

ШАХМАТОВСКИЙ ВЕСТНИК

Выпуск 9



НАУКА





РОССИЙСКАЯ
АКАДЕМИЯ НАУК

НАУЧНЫЙ СОВЕТ
«ИСТОРИЯ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ»

БЛОКОВСКАЯ КОМИССИЯ

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
МОСКОВСКОЙ ОБЛАСТИ

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ
И ПРИРОДНЫЙ
МУЗЕЙ-ЗАПОВЕДНИК
«ШАХМАТОВО»

ШАХМАТОВСКИЙ ВЕСТНИК

Выпуск 9



МОСКВА НАУКА 2008

УДК 821.161.0
ББК 83.3 (2 Рос=Рус)6

Редакционная коллегия:

*Е.В. Глухова, Т.В. Игошева, С.С. Лесневский, Д.М. Магомедова,
С.М. Мисочник, Аврил Пайман, В.В. Полонский,
И.С. Приходько (ответственный редактор)*

Рецензенты:

доктор филологических наук *Н.А. Богомолов*
доктор филологических наук *Н.В. Дзуцева*

Шахматовский вестник / [отв. ред. И.С. Приходько] ; Науч. совет
РАН «История мировой культуры». – М.: Наука, 1980 – .

Вып. 9. – 2008. – 253 с. – ISBN 978-5-02-034416-7.

Сборник статей подготовлен по материалам международной научной конференции «Александр Блок: Жизнь и творчество. Окружение и рецепции», проходившей с 28 по 30 ноября 2005 г. в Шахматовском музее-заповеднике. Творчество Александра Блока, ведущего поэта Серебряного века, неизменно остается в поле зрения ученых. В частности, в центре внимания оказался символистский словарь Блока. Продолжается исследование культурных контекстов творчества поэта, его связей с другими поэтами и мировой культурой – европейским романтизмом и средневековьем, рецепцией великого поэта-символиста на более поздних этапах развития русской поэзии и литературы в целом.

Для литературоведов, историков литературы и интересующихся русской словесностью.

Темплан 2007-И-343

ISBN 978-5-02-034416-7

- © Научный совет РАН
«История мировой культуры», 2008
- © Российская академия наук
и издательство «Наука»,
продолжающееся издание
(разработка, оформление), 1980
(год основания), 2008
- © Приходько И.С., составление, 2008
- © Редакционно-издательское оформле-
ние. Издательство «Наука», 2008

СОДЕРЖАНИЕ

От редколлегии.....	5
---------------------	---

АЛЕКСАНДР БЛОК: ТЕКСТ, ИСТОЧНИКИ, КОНТЕКСТ, СИМВОЛИСТСКОЕ СЛОВО, СТИХ

<i>Т.В. Игошева.</i> Сказания о земной жизни Пресвятой Богородицы как возможный источник стихотворения А. Блока «Она росла за дальними горами...».....	9
<i>Д.М. Магомедова.</i> «Андреевский» пласт в пьесе Блока «Песня Судьбы»	22
<i>Н.А. Молчанова.</i> Цикл А. Блока «Арфы и скрипки» в поэтической структуре «Третьего тома»	31
<i>Л.А. Колобаева.</i> Сон и сновидения у Блока	39
<i>И.С. Приходько.</i> РАДОСТЬ–СТРАДАНИЕ. Материалы к Символистскому словарю А. Блока	47
<i>Е.Ю. Кукушкина.</i> Лексема <i>жизнь</i> в концептуальном словаре А. Блока.....	52
<i>В.В. Никульцева.</i> Игорь-Северянин и Александр Блок: Проблема заимствований индивидуально-авторских слов	63
<i>О.В. Февралева.</i> К вопросу о концепции <i>красоты</i> в мировоззрении А.А. Блока	84
<i>О.В. Михайлова.</i> Скрытая полемика: Статья Ф. Сологуба «Демоны поэтов» в прозе А. Блока	94
<i>Д.Н. Замятин.</i> Пространство и эпоха: Географические образы в «Скифах» Александра Блока.....	104
<i>Е.В. Глухова.</i> Александр Блок в стиховедческих штудиях Андрея Белого. По материалам неопубликованных рисунков к «Глоссолалии»	114
<i>Ю.Б. Орлицкий.</i> Прозиметрия в драмах А. Блока	128

ТВОРЧЕСКИЕ СВЯЗИ. ЭПОХА И ОКРУЖЕНИЕ. СВИДЕТЕЛЬСТВА И РЕЦЕПЦИИ

<i>Е.В. Иванова.</i> «Место действия – будуар герцогини...»	141
<i>Аврил Пайман.</i> Александр Блок и о. Павел Флоренский.....	152
<i>Н.Г. Коптелова.</i> «Снегурочка» А.Н. Островского в художественной рефлексии А. Блока.....	166
<i>А.Е. Рылова.</i> Георгий Иванов и Александр Блок.....	173
<i>Л.Г. Кихней.</i> «Художник» А. Блока и «Ласточка» О. Мандельштама: К трансформации символистской поэтики в акмеизме	180
<i>В.А. Пискарев.</i> «Кто-то сильный, знающий, может быть, влюбленный...» – Александр Блок и средневековые учения о Троице. К интерпретации стихотворения «На вас было черное закрытое платье».....	191
<i>В.В. Королева.</i> Блок и Гофман: К проблеме двойничества	196
<i>Н.А. Гроховская.</i> Ибсен в статьях Блока и Белого 1905–1908 годов: К проблеме комментирования прозы Блока.....	205

БИБЛИОГРАФИЯ ПУБЛИКАЦИИ

<i>А.К. Гоморев.</i> О некоторых редких прижизненных изданиях А. Блока.....	215
<i>С.Н. Бройтман.</i> Жанрово-композиционное своеобразие поэмы А. Блока «Ночная фиалка». (Публикация и вступительное слово Д.М. Магомедовой)	235

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

Настоящий выпуск «Шахматовского вестника» предлагает вниманию читателей статьи, подготовленные по материалам международной научной конференции «Александр Блок: Жизнь и творчество. Окружение и рецепции», посвященной 125-летию со дня рождения поэта (28–30 ноября 2005 г., Шахматово–Тараканово). Продиктованная названием юбилейной конференции широта проблематики, естественно, нашла отражение в содержании сборника. В то же время включенные в книгу работы представляют современные аспекты изучения творчества А. Блока, содержат ряд интересных открытий и прочтений и могут служить ценным материалом для внесения дополнений и поправок в комментарий к академическому изданию ПСС Блока.

В ряде работ рассматривается отдельный поэтический текст (Т.В. Игошева, В.А. Пискарев) или символистский текст в сопоставлении с акмеистическим (Л.Г. Кихней); цикл в контексте тома (Н.А. Молчанова) или конкретные случаи межтекстовых связей (Д.М. Магомедова, Н.Г. Коптелова, А.Е. Рылова). В статьях *О.В. Михайловой* и *Н.А. Гроховской* проводится сопоставление позиций Блока и его современников (Ф. Сологуб, А. Белый) в отношении к принципиальным эстетическим и этико-философским категориям (лирика, ирония; путь, восхождение, нисхождение). Обращает на себя внимание интерес современных исследователей к слову и символистскому словарю Блока (Л.А. Колобаева, И.С. Приходько, Е.Ю. Кукушкина, О.В. Февралева, В.В. Никульцева). Подходы этих исследователей различаются прежде всего по принципу: лексика (языковеды) – семантика (поэтологи). В сборник вошли также статьи, посвященные жизненным реалиям в творчестве Блока: биографическим, историческим, географическим (Е.В. Ивано-

ва, Д.Н. Замятин). Убедительна аргументация Аврил Пайман, опровергающей авторство о. П. Флоренского в приписываемой ему статье о Блоке. Впервые поставлен вопрос о совмещении стиха и прозы в драматургии Блока (Ю.Б. Орлицкий). Новые аспекты западных проекций в лирике и прозе Блока (средневековые, Гофман, Ибсен) разработаны в статьях В.А. Пискарева, В.В. Королевой и Н.А. Гроховской. А.К. Гоморев представил из своей коллекции редкие прижизненные издания Блока. С особым чувством мы включили в этот юбилейный блоковский сборник статью о «Ночной фиалке» недавно ушедшего из жизни тонкого исследователя лирики С.Н. Бройтмана (републикация Д.М. Магомедовой).

Ссылки на произведения А.А. Блока в тексте статей даются в квадратных скобках по изданиям: *Блок А.А. Собрание сочинений*: В 8 т. М., 1960–1963 (том и страница указаны арабскими цифрами); *Блок А.А. Полное собрание сочинений*: В 20 т. М., 1997–2003 (том указан римской цифрой, страница – арабской).



