступна и высшая зависимость (ответственность) не от «человеческого» предела.

То была ответственность не перед смыслом, лежащим на поверхности, а перед «внутренней формой» слова, о которой также заговорили именно в это время; перед его, если угодно, прошлым. Ответственность перед музыкой слова, ибо она располагает возможностью хотя бы мгновенного единения с этим прошлым...

Ницше мыслил об эстетике и метафизике творчества: непросто перевести это в план поэтики, оттенить «конкретное» в преломлении его идей, многое так и останется «между строк», на стыке интуиции и инстинкта, в этом стиль и поэтика самого Ницше, такова и сама материя, с которой он пытался совладать.

Но, читая Блока, всё же можно не только ощущать эту мощную дионисийскую стихию, но и видеть иногда, через что она проявляет себя и «как музыка борется в душе лирика, стремясь выразить свою сущность в аполлонических образах». (1, С.156)

Народная песня, по словам Ницше, представляет собой соединение двух начал — аполлонического и дионисического, она имеет значение «первоначальной мелодии, ищущей себе теперь параллельного явления в грёзе и выражающей эту последнюю в поэзии». «Мы имеем в поэтическом творчестве народной песни высшее напряжение языка, стремящегося подражать музыке...» (1, С.80)

.....
Твои мне песни ветровые —
Как слёзы первые любви!

Бережное, трепетное, благоговейно-мистическое отношение Блока к народным песням (вначале цыганским, затем русским) не позволило ему «играть» в стилизацию. «Обряды, песни, хороводы, заговоры сбли-

жают людей с природой, заставляют понимать её ночной язык, подражают её движению. Тесная связь с природой становится новой религией, где нет границ вере в силу слова, в могущество песни, в очарование пляски. Эти силы повелевают природой, подчиняют её себе, нарушают её законы, своею волей сковывают её волю. Опылённый такой верой сам делается на миг колдуном...» (4, Т.5 С.43) Блок наблюдал стихийное в организованном. Дионисийское и аполлоническое, стихийное и упорядоченное сосуществуют в природе, образуя неведомую гармонию: мы не знаем, чем объяснить совершенство стихов, не лишённых зримых изъянов...

Не использовал в качестве приёма Блок и прямое введение текстов народных песен. Если уж была стилизация, то «всерьёз», как в поэме «Двенадцать» — «подслушанных» здесь и сейчас «уличных ритмов», частушек и раёшного стиха. Подчас она выглядит произвольно, на уровне строфы, а то и нескольких строк или даже слов, что, в общем, и не поймёшь, стилизация ли это. Отношения Блока с русской народной песней не проявляются в этой плоскости. Как справедливо заметит в своё время Ортега-и-Гассет, следует видеть разницу между тем, что непопулярно и тем, что ненародно...

«Мастерство Блока главным образом ритмическое, и вряд ли можно назвать поэта, у которого интонация и напев имели бы большее значение» — так понимал Блока Георгий Адамович. Он также считал, что «и в области ритма Блок был скорей интуитивен, чем сознательно расчётлив и искусен». (5, С.221) Не могу не согласиться с Адамовичем, а потому не могу в свою очередь согласиться с Гаспаровым, не сделавшим исключения или хотя бы оговорки для Блока в стройном структурном своём обобщении поэзии начала века, используя как существенный следующий понятийный ряд: «работали», «разрабатывали», «устраивали «лабораторные эксперименты» и т.д.