Александр Блок: текст, источники, контекст, символистское слово, СТИХ



Т.В. Игошева

СКАЗАНИЯ
О ЗЕМНОЙ ЖИЗНИ ПРЕСВЯТОЙ БОГОРОДИЦЫ
КАК ВОЗМОЖНЫЙ ИСТОЧНИК
СТИХОТВОРЕНИЯ А. БЛОКА
«ОНА РОСЛА ЗА ДАЛЬНИМИ ГОРАМИ...»

«Мистическим летом», 26 июня 1901 г. в Шахматово Блок написал стихотворение «Она росла за дальними горами...»:

Она росла за дальними горами.
Пустынный дол – ей родина была.
Никто из вас горящими глазами
Ее не зрел – она одна росла.
И только лик бессмертного светила,
Что день – смотрел на девственный расцвет,
И, влажный злак, она к нему всходила,
Она в себе хранила тайный след.
И в смерть ушла, желая и тоскуя.
Никто из вас не видел здешний прах...
Вдруг расцвела, в лазури торжествуя,
В иной дали и в неземных горах.
И ныне вся овеяна снегами.
Кто белый храм, безумцы, посетил?
Она цвела за дальними горами,
Она течет в ряду иных светил.

[I: 65]

При чтении стихотворения становится видно, что в своем составе оно содержит некоторую сюжетно-повествовательную основу: *Она росла; никто... ее не зрел; Она всходила...; Она в себе хранила тайный след; ...в смерть ушла...; Вдруг расцвела ... в иной дали...* Отмеченная повествовательность, отличающаяся компактностью и почти тезисной «неразвернутостью», провоцирует исследователя к попытке предложить «развернутый вариант» данного поэтического сюжета.

Под отдельными событийными моментами стихотворения в качестве его «нижнего слоя» ощущается присутствие какого-то, условно говоря, «эпического текста». По отношению к тек-

сту стихотворения Блока он занимает положение прототекста. Однако от первоначального последовательно разворачивающегося «эпического повествования» в стихотворении остались лишь отдельные сюжетные звенья. Но даже и по ним достаточно легко определяется жанровая первооснова текста, лежащего в основании блоковского стихотворения. Поскольку данное повествование включает в свой состав ключевые моменты биографии той, которая у Блока скрыта под местоимением *Она*, постольку оно с достаточным обоснованием соотносится с житийным жанром как с жанром *биографии* определенного *сакрального лица*.

В рамках биографического контекста лета 1901 г., под местоимением *Она* блоковского стихотворения традиционно понимается Л.Д. Менделеева. Так, автор комментария к интересующему нас стихотворению в полном собрании сочинений и писем Блока отправляет читателя прежде всего к биографическим реалиям лета 1901 г., связанным с развитием отношений Блока и Л.Д. Менделеевой. Однако, даже учитывая момент сакрализации Блоком своей возлюбленной, невозможно не обратить внимания на разительное несовпадение биографических реалий «жития» Менделеевой с сюжетными звеньями жития в стихотворении «Она росла за дальними горами...»

В этом смысле обращает на себя внимание прежде всего то «сюжетное звено», которое связано с центральным мотивом смерти и дальнейшего «расцвета» и «торжества» героини. Ни в реально-биографическом, ни в религиозно-мистическом ключе данный мотив напрямую с образом Менделеевой, как представляется, соотнести невозможно. Если такая связь и существует, то лишь через ряд опосредованных звеньев блоковских мистических представлений. Таким образом, напрашивается предположение о том, что в стихотворении главная роль отдана какой-то другой героине, чье «житие» положено в основу его лирического сюжета.

Менее очевидным, но не менее важным является отсутствие смысловых параллелей между биографическим и поэтическим текстами и в тех «сюжетных звеньях», где доминирует мотив «роста». Комментируя строки *Она росла за дальними горами. / Пустынный дол – ей родина была*, З.Г. Минц, оставаясь в рамках биографического контекста и опираясь на воспоминания М.А. Бекетовой, делает отсылку к подмосковным ландшафтным реалиям: «Бобловская гора – высочайшая во всей округе. Отсюда открываются необъятные дали» [1: 479]. Однако действитель-

ное соотношение этой реалии с текстом стихотворения приводит к мысли, что примечание не достигает целей, поставленных комментатором, поскольку сам Блок выдвигает на первый план не столько *гору/горы* (которую возможно было бы соотнести с «бобловской горой – высочайшей во всей округе»), сколько *дол* – *дол*, т.е. нечто противоположное горе.

Усадьба Менделеевых, где *росла* Любовь Дмитриевна, действительно располагалась на бобловской горе, но вовсе не за *дальними горами*, как сказано в стихотворении. Следуя блоковской логике, можно сказать, что *родиной* его будущей жены была именно гора, в то время как *пустынный дол* – родина героини блоковского стихотворения. Возникает явная дистанция между реально-биографическим и поэтическим вариантами «жития» женского образа. На это можно возразить, что мифопоэтическая логика Блока вовсе не обязана рабски копировать действительность. Однако в том случае, когда сам Блок ставит перед собой подобную задачу, то достигает весьма высокой точности. Когда формирование поэтического «жития» женского образа у него нуждается в биографической опоре, – бобловские реалии у него достаточно точны и вполне узнаваемы. В этом случае они не претерпевают тех серьезных изменений, в результате которых образ дола способен трансформироваться в образ горы. Так, в стихотворении «Сегодня шла Ты одиноко...», предшествующем в окончательном составе «Стихов о Прекрасной Даме» стихотворению *Она росла за дальними горами...* речь идет именно о горе, которая, в отличие от нашего случая, легко соотносится с реальной бобловской горой, и о лесе, также имеющем свой реальный ландшафтный прототип: *Там, над горой Твоей высокой, / Зубчатый простирался лес* [I: 64].

В стихотворении же «Она росла за дальними горами...», как и в некоторых других случаях у Блока, кроме биографического подтекста, скрыто живущего в его ранней лирике, на первый план выступает «текст», как можно предположить, восходящий к эпизодам из предания о земной жизни Богородицы. Попробуем аргументировать данное предположение.

Не будем подробно останавливаться на том особом интересе, который на протяжении всей своей жизни Блок проявлял к образу Девы Марии. Напомним лишь о тех богородичных изображениях, которые сопровождали жизнь Блока. О них вспоминает М.А. Бекетова, описывая переселение Блока с женой в квартиру матери зимой 1920 г.:

Ал. Ал. по обыкновению повесил картинку с изображением Непорочной девы (Immacolata), подаренную ему в раннем детстве маленькой итальянкой Софией, на одной из стен висел давнишний подарок матери – вид Бад-Наугейма и фотография Мадонны Сассо Феррато, в которой Ал. Ал. находил большое сходство с женой¹.

Об интересе Блока к Богородице свидетельствуют также некоторые из изданий его библиотеки, такие, например, как «Книга Марии Девы» (СПб., 1912), содержащая апокрифические источники, повествующие о земной жизни Богородицы, или «Иконография Богоматери» Н.П. Кондакова в двух томах, вышедших соответственно в 1914 и 1915 г. М.А. Бекетова в письме П.А. Журову 1929 г. также вспоминала о появлении в шахматовской библиотеке книг, связанных с богородичной тематикой:

Из книг *религиозного содержания* я помню книгу об иконах Божией Матери – не помню точного названия, но это не книга Кондакова «Иконография Богоматери»².

К сожалению, Бекетова даже приблизительно не привязывает к какому-либо времени появление этого издания в шахматовской библиотеке Блока. И нам остается только предполагать, что, судя по всему, с каким-то из изданий, подобных «Книге Девы Марии» или ее более популярному варианту – «Сказание о земной жизни Пресвятой Богородицы» – (достаточно часто переиздававшемуся и имевшему широкое распространение³), Блок был знаком. Данное предположение представляется вероятным еще и потому, что спустя год (осенью 1902 г.) Блок обратится к специальному знакомству с богородичной иконографией в связи с намерением писать университетскую работу «Сказания об иконах Божьей Матери». Стихотворение «Она росла за дальними горами...» – одно из первых лирических обращений Блока к богородичной тематике.

Выше мы уже видели, что соотнесение образности стихотворения «Она росла за дальними горами...» с биографическими реалиями «жития» Менделеевой не дают сколько-нибудь ощутимого результата. И, напротив, их соотнесение с церковным преданием о земной жизни Богородицы в гораздо большей степени, на наш взгляд, проясняет смысловое развитие лирического сюжета. В начале своего стихотворения Блок подчеркивает незначительность того места, где росла героиня:

Она росла за дальними горами.
Пустынный дол – ей родина была.

По церковному преданию, Мария родилась от благочестивых родителей Иоакима и Анны в Назарете – маленьком, скромном, малоизвестном городе.

Еврейское название города указывает или на незначительность его, или на окрестность, покрытую кустарниками. Все путешественники согласно говорят, что местоположение его сколько прекрасно, столько же и строго внушительно: с верха горы, к которой он прислонился, открывается величественная панорама долины Эздрелонской и гор – Фавора, Гилбоа (Гелвуйских), Кармила, Ермона, и на заднем плане – Средиземного моря⁴.

Налицо ландшафтные переклички двух текстов: *пустынный дол* у Блока – и «окрестность, покрытая кустарником» в «Сказании»; похожим оказывается и ландшафтное соотношение гор и дола в стихотворении и в «Сказании» («Величественная панорама Эздрелонской долины», в которой расположен Назарет, прислонившись одним боком к *горе*); совпадает и упоминание множественности гор, за которыми «росла» героиня (за *дальними горами*) стихотворения – с перечислением гор, которые видны в окрестностях Назарета в «Сказании» (Фавор, Гилбоа (Гелвуйские горы), Кармил, Ермон). Назаретская долина находится в кольце гор, что позволяет с любой точки зрения видеть как находящуюся за горами. У Блока героиня росла в совершенном уединении, так что *никто из вас* ее не видел:

Никто из вас горящими глазами
Ее не зрел – она одна росла.

Эта биографическая деталь блоковской героини напоминает обстоятельства, связанные с эпизодами детства Девы Марии.

Предание говорит, что когда Пресвятой Деве исполнилось шесть месяцев, мать поставила Ее на землю, чтобы испытать: может ли она стоять, и Преблагословенная, сделав семь шагов, возвратилась в материнские объятия. Тогда св. Анна взяла Ее на руки и сказала: «жив Господь Бог мой! Ты не будешь ходить по земле, доколе я не введу тебя в храм Господень». И устроив особое место в спальне, куда возбранен был вход всему нечистому, Анна избрала непорочных еврейских дочерей, чтобы они ходили за благословенным дитятем ея⁵.

Горящие глаза у Блока – атрибут вожделения и нечистоты, нечистого, нескромного взора, от которых героиня стихотворения была удалена, подобно Марии, избавленной, по преданию, матерью от чужих глаз в родном доме («устроив особое место в спальне, куда возбранен был вход всему нечистому»). По дости-

жении трехлетнего возраста Мария была введена в иерусалимский храм, поскольку по родительскому обету была посвящена на служение Богу. И, таким образом, покинув родительский дом, также была избавлена от нескромных взглядов «горящих глаз». Наиболее сильно блоковский образ корреспондирует с изображаемым на иконах сюжетом «Введения во храм», где находящаяся в иерусалимском храме Мария изображается сидящей в высокой башне. Далее у Блока следуют строки:

И только лик бессмертного светила,
Что день – смотрел на девственный расцвет,
И, влажный знак, она к нему всходила,
Она в себе хранила тайный след.

Комментируя блоковскую метафору, сближающую героиню с *влажным знаком*, З.Г. Минц предлагает сравнить это место вплоть до строки *И в смерть ушла...* с одной стороны, с евангельскими строками: «ср.: “{...} если пшеничное зерно, пав на землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода” (Ин. 12: 24)» [I: 480], с другой стороны – с эпиграфом к роману Достоевского «Братья Карамазовы», восходящим опять-таки к тексту Евангелия:

Образ прорастающего (умирающего и воскресающего) зерна, возможно, поддержан в сознании Блока эпиграфом к роману Достоевского «Братья Карамазовы» (Блок летом 1901 г. читал «Братьев Карамазовых») [I: 480].

На наш взгляд, образ *влажного знака* из этого стихотворения имеет не столько христологические, сколько богородичные коннотации⁶. По преданию, Богородицу, находящуюся в иерусалимском храме, питал ангел, приносивший ей хлеб. В иконографии «Введения во храм» Мария, принимающая хлеб у ангела, изображается на высокой башне. Церковь, прославляя уединенное пребывание Богоотроковицы в храме, воспекает:

Святая святых сущи, Чистая, во храм святыи возлюбила еси вселитися, и со Ангелы, Дево, беседуши пребывавшие, преславне с небесе хлеб приемлющи, Питательнице жизни⁷.

При этом «приемлющая с небес хлеб» Мария сама должна была взойти (подняться на башню, «вырасти») навстречу божественной благодати, подобно знаку, поднимающемуся к солнцу. Атрибут *влажный*, возможно, подчеркивает юность Марии, поскольку знак – влажный, пока молодой, еще не вызревший.

Такая параллель Марии с *влажным злагом* тем более возможна, что образ солнца в блоковском стихотворении несет в себе семантику Бога-света. Оно названо *бессмертным* и имеет *лик: лик бессмертного светила*. При этом метафора, созданная Блоком, прочитывается как религиозный символ, ориентированный на двойное толкование. С одной стороны, она заставляет вспомнить такие образы-символы, как «Христос – Солнце правды», а «лик» отсылает к христианскому персонализму. С другой – в стихотворении не Бог сравнивается с солнцем, а, напротив, светило обогащается обертонами семантики божественности (*лик бессмертного светила*). И в таком понимании природно-космического тела (солнца) сквозит идея имперсоналистического пантеизма, от которой Блок не был свободен в период создания «Стихов о Прекрасной Даме».

В церковной традиции символическое соотнесение Марии с образом злаков происходит также в иконографии богородичного образа, именуемого «Спорительница хлебов», где Богородица благословляет сжатые ржаные снопы. Кроме того, в одном из богородичных акафистов Пресвятая Дева именуется «прозябшею божественный клас, яко нива неоранная яве» (т.е. невозделанная явно), «произращающе садителя жизни ваша, нивою растящею многоплодие щедрот»⁸. Смысл этих строк в обращении к Богородице как существу, прорастившему в своем теле божественный колос, подобно тому как проросла хлебный колос непаханая нива. Здесь кажется вполне вероятным перенос символического смысла образа произрастающего колоса по смежности – с Христа на Богоматерь.

Вообще стихотворение обильно насыщено глаголами и существительными с растительной семантикой: дважды *росла* в начале стихотворения; *расцвет*, *цвела*, *расцвела*, разбросанные по всему стихотворению; и наконец прямое уподобление героини *влажному злаку*; глагол *всходила*, имеющий двойное значение (одно из них опять-таки – растительное). И в целом такая растительная поэтика действительно напоминает приемы символизации и сакрализации, принятые в церковной традиции по отношению к образам Христа и особенно – Богоматери.

Кроме эпизода «Введения во храм» в строках стихотворения угадывается и эпизод Благовещения. Об этом говорит прежде всего строка *Она в себе хранила тайный след*, где *тайный след* – след благовещенского непорочного зачатия. Наиболее ярко это было видно в одном из вариантов восьмой строки стихотворения:

И только лик бессмертного светила,
 Что день – смотрел на девственный расцвет,
 И, влажный знак, она к нему всходила,
И на себе его хранила след.

[I: 244]

То есть она – *влажный знак* – к нему всходила и на себе его хранила след. Под местоимением *его* имеется в виду *лик бессмертного светила*. В окончательной редакции стихотворения местоименно-предложная конструкция *на себе* была изменена на более точную – *в себе*, указывающую на месторасположение священного *тайного следа*. Но зато при этом уходит другое важное местоимение – *его* (*И на себе его хранила след*), – раскрывающее божественное происхождение, связь с божественной сущностью этого *тайного следа*. Как видится, в первом варианте строки, о которой идет речь, гораздо более явно (нежели в окончательной редакции) присутствовал мотив «завета», сакрального союза, «девственного брака», в который вступила Дева Мария с Божеством.

Далее в стихотворении возникает мотив смерти. Но прежде чем перейти к его рассмотрению, необходимо отметить, что между Благовещением и смертью в блоковском варианте богородичного жития «пропущено» важнейшее событие в жизни Девы Марии – Рождество Христово⁹. Представляется, что это произошло не случайно. Явное предпочтение Богородицы Христу формировалось у Блока в контексте его «софиологических» представлений. Поэтому Мария его интересует не как родившая Христа – Богородица, а как Дева Мария – непорочно чистая человеческая личность, обоженная в момент Благовещения. Итак, мотив смерти:

И в смерть ушла, желая и тоскуя
 Никто из вас не видел здешний прах...
 Вдруг расцвела, в лазури торжествуя,
 В иной дали и в неземных горах.

Комментарий З.Г. Минц к строке *Никто из вас не видел здешний прах...* следующий:

Возможная реминисценция евангельского: когда «Мария Магдалина и другая Мария» пришли к гробу Христа Распятого, то услышали слова Ангела: «Его нет здесь; Он воскрес», – и увидели, что гроб пуст (Мф. 28: 1, 6 и 8) [I: 480].