Гаспаров настаивает на том, что «открытие чистой тоники совершалось в стихах самостоятельно, без оглядки на западные или народные образцы». (6, С.215) С этим спорить трудно, возможно, исследователь полностью прав. Но такой вывод как нельзя лучше подтверждает слова Адамовича: «Блок велик потому, что в его лучших стихах содержание — нередко таинственное, но без нарочитого затуманивания — слито со всем, что это содержание выражает; потому, что стихи его ни о чём не рассказывают, но всё передают; потому, наконец, что стихи его не «о чём-то», а само это «что-то»» (5, С.222)

Эпоху свою в целом Ницше воспринимал как очередной «прорыв» дионисийства. В русской поэзии всевозможными оттенками «играли» трёхсложные и четырёхсложные размеры (народные, по преимуществу, метры; да что там, по преданию, дактиль впервые употребил никто иной, как сам бог Дионис); после «Стихов о Прекрасной Даме», по словам Гаспарова, «3-иктный дольник сразу стал популярнейшим из новых размеров — если не у старших, то у младших поэтов» (6, С.228). Дольник — «расшатанный» Блоком трёхсложник, так же, как тактовик — уже «расшатанный» дольник. Следом входит в употребление «4-иктный» дольник:

Девушка пела в церковном хоре
О всех усталых в чужом краю,
О всех кораблях, ушедших в море,
О всех, забывших радость свою.

Так пел её голос, летящий в купол,
И луч сиял на белом плече,
И каждый из мрака смотрел и слушал,
Как белое платье пело в луче.

И всем казалось, что радость будет,
Что в тихой заводи все корабли,
Что на чужбине усталые люди
Светлую жизнь себе обрели.

И голос был сладок, и луч был тонок,
И только высоко, у Царских Врат,
Причастный Тайнам, — плакал ребёнок
О том, что никто не придёт назад. (3)

Потребовался ведь такой простор, чтобы и полиметрия («Балаганчик», «Роза и Крест»), и микрополиметрия («Снежная маска»), и свободный стих, и ещё «расшатывание» традиционной силлабо-тоники? Посвоему убедительно объясняет это Гаспаров: «...во второй половине 19 в... большинство слоговых позиций во всех размерах было занято обязательно ударными или обязательно безударными слогами, для произвольно варьируемого заполнения почти не оставалось места. Это упрощение и окостенение ритма начинало ощущаться как недостаток, сковывающий выразительные возможности стиха» (6, С.233). Блок и не мог формально обращаться к народной песне, «использовать» её, побуждаемый просто симпатией и неким внутренним откликом; скорее всего, он, действительно, даже не думал о ней, когда писал своё — в нём изначально заложено было *знание* этих ритмов, он ощущал их независимо, как бы параллельно, быть может, даже не сами ритмы, а их «предысторию». И, кто знает, трансформация ли это метрики и ритмики народной поэзии или же их новые воплощения...

И коли не хватало Блоку воздуха и пространства в бытовавших метрико-ритмических схемах, что же говорить о рифме — дионисийское начало нещадно сносит на своём пути всё, что становится препятствием.

В народной песне почти никогда не рифмуются строки. (Есть мнение, что происходит это оттого, что рифма огрубляет чувства; Константин Аксаков когда-то писал: «Как замечательное, глубокое чувство гармонии в Русской поэзии, является нелюбовь нашего народа к рифме, музыкальность которой слишком груба, материальна, нагла, так сказать... Русский народ употребляет её почти всегда только для шуток, да и часто заменяет ассонансом, не столько осязательным, как рифма...» (7, Т.1, С.384) Это, конечно, несколько иное, чем собствен-

но свобода выражения, поскольку весьма сложен вопрос о том, сколько той свободы «забирает» рифма, а сколько «дарит»). Но когда всё-таки там встречаются рифмы, они весьма специфичны. Память о народной рифмовке сохранили дактилические и «разнорифмальные» (диссонансные) рифмы, пусть даже последние, по мнению Гаспарова, в народной поэзии возникают «случайно» в грамматическом параллелизме. И те, и другие встречаются у Блока. На «замещённых рифмах», наиболее частых в народной поэзии, построено стихотворение «Вербочки»:

Мальчики да девочки
Свечечки да вербочки
Понесли домой.

Огонёчки теплятся,
Прохожие крестятся,
И пахнет весной.

Ветерок удаленький,
Дождик, дождик маленький,
Не задуй огня!

В Воскресенье Вербное
Завтра встану первая
Для святого дня. (3)

У Блока много неточных рифм.