Здесь необходимо вспомнить, что в гробу по своей смерти не было найдено не только тело Христа, но и тело Богородицы. По преданию, тело Богородицы было похоронено в Гефсимании. Оно было положено во гроб, поставлено в пещеру, вход в которую был закрыт большим камнем. Апостолы три дня не отходили от места погребения. Для апостола Фомы, не присутствовавшего при успении и погребении Богородицы, гроб открыли, чтобы он мог поклониться телу Богородицы.

Но каково же было удивление их, когда они увидели, что там уже не было пречистого тела Богородицы, а лежали только одне погребальные пелены Ея, от которых разливалось чудное благоухание¹⁰.

Когда апостолы после этого чудесного события собрались для вечерней трапезы, они вдруг слышали ангельское пение; «и когда они возвели очи свои вверх, то увидели Пречистую Деву, стоящую в воздухе, окруженную небесными силами и сияющую неизреченною славою. Она сказала им: “Радуйтесь! Я с вами есмь во вся дни”»¹¹.

Кончину Божией Матери св. Церковь называет «успением», а не смертью, потому что смерть, как возвращение земле ея персти, а духа Богу, «иже даде его», не коснулась Благодатной. «Побеждены законы природы в Тебе, Дева чистая – воспевает св. Церковь – в рождении сохраняет девство и со смертью сочетается жизнь...»¹²; «Вера христиан в восшествие Богоматери на небо в прославленной плоти – истинна. Если Энох из мира допотопного и пророк Илия из мира подзаконного восхищены на небо с плотию, то ужели Пречистая плоть Честнейшей Херувимов и Славнейшей Серафимов предана тлению?»¹³

Таким образом, церковное предание исповедует вознесение нетленного тела Богородицы. След аналогичного или близкого этому представления о своей героине Блок и оставляет в строке: *Никто из вас не видел здешний прах...* С образом Вознесения Богородицы (чрезвычайно развитый сюжет в католической иконописи и живописи) связаны, как представляется, и строки:

Вдруг расцвела, в лазури торжествуя,
В иной дали и в неземных горах.

Мотив *расцвета и цветения*, как нам приходилось уже отмечать¹⁴, связан у Блока с идеей мистического преображения и перехода (вознесения) в инобытие. Отсюда – и образы «иной дали» и «неземных гор», появляющиеся в связи с образом преображенной после смерти героини. Наконец, финал стихотворения:

И ныне вся овейна снегами.
Кто белый храм, безумцы, посетил?
Она цвела за дальними горами,
Она течет в ряду иных светил.

Образ героини являет здесь свою неоднозначную, сложную, синтетическую сущность. Она одновременно *овейна снегами*, она связана с *белым храмом*, она *цвела за дальними горами*, и, наконец, она *течет в ряду других светил*. Данные характеристики призваны подчеркнуть имперсональный характер ее образа, космичность и соприродность ее существа мировому природному порядку в целом. Можно сказать, что блоковская героиня после своего успения и вознесения, развоплощаясь из человеческого облика, возвращается в свое доипостасное, доличностное – софийно-космическое состояние. Здесь необходимо отметить, что данное представление Блока, не имеющее твердой опоры в христианской догматике, – плод его собственных мистических и поэтических интуиций.

Две последние строки – это максимально стянутые друг к другу начало и конец «жития» блоковской героини, ее исток и исход. И если ее земное возрастание передано символом цветения, данного в качестве образа ее духовного самораскрытия навстречу божественной воле и благодати, то ее посмертное существование, бытие после вознесения раскрывается в образности, близкой по своему значению метафоре «звезда – душа».

Для более полного понимания блоковского соотношения богородичного образа с образом *белого храма* необходимо вспомнить фрагмент из более поздней по сравнению со стихотворением статьи Блока «Стихия и культура» (1908). В ней он пишет о том, что народ, вышедший из стихии, в настоящее время пребывает во сне. Но придет время, когда все двинется:

...все, как есть пойдет: пойдут мужики, пойдут рощи по склонам, и церкви, воплощенные богородицы, пойдут с холмов, и озера выступят из берегов, и реки обратятся вспять; и пойдет вся земля [5: 357].

В данном фрагменте обращает на себя внимание фраза церкви, воплощенные богородицы. Впервые параллель между Церковью и Марией была проведена еще Августином. Подобное представление о Богородице как воплощенном в человеческом виде храме для Бога-Христа зафиксировано и в символике литургической практики. «Пречистый храм Спасов, многоценный чертог»¹⁵ – обращается св. Церковь к Богородице в праздник Входа

во храм Пресвятой Богородицы. «Храм Ты чист и пренепорочен, Приснодево Богородице – поет св. Церковь – Вседетель обрете едину яве от века»¹⁶. Один из наиболее известных софиологов, С. Булгаков, последовательно сближавший идею Софии с образом Богородицы, в свою очередь отмечал, что «скиния и храм сами по себе суть прообразы Богоматери...»¹⁷ Однако лексическая форма, выбранная Блоком, *богородицы*, а не Богородица, множественное число вместо единственного, заставляет его религиозное понимание воспринимать относительно религиозных представлений хлыстов, с точки зрения которых любая женщина под воздействием Святого Духа может стать Богородицей, а мужчина – Христом¹⁸. И все же, представляется, что столь прямая аналогия с хлыстовством, тем более, когда речь ведется о хлыстовском влиянии на Блока, является не вполне правомерной, поскольку содержание, вкладываемое в поэтический образ, у Блока все же – свое собственное.

Так, у хлыстов вовсе отсутствует символическая параллель Богородица – храм, в христианстве же, где она издавна укоренена и стала традиционной, немислимо представление о множественности богородиц. Таким образом даже словосочетание «церкви, воплощенные богородицы» становится свидетельством полигенетического характера происхождения художественного образа Блока.

Не настаивая на своей интерпретации, считаем возможным все же предположить, что блоковские богородицы (например, *Как лицо твое похоже / На вечерних Богородиц* [II: 118]) имеют отношение не столько к хлыстовским богородицам, сколько к иконописным образам (каждая другая богородичная икона – новая Богородица). Если наше предположение верно, то «вечерние Богородицы» из стихотворения 1905 г. «Ты проходишь без улыбки...» – это освещенные свечами или лампадами богородичные иконы. Здесь уместно будет вспомнить и фрагмент из письма Блока Е.П. Иванову, написанного 16 октября 1905 г.:

Хочу сказать тебе... нечто. Я устроил революцию против себя. Молился *трем богородицам* в Каз(анском) и Исаак(иевском) соборе. (...) Когда я был в Ис(акиевском) соборе, вдруг открылись двери к Петру (рабочие носят доски), и мне пришлось выйти к Петру из самого темного и уютного прежде Угла – от божьей матери¹⁹ (курсив наш. – Т.И.).

Из приведенного эпистолярного фрагмента очевидно, что фраза «молился трем богородицам» означает лишь молитву перед тремя разными иконами Богоматери.

Образ храма у Блока одновременно и вещественный и неведущий, представлен сразу и в качестве архитектурного сооружения и – поэтического понимания природы как храма. Последнее представление отчетливо присутствует в следующих строках блоковского «Возмездия»:

Пусть церковь темная пуста,
Пусть пастырь спит; я до обедни
Пройду росистую межу,
Ключ ржавый поверну в затворе
И в алом от зари притворе
Свою обедню отслужу.

[5: 23]

В понимании природы как храма Блок следовал за Вл. Соловьевым, что и было отмечено Вяч. Ивановым в 1904 г. В своей рецензии на «Стихи о Прекрасной Даме» он писал о том, что Владимир Соловьев – «первый в русской поэзии начал строить новый Парфенон, Храм Девы, – не из пентелийского мрамора, а из алмазов снега и голубых туманов, розовых зорек и чистых звезд»²⁰.

Стихотворению предпослано посвящение С. Соловьеву. В связи с темой стихотворения оно представляется неслучайным. З.Г. Минц в комментарии отмечает: «Посвящение С. Соловьеву – ответ на его прямо высказанную просьбу в письме от 14 февраля 1901 г.»²¹ Здесь необходимо отметить, во-первых, что письмо Соловьева Блоку написано в феврале не 1901, а 1902 г. Во-вторых, в указанном письме Соловьев просит Блока посвятить ему стихотворение «Входите все»: «...посвяти мне, пожалуйста, стихотворение) *«Входите все»*, а *«Предчувствую тебя»* не посвящай и посвящение зачеркни»²², а не стихотворение «Она растет за дальними горами...». Несмотря на недоразумения, вкравшиеся в комментарий, посвящение С. Соловьеву в стихотворении все же присутствует и оказывается достаточно значимым. Помня о том, что первоначально стихотворение имело заглавие – «Непосвященным», уместно предположить, что «непосвященным» были противопоставлены «посвященные» в таинственное знание о главной героине блоковской лирики, к каковым Блок причислял и С. Соловьева. В круг тем этого эзотерического знания, возможно, входила и богородичная тема, имевшая определенное отношение к одной из главных тем русского символизма – «теме софийной»²³.

- ¹ Бекетова М.А. Воспоминания об Александре Блоке. М., 1990. С. 186–187.
- ² Там же. С. 632.
- ³ Так, издание этой книги 1904 г. является уже восьмым по счету.
- ⁴ Сказания о земной жизни пресвятой Богородицы с изложением пророчеств и преобразований, относящихся к ней, учения церкви о ней, чудес и чудотворных икон ее, на основании священного писания, свидетельств св. отцов и церковных преданий. Изд. 8-е, испр. и доп. М., 1904. С. 79.
- ⁵ Там же. С. 43.
- ⁶ Ср. со стихотворением «Загадай и скройся в ночь...» [VI: 155], где мотивы «северной дочери», «злака» и богородичный мотив сплетаются в едином сложном лирическом узоре.
- ⁷ Сказания о земной жизни пресвятой Богородицы. С. 55.
- ⁸ Там же. С. 18.
- ⁹ Благодарю С.В. Федотову, указавшую мне на это «сюжетное зияние» в стихотворении.
- ¹⁰ Там же. С. 188.
- ¹¹ Там же. С. 189.
- ¹² Там же.
- ¹³ Там же. С. 190.
- ¹⁴ См.: Игошева Т.В. «Стихи о Прекрасной Даме»: поэтика религиозного символизма. Великий Новгород, 2003. С. 46–47.
- ¹⁵ Сказания о земной жизни пресвятой Богородицы. С. 47.
- ¹⁶ Там же. С. 24.
- ¹⁷ Булгаков С. Купина Неопалимая. Опыт догматического истолкования некоторых черт в православном почитании Богоматери. Вильнюс, [1990]. С. 213. Репринтное издание.
- ¹⁸ См. главу о Блоке в: Эткинд А. Хлыст (Секты, литература и революция). М., 1998.
- ¹⁹ Письма Ал. Блока к Е.П. Иванову. М.; Л., 1936. С. 43.
- ²⁰ Александр Блок. Pro et contra. Личность и творчество Александра Блока в критике и мемуарах современников. Антология / Сост., вст. ст., прим. Н.Ю. Грякаловой. СПб., 2004. С. 21.
- ²¹ Литературное наследство (ЛН). М., Т. 92. Кн. 1. С. 327.
- ²² Там же.
- ²³ Важность богородичной образности не только для Блока, но и для С. Соловьева отчетливо видна из его письма Блоку 21 июля 1912 г., в котором он делится своими киевскими впечатлениями: «Я понял, что София искони хранила Русь, но поклонялись ей только до Москвы. В Москве была *Мат(ерь)* Пресвятая Богородица, но Предвечная Дева, Риза Христова, светлое тело вечности – София – ведома была только Киеву и Новгороду» (ЛН). Т. 92. Кн. 1. С. 405). «Эта Дева, – продолжает С. Соловьев, – хранит и меня и тебя, и я вновь чувствую, что и любовь и злоба наши вытекали только из теснейшей нашей связи с тобой, рыцарской нашей клятвы у ее алтаря. (...) Венчание будет в Дедове 8 или 9 сентября, в рождество Богородицы» (ЛН. Т. 92. Кн. 1. С. 405).

Д.М. Магомедова

«АНДРЕЕВСКИЙ» ПЛАСТ
В ПЬЕСЕ БЛОКА «ПЕСНЯ СУДЬБЫ»*

1 декабря 1912 г., получив неожиданное предложение В. Мейерхольда о постановке драмы «Песня Судьбы» в Александринском театре, Блок попытался заново осознать для себя собственное отношение к пьесе четырехлетней давности, так и не поставленной на сцене и холодно принятой критиками и читателями. Хотя, по его собственному признанию, к 1910 г. он сам отошел от «Песни Судьбы» и разочаровался в ней¹, но, начав готовить свои пьесы к переизданию в сборнике «Театр», он опять «почувствовал для себя» важность этой драмы и попытался наметить ее возможную переработку:

Буду пытаться выбросить оттуда (и для печати, и для возможной сцены) все глупое, также то леонид-андреевское, что из нее торчит. Посмотрим, что останется тогда от этого глуповатого Германа [7: 188].

Тема «Блок и Леонид Андреев» обстоятельно разрабатывалась в 1960–1970 гг. тартуским исследователем В.И. Беззубовым². Однако большая часть сопоставлений и наблюдений исследователя относится к критической прозе Блока. Систематического сопоставления принципов драматургии Блока и Андреева, не говоря уже об отдельных текстуальных переключках, как это ни странно, никогда не проводилось. Не проводилось более широких сравнительных исследований, выявляющих Андреевские реминисценции в лирике Блока. Что же касается «леонид-андреевского» в «Песне Судьбы», то этот вопрос был поставлен в работе И.С. Приходько «Песня Судьбы и Книга Судеб: (Философема судьбы в драмах «Песня Судьбы» А. Блока» и «Жизнь Человека» Л. Андреева)»³. По мнению исследовательницы:

[Блок создал свою пьесу] как бы в полемике с Л. Андреевым. «Жизни Человека» он противопоставляет «Судьбу Героя»; бессилию человека перед неумолимым роком – радостную готовность ответить на зов

* Работа выполнена при поддержке РГНФ (проект № 06-04-00468а).

Судьбы; сгоревшей свече, символизирующей трагическую обреченность человеческой жизни, – дорогу как символ Свободы и предопределения в выборе Судьбы⁴.

Вопрос о многообразных источниках «Песни Судьбы» неоднократно ставился в науке о Блоке. Не оспаривая и не отменяя ни одного из существующих прочтений пьесы, мне представляется необходимым указать на еще один текст, входящий в «леонид-андреевский» пласт наряду с драмой «Жизнь Человека». Речь идет о повести Андреева «Тьма», опубликованной в 1907 г. в альманахе «Шиповник» и получившей многочисленные отклики в критике 1907–1908 гг.⁵

Сюжет повести, основанный на действительном случае, повествует о том, как знаменитый и неуловимый революционер-бомбистателъ накануне тщательно подготовленного террористического акта, загнанный сыщиками, укрывается в публичном доме. В развитии действия повести четко выделяются четыре этапа.

Первый эпизод. Выбрав проститутку Любу, которая показалась ему спокойнее и серьезнее других, герой повести невольно втягивается в спровоцированный ею психологический и словесный поединок. При этом каждый из героев имеет самое смутное представление о мире, в котором живет его собеседник, и сталкивается с ним впервые. Мгновения взаимного искреннего интереса и сочувствия сменяются взаимными оскорблениями и обвинениями. Герой пытается объяснить девушке, что его гонят и преследуют те самые люди, которым он отдал всю свою жизнь, и в этот момент его жизнь кажется ему самому «чистой и мучительно прекрасной». Но едва только он пытается пожалеть девушку, вынужденную жить по другим законам, и, «подчеркивая свое отношение к девушке как к человеку», почтительно целует ей руку, она неожиданно ударяет его по лицу. Когда же он сам приходит в ярость и требует объяснений, она отвечает «с зловещей убедительностью»: «Какое же ты имеешь право быть хорошим, когда я – плохая?». И добавляет: «Я сказала – стыдно быть хорошим. А ты этого не знал?»⁶

С этого момента начинается второй эпизод повести: удар и утверждение «Стыдно быть хорошим» внезапно обнаруживают, что герой не в силах оправдать собственную жизнь даже перед самим собой, что все, чем он жил до сих пор, оказывается бессмысленным и чужим. Но это внутреннее отречение от себя прежнего для героя оказывается не опустошением, а освобождением. Объявив о решении остаться в публичном доме с Любой,

он пьет вместе с другими обитательницами публичного дома и провозглашает: «Если нашими фонариками не можем осветить всю тьму, так погасим же огни и полезем все во тьму» (298).

Обычно критики, как и большинство исследователей, останавливаются именно на этих двух эпизодах, сводя к описанному перелому и отречению героя от себя и своего дела все содержание повести. Но вслед за этим апофеозом «тьмы» следуют еще два не менее важных эпизода, корректирующих то, что произошло в первой половине повести.