Исследователям вообще не очень «интересно» говорить о его рифмах, и они либо целомудренно молчат, либо, как это делает Гаспаров, стараются уловить общую тенденцию и осторожно «встроить» туда индивидуальное явление: «Происходит решительная деканонизация точной рифмы», и ещё поначалу «у Брюсова неточные рифмы сосредоточивались в отдельных экспериментальных стихотворениях... у Блока они рассыпались по стихам *равномернее* (выд. мной — Т.Б.)...» (6, С.254) Но Блок не чурается и скучных, изрядно поношенных, невыразительных, как сейчас бы сказали — «никаких» — рифм, когда ему «тесно» в иных.

Рождённые в года глухие
Пути не помнят своего.
Мы — дети страшных лет России —
Забыть не в силах ничего...(3)

Я — Гамлет. Холодеет кровь,
Когда плетёт коварство сети,
И в сердце — первая любовь
Жива — к единственной на свете...(3)

И «кровь-любовь» — уже тогда банальнейшая и для многих просто пошлая рифма — встретится у Блока не один раз... И по сей день

перемигиваются «эстеты» и снобы, а Ницше рассеянно спросил бы только: «Ну и что?..»

«У Блока пошlostей нет и быть их не может, потому что всё всегда поддержано у него изнутри, очищено ещё в замысле. Бывают у него слабые строчки, бывают неудачные строчки, но даже и в них ещё теплится огонь, не гаснущий никогда». (5, С.221) И сказавший это значительно ближе к истине, поскольку им хорошо прочувствовано, что здесь должно применить иное «исчисление».

Помимо «организационной» роли, рифма фонически украшает стихотворение, а всё, что связано со звуком, характеризует, прежде всего, мелодику. Несмотря на свои «непростые» отношения с рифмой, у Блока богатейшая звукопись: аллитерации, ассонансы, анафоры неустанно чередуют друг друга, часто соседствуют внутри одного произведения. Блок чрезвычайно музыкален во всех смыслах. Но всё-таки главным для него всегда оставался ритм. И для Ницше музыка была — во-первых, ритм.

Блок ведь понимал и всю условность ницшеанских воззрений; в статье «О назначении поэта» он сам говорит и о космосе, и о хаосе, о том, как поэт призван превращать хаос в космос... Но и для него «дионисийское» первично, и именно в этой стихии — первоначальные импульсы всего творчества Блока, оттого, наверно, он, как Лермонтов, ждёт от поэзии не совершенства, а чуда. (5, С.223) А кто-то, несмотря на всю глубинную правоту Блока, всё-таки пребывает лишь в (сотворённом кем-то!) «космосе», и без конца что-то переделывает, переставляет, украшает... Но Блок писал, прежде всего, о себе, он был поэтом трагического мировосприятия.

«...Это стремление в Бесконечное, этот взмах крыльев тоскующей души, рядом с высшей радостью об отчётливо воспринятой действительности, напоминают нам, что мы в обоих состояниях должны признать дионисический феномен, всё снова и снова раскрывающий нам в игре созидания и разрушения индивидуального мира эманацию некоторой изначальной радости, подобно тому как у Гераклита Тёмного мирообразующая сила сравнивается с ребёнком, который, играя, расставляет шашки, насыпает кучки песка и снова рассыпает их...» (1, С.215)

ЛИТЕРАТУРА:

- ¹ Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. С-П-б., «Азбука», 2000 г.
- ² Белый А. Стихотворения и поэмы. М., «Республика», 1994 г.
- ³ Блок А. Собрание сочинений в 6 т., Л., «Худ.лит.», 1980
- ⁴ Блок А. Собрание сочинений в 7 т. Тт. 1-7. М., 1960-1963 гг.
- ⁵ Адамович Г. Одиночество и свобода. М., «Республика», 1996 г.
- ⁶ Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха. М., 2000 г.
- ⁷ Аксаков К.С. Полное собрание сочинений. М., 1861 г.