Один из них является зеркальным отражением первой встречи героев. Воспроизводится еще один разговор между ними, уже после пирушки с проститутками. Герой вновь, уже по просьбе Любы, рассказывает ей о своем деле и товарищах, и теперь перелом происходит в ней: теперь она готова отречься от прежней жизни и забыть о своей «ненависти к хорошим». И так же, как герой осознал чужую правду после ее слов «стыдно быть хорошим», так героиня ощущает, что к ней приходит «новая правда», которая несет с собой «не страх, а радость».

И, наконец, в финальном эпизоде наутро после пережитой ночи обнаруживается, что террориста опознали и сообщили в участок. В оцепленный полицией публичный дом приходит пристав с сыщиками, безоружный и не одетый террорист не пытается сопротивляться и молча, со спокойной улыбкой, ждет ареста, после которого неминуемо должна последовать казнь. Люба вначале кокетничает с полицейскими, «предавая его наивно и откровенно», затем внезапно бросается к его ногам, кричит: «Он лучше вас всех», а завершается повесть многозначительной фразой: «...Точно только теперь начиналась серьезная, настоящая опера» (302).

Даже по этому схематичному пересказу повести «Тьма» можно обнаружить несколько очень важных сюжетных перекличек с «Песней Судьбы».

Главное сходство заключается в ситуации встречи героя с женщиной, принадлежащей к чужому для него миру. Мир героини отчасти выпадает и из общих представлений о социальной норме: Люба – проститутка, о Фаине Друг Германа говорит: «Вы знаете, кто такая Фаина (...)» – Просто-напросто каскадная певица с очень сомнительной репутацией» [8: 111].

И у Андреева, и у Блока первое столкновение завершается ударом по лицу (Фаина бьет Германа бичом⁷, после которого для героя наступает психологический перелом и добровольное отрече-

чение от всей прежней жизни, уход от нее и погружение в чужой для себя стихийный (у Андреева – хаотический!) мир.

Но если бы сходство ограничивалось только этой общей ситуацией «встреча–удар–уход–отречение», то намеченная параллель между текстами могла бы показаться исследовательской нательной. Важно увидеть, что переклички между повестью Андреева и драмой Блока многочисленны и принципиальны.

Начнем с портретов обеих героинь. В первом описании героини «Тьмы» говорится:

...На сидевшей было *глухое черное платье*. (...) И профиль у нее был простой и спокойный, как у всякой порядочной девушки, которая задумалась. (...) В каждом хорошо поставленном доме есть одна, даже две такие женщины: одеты они бывают в черное, как *монахини* или молодые вдовы, лица у них *бледные*, без румян, и даже строгие... (267)

В описаниях Фаины повторяются все указанные атрибуты: черное платье, бледное строгое лицо, сходство с монахиней: «Как монахиня, она была в черном платке», – рассказывает Монах Елене во Второй картине [4: 115]. «Она в *простом черном платье*, облегающем ее тонкую фигуру, как *блестящая змеиная чешуя*», – так описано первое появление Фаины перед Германом в Третьей картине [4: 127]. «Фаина опускается в кресло и *бледнеет* (4-я картина. [4: 139]).

Мотив «змеи», звучащий и в песне Фаины («Эй, берегись! Я вся – змея!» [4: 127] также имеет соответствие в тексте «Тьмы». Чувствуя, что девушка может его предать, террорист думает:

Взять эту *гибкую змеиную шею* и сдавить; крикнуть она, конечно, не успеет. И не жалко: правда, теперь, когда рукою он удерживает ее на месте, она ворочает головой совершенно *по-змеиному* (275).

Очень важно, что и в повести Андреева, и в драме Блока акцентируется внеличное начало конфликта между героями: и Люба, и Фаина воплощают до сих пор незнакомое героям начало народной души. Ср.:

И строго, с зловещей убедительностью, за которой чувствовались *миллионы раздавленных жизней*, и моря горьких слез, и огненный непрерывный бунт возмущенной справедливости – она спросила (287).

Она принесла нам часть народной души. (...) Эти *миллионы окутаны ночью*; еще молчат их дремлющие силы, но они уже презирают и ненавидят нас. (...) В моей душе разверзается пропасть, когда я слушаю песни Фаины. Эти песни, точно костры, дотла выжигают пустынную, дряблую, интеллигентскую душу [4: 135].

И в повести Андреева, и в драме Блока народное начало отождествляется с бунтующими раскольниками. Герой «Тьмы» говорит:

Отец – доктор, военный врач. Дед был мужик. *Мы из старообрядцев* (281).

Решение порвать со своей прежней жизнью для героя сопровождается ощущением, что он открывает в себе глубинные раскольничьи истоки:

Словно с каждой выпитой рюмкой он возвращался к какому-то первоначально своему – к деду, к прадеду, к тем *стихийным первобытным бунтарям*, для которых бунт был религией, а религия – бунтом. Как линючая краска под горячей водой – смывалась и блекла книжная чуждая мудрость, а на место ее вставало свое собственное, дикое и темное, как *голос самой черной земли*. И диким простором, безграничностью *дремучих лесов, безбрежностью полей* веяло от этой *последней темной мудрости* его; в ней слышался смятенный крик колоколов, в ней виделось кровавое зарево пожаров, и звон железных кандалов, и иступленная молитва, и сатанинский хохот тысяч исполинских глоток – и черный купол неба над непокрытой головою (298).

Фаина, как это неоднократно подчеркивается в тексте драмы, тоже происходит из раскольников и вспоминает о том, «как горели деды» [4: 144].

Совпадают и размышления героев «Тьмы» и «Песни Судьбы» о возникшем у них чувстве свободы. Герой Андреева:

И все свободнее ему становилось – и наконец ясно стало, что он такой же, как и был, и совершенно *свободен и может идти куда хочет* (292).

Герман:

Вы не понимаете меня! Вы думаете, что я – раб? Нет, я *свободный! Я не знаю только, куда идти, но все пути свободны!* [4: 147].

И у героя «Тьмы», и у Германа мотив «темноты» появляется в момент, когда они пытаются понять, что их ждет в будущем: «Кончено так кончено. В темноту так в темноту. А что дальше? *Не знаю, темно* (292), – говорит герой «Тьмы».

«Ты – навстречу – неизбежная? Судьба? Какие темные очи. Какие холодные губы. *Только не спрашивай ни о чем... Темно... Холодно... Не могу вспомнить...*», – бредит Герман в последней картине драмы [4: 165].

Обе героини сразу же угадывают в герое своего долго ожидаемого «суженого»: «*Я давно тебя ждала*» (287), – говорит Люба.

«*Долго ждала тебя*, все очи проглядела, вся зарей распылалась, вся песнями изошла, вся синими туманами убралась, как невеста фатой [4: 144], – говорит Фаина в 5 картине драмы.

При этом и в повести, и в драме угадывание суженого происходит перед зеркалом:

Как увидела тебя сегодня в зеркале, так сразу и метнулося: вот он, мой суженый, вот он, мой миленький. И не знаю я, кто ты, брат ли мой, или жених, а весь родной, весь близкий, весь желанненький... (291).

Фаина гадает на жениха перед зеркалом и видит в нем лицо Германа:

Давай погадаем, как бывало гадали на Святках, – *не увижу ли в зеркале жениха?* (...) Не обмани, зеркало, кого увижу, тот и будет жених (...) *Жених мой, приди ко мне, суженый, погляди на меня!* [4: 144, 159].

И у Андреева, и у Блока в связи с темой добровольного самоотречения возникает тема Христа. Герой «Тьмы» размышляет:

Раздай имение неимущим. Но ведь это имение и *это Христос*, в которого я не верю. Или еще: кто душу свою положит – не жизнь, а душу – вот как я хочу. Но разве сам Христос грешил с грешниками, прелюбодействовал, пьянствовал? Нет. Он только прощал их, любил даже. Ну, и я ее люблю, прощаю, жалею, – зачем же самому? Да, но ведь она в церковь не ходит. И я тоже. Это не Христос, это другое, это страшнее» (293).

Финал «Тьмы», когда террориста предадут⁸ и он молча, не оказывая сопротивления, ждет ареста и будущей казни, не только поддерживает евангельские коннотации, но и позволяет увидеть связь с ними названия повести: «Но теперь ваше время и *власть тьмы*» (Лк. 22: 53). О параллели Герман – Христос уже неоднократно говорилось в литературе о Блоке, в частности, в работах З.Г. Минц, Т.М. Родиной, И.С. Приходько⁹.

Приведенными параллелями связь повести Андреева и драмы Блока отнюдь не исчерпывается. В черновом автографе (далее – ЧА хранится: ИРЛИ. Ф. 654. Оп. I. № 147) и первой публикации пьесы в альманахе «Шиповник» текстуальных перекличек с «Тьмой» было гораздо больше. Так, в сцене в уборной Фаина спрашивала у Германа: «*Так ты немец?*» (ЧА), что почти буквально повторяет вопрос Любы: «*Ты не немец?*» (268). Еще один вопрос Любы: «*Вы не писатель?*» перекликается с вопросом Фаины: «*Ты, может быть, тоже писатель?*» (ЧА).

До сих пор мы оставались в пределах сопоставительного анализа двух текстов, не касаясь внетекстовых фактов, свидетельствующих о воздействии повести Андреева на Блока. Представляется существенным, что Блок ознакомился с текстом «Тьмы» еще до ее публикации. 26 сентября 1907 г. состоялось чтение по-

вести на «Среде» Андреева. По воспоминаниям мемуаристов, у Андреева болел зуб, и прочесть повесть попросили Блока¹⁰. Таким образом, первое знакомство с повестью совпало с интенсивной работой над пьесой осенью 1907 г. В статье «Литературные итоги 1907 года» Блок, откликаясь на выход третьего выпуска альманаха «Шиповник», упомянул о «Тьме», сравнивая ее с пьесой «Жизнь Человека»:

«Жизнь Человека» Андреева (в первом альманахе) – произведение замечательное: грудь автора прикрыта щитом, лицо его – гордое лицо человека; автор рассказа «Тьма» (в третьем альманахе) открыл свою грудь для горькой и отравленной стрелы противоречий, он не защищен уже ни искусством, ни гордым сознанием, которое заставило победить человека «незнаемого, нечувствуемого никем» [VII: 119].

Реминисценции из «Тьмы» обнаруживаются не только в «Песне Судьбы», но и в стихотворениях и статьях Блока. Так, явные отсылки к тексту Андреева обнаруживаются в стихотворении «Унижение» (1911), действие которого происходит в одной из комнат публичного дома. Не вполне мотивированное внутренней логикой стихотворения упоминание о казни в первой строфе стихотворения может быть объяснено именно «Андреевским» подтекстом:

В черных сучьях дерев обнаженных
Желтый, зимний закат за окном.
(К эшафоту на казнь осужденных
Поведут на закате таком).

[III: 19]

Повторяется отмеченная уже в драме «змеиная» тема в описании героини (*Словно змей, тяжкий, сытный и пыльный, / Шлейф твой с кресел ползет на ковер*). Строки, завершающие стихотворение (*Так вонзай же, мой ангел вчерашний, / В сердце острый французский каблук*), перекликаются с упоминанием о том, что Люба постукивала по паркету «высокими французскими каблуками» (269). Наконец, с текстом повести в стихотворении перекликается дважды упоминаемый звон шпор за дверью комнаты:

Чу! По мягким коврам прозвенели
Шпоры, смех, заглушенный дверьми...
(...)
Он не весел, твой свист замогильный...
Чу! опять – бормотание шпор...

Ср.:

Вдруг в коридоре зазвучали голоса, шаги; зазвенели шпоры, мягко и деликатно, как это бывает только у молоденьких офицеров, и все это приблизилось – и остановилось у их двери. (...)

Еще раз стук в дверь, смех, ругательство, щелканье шпор, и все отодвинулось от двери и погасло где-то в конце коридора (280–281).

Выявленный в сообщении «Андреевский» пласт в пьесе «Песня Судьбы» не отменяет ее прочтения через гностический сюжет о пленной Душе мира. Напротив, перед нами – еще один план «соответствий», дающий возможность множественной перекодировки смысла драмы путем соотнесения ее текста с разными источниками. О том, что сюжет повести Андреева также потенциально несет в себе не только эмпирический, но и универсальный символический смысл, свидетельствуют не только отмеченный выше евангельский подтекст, но и явно присутствующие в «Тьме» мотивы «вечного возвращения», и древнего «воспоминания» (анамнесиса), чрезвычайно важные и для «Песни Судьбы». Ср.:

И вдруг с необыкновенной ясностью, почти осязательностью, ему представилось, что все это уже было (...) «будто он жил уже когда-то, – но не в том доме, а в месте, очень похожем на это, и как-то действовал, и даже был очень важным в этом смысле лицом, вокруг которого что-то происходило. (...) И затем не раз в течение этой необыкновенной ночи он ловил себя на том, что, глядя на какую-нибудь вещь или лицо, старательно припоминал их, вызывая из глубокой тьмы прошедшего или даже совсем не бывшего» (281–282).

Воспоминание Германа о Куликовской битве в Пятой картине начинается словами:

Все что было, все, что будет – обступило меня: точно эти дни живу я жизнью всех времен, живу муками моей родины [IV: 148].

Проведенное сопоставление свидетельствует о том, что тема «Блок и Леонид Андреев» не исчерпана. Выявление «Андреевского» пласта в творчестве Блока – насущная проблема комментария к его поэзии, прозе и драматургии.

¹ Ср.: «К этому времени (1910 г.) я решительно уже считал “Песню Судьбы” дурацкой пьесой» [7: 188].

² Беззубов В.И. Александр Блок и Леонид Андреев // Блоковский сборник. Тарту, 1964. С. 226–320: Он же. Леонид Андреев и традиции русского реализма. Таллин, 1984. С. 156–250.

- ³ См.: Художественный текст и культура: Тез. докл. Всероссийской науч. конф. Владимир, 1993. См. также: *Приходько И.С.* Мифопоэтика Блока. Владимир, 1994. С. 52–53.
- ⁴ *Приходько И.С.* Мифопоэтика Блока. С. 52.
- ⁵ См., например: *Айхенвальд Ю.* Литературные заметки // Русская мысль. 1908. № 1; *Амфитеатров А.* Талант во тьме // Амфитеатров А. Против течения. СПб., 1908; *Воровский В.* В ночь после битвы // Воровский В. Литературная критика. М., 1971; *Антон Крайний* (Гиппиус З.Н.) Репа // Весы. 1908. № 2 и др.
- ⁶ *Андреев Л.* Собр. соч.: В 6 т. М., 1990. Т. 2. С. 277, 287, 288. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц.
- ⁷ Ср.: «Взвизгнув дико, Люба с силою ударила его по бритой щеке. Воротиночек покатился по полу, и сам он пошатнулся, но устоял на ногах. И, страшно бледный, почти синий, но все так же молча, с тем же видом высокомерия и горделивого недоумения, остановился на Любе своими тяжелыми, неподвижными глазами. Она дышала часто и смотрела на него с ужасом» (277–278).
- «Герман вскакивает на эстраду. Взвившийся бич сухим плеском бьет его по лицу, оставляя на лице красную полосу. Каким-то случайным движением Герман падает на колени и смотрит на Фаину. В зале стало тихо. Вызывающая улыбка на лице Фаины пропадает. Рука с бичом упала. Взгляд ее далек и бесконечно печален» [4: 129–130].
- ⁸ О Любе говорится: «На него, с тех пор, как пришла полиция, она ни разу не взглянула, предавая его наивно и откровенно; и он видел это, и улыбался странной усмешкой...» (306).
- ⁹ См.: *Миц З.Г.* Блок и Гоголь // Миц З.Г. Александр Блок и русские писатели. СПб., 2000. С. 67–68; *Родина Т.М.* Блок и русский театр начала XX века. М., 1972. С. 186; *Приходько И.С.* Мифопоэтика А. Блока. Владимир, 1994. С. 40–41.
- ¹⁰ См. также письмо Блока к матери 28 сентября 1907 г.: «У Андреева болел зуб, потому новый рассказ его читал вслух я. (...) Новый рассказ Андреева большой, написан на тему «стыдно быть хорошим», не из лучших для Андреева. Есть великолепные места» [8: 210]. Ср. также воспоминания Сергеева-Ценского об отзыве Блока после чтения: «...В этой вещи вы превзошли самого себя... “Тьма” является самым гениальным из ваших произведений».

Н.А. Молчанова

ЦИКЛ А. БЛОКА «АРФЫ И СКРИПКИ» В ПОЭТИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЕ «ТРЕТЬЕГО ТОМА»

Анализ структуры блоковских томов и циклов – важный аспект осмысления «пути» поэта, который уже не одно десятилетие привлекает внимание блоковедов. По сложившейся традиции, в «третьем томе» особый интерес вызывают циклы «Страшный мир», «Возмездие», «Родина», «Кармен». Цикл «Арфы и скрипки», над которым Блок работал в 1908–1916 гг., постепенно расширяя его состав, изучен сравнительно меньше. Л.Я. Гинзбург рассматривала его в качестве примыкающего к «Страшному миру» и указывала, что в самом заглавии здесь «выражена двойственность – страшного мира и порывов в утраченную область абсолютного»¹. Почти все исследователи выделяют основополагающую роль «музыкального» начала в цикле. В частности, Р.С. Спивак определяет главную тему «Арф и скрипок» как «трагическую дисгармонию стихии индивидуалистического сознания и “музыкального оркестра” мировой жизни»². И.С. Правдина пишет: «“Арфы и скрипки” – это человек в соотношении с “мировым оркестром”, человек, поставленный перед космосом, природой, страстью, смертью, временем»³.

Отчетливо обнаружилось также стремление блоковедов обозначить в образной системе цикла противопоставление «арфы певучей» и «скрипки визгливой». Так, Б.В. Аверин и О.А. Кузнецова в комментариях к третьему тому академического собрания сочинений А. Блока отмечают, что «если арфа у Блока связана с гармоническим, упорядоченным образом мира {...}, то скрипка скорее соответствует дионисийскому началу в жизни и искусстве»⁴. Эти же исследователи выявляют различные литературные и библейские источники образов музыкальных инструментов, давших название блоковскому циклу. Д.М. Магомедова, убедительно доказывая, что одним из главных «порождающих текстов» для данного цикла явилось стихотворение В. Брюсова «Обряд ночи», вместе с тем подчеркивает принципиальное различие в понимании «музыки» двумя поэтами: «...брюсовская музыка так или иначе соотносится с поэтической формой, а у Блока – с

мифологизированной концепцией «музыки» как первоосновы бытия и творчества»⁵.

Весьма продуктивной, на наш взгляд, является мысль Л.Л. Гервер о «сопряжении полюсов» между понятиями «*musica mundana*» и «*musica humana*» в зрелой блоковской лирике⁶. Действительно, в «Арфах и скрипках» ««мировая музыка» сосуществует с самыми низкими ступенями иерархической лестницы музыкального искусства»⁷. В этом цикле, как и в других составных частях «третьего тома», поэт стремился воссоздать универсальное единство мира, в котором всё (любовь, природа, творчество) полно не только «соответствий», но и противоречий, вследствие чего многие символические образы могут включать в себя антиномичные оттенки значений.

В цикле «Арфы и скрипки» сложно переплетаются несколько разных «музыкально» обозначенных лейтмотивов, в которых звучание «мирового оркестра» причудливо сосуществует с «громом» оркестра, установленного на трибуне аэропорта. Один из них – «*музыка буйных страстей*», именно здесь сильнее всего сказалось «сопряжение полюсов» высокого и низкого, отсюда тянутся «нити» не только к циклам «*Страшный мир*», «*Кармен*», но и сразу к нескольким циклам «второго тома» («*Город*», «*Снежная Маска*», «*Фаина*»). Существенной приметой рассматриваемого цикла стало воплощение этой «музыки» в мифологизированном образе – «темный морок цыганских песен». Фольклорные истоки данного образа раскрываются в работе Г.А. Левинтона⁸. В «реальном» контексте ему нередко сопутствует ресторанно-эстрадный хронотоп, включающий в себя «томный голос», «гитарные струны» (натянувшиеся или оборвавшиеся), «черного ворона» и другие «атрибуты» поэтики городского романса⁹. Стихия «жестокого» романса вторглась уже в «переходную» лирику А. Блока, присутствует она и в «*Страшном мире*», но высшего накала достигает в «Арфах и скрипках», в таких стихотворениях, как «Опустишь, занавеска линиялая...», «Натянулись гитарные струны...», «Как прощались, страстно клялись...» и др.

Однако одновременно с «музыкой» земных страстей лирический герой поэта приобщается и к «музыке сфер»: наряду с «мором цыганских песен» он ощущает «торопливый полет комет»¹⁰, слышит то «буйный зов рогов призывных» [3: 214], то звук запредельных «колоколов», гласящих о чем-то «с несбыточной верой» [3: 201]. Символика «колокольного звона» у Блока нередко имела христианскую окраску (например, в сти-

хотворении «Последний день» в цикле «Город»). Она же естественно вписывается в литературную (лермонтовскую) традицию, для сравнения можно взять известные строки из «Страшного мира»: *...Иль можешь лучше: не прощая, / Будить мои колокола, / Чтобы распутица ночная / От родины не увела* [3: 9] и «Арф и скрипок»: *И чем он громче спорит с мглою будней, / Сей праздный звон, / Тем кажется железней, непробудней / Мой мертвый сон* [3: 201]. Двоится устойчивый в блоковской поэзии образ «цыганки»: это и конкретная исполнительница романсов Ксения Прохорова (стих. «Натянулись гитарные струны...»), и «пляс ужасный» потусторонней «цыганки» (стих. «Когда-то гордый и надменный...»). Сам «путь» лирического героя подчас осмысливается в «цыганском» русле: *Мой поезд летит, как цыганская песня...* [3: 221].

Следует признать, что оппозиция струнных (аполлонических) и духовых (дионисийских) инструментов, присущая поэзии Вяч. Иванова и некоторых других символистов, не была созвучна амбивалентному поэтическому мышлению А. Блока. Известно, что один из характернейших «струнных» музыкальных символов «третьего тома» – «скрипка», не случайно в первой редакции (в книге «Ночные часы», 1911 г.) блоковский цикл назывался «Голоса скрипок». В «Страшном мире» этот образ чаще всего олицетворял стихию «разорванного» индивидуалистического сознания и потому слышался лирическому герою как «пустынный вопль», «скрипки вой», «дальних скрипок вопль туманный». В «Арфах и скрипках» символическое значение данного образа усложняется, помимо дисгармоничных, «визгливых» звуков, врывающихся в «мировой оркестр отдельной нотой торопливой» [3: 192], звучание «скрипки» несет в себе некое идеальное (*Не соловей – то скрипка пела...* [3: 217]) и даже «астральное» содержание, увлекающее «протяжный голос» музыкального инструмента «в отчизну скрипок запредельных» [3: 192]. В статье «Памяти В.Ф. Коммиссаржевской» (1910), размышляя о трагической судьбе человека искусства в современном мире, А. Блок сравнивал душу умершей актрисы с «нежнейшей скрипкой», которая «голосом своим вторила мировому оркестру» [5: 418–419]. Блоковская «скрипка» нередко приобретает эротически окрашенный, женский «лик»: *Скрипка, тая и слабя, / сдается бешеным смычком* [3: 185]. В свою очередь «смычок» подчас отождествляется с «мужским» сознанием лирического героя: *Зачем же в ясный час торжеств / Ты злишься, мой смычок визгливый* [3: 192].

С «музыкой буйных страстей» в «Арфах и скрипках» неразлучно сливается «музыка тайных измен»: *Едва, подругу покидая, / Ушел я в тишину и в тень, / И вот опять – зовет другая, / Другая вызывает день...* [3: 159], *Не лукавь же, себе признаваясь, / Что на миг ты был полон одной, / Той, что встала тогда, задыхаясь. / Перед редкой и сытой толпой...* [3: 204]. Здесь проявилось, с одной стороны, дальнейшее развитие темы «подмены» истинных ценностей, главной в «Возмездии» (*Опять – любить ее на небе / И изменять ей на земле* – [3: 78], с другой, варьирование «двухголосья» цикла «Кармен» (*Мелодией одной звучит печаль и радость...* – [3: 239]). Непосредственная переключка с «голосом» героини этого цикла ощущается в стихотворении «Я вижу блеск, забытый мной...»:

Я различаю на мгновенье
За скрипками – иное пенье,
Тот голос низкий и грудной... [3: 210].

В контекст «музыки тайных измен» вплетается, обновившись, излюбленная блоковская антитеза: «высота» – «падение» (см. стихотворение «В неуверенном зыбком полете», тематически и образно связанное с «Авиатором» в «Страшном мире»).

Еще один сквозной лейтмотив цикла – «напев заглушенный и юный», он навеян воспоминаниями о высоких идеалах юности, о первой любви, воссоздающей гармонию с миром. Этот «забытый напев» роднит «Арфы и скрипки» с циклами «Итальянские стихи», «Родина», а также с разделом «Разные стихотворения». Ему противостоят не только образы, отмеченные печатью «страшного мира», но и «злая воля дирижера» (мотив, взятый из стихотворения «Уже померкла ясность взора»). Ведь данный «напев» прошел через жестокое испытание романтической иронией, долгие годы «нисхождения». «Созвучными» ему оказываются немногие как «аполлонические», так и «дионисийские» музыкальные инструменты. Гармонический, одухотворенный образ мира, безусловно, несет в себе «свирель» в стихотворении, открывающем цикл «Арфы и скрипки»:

Свирель запела на мосту,
И яблони в цвету.
И ангел поднял в высоту
Звезду зеленую одну,
И стало дивно на мосту
Смотреть в такую глубину,
В такую высоту [3: 158].

Печальное «эхо» такой «свириели» прозвучит в цикле «Родина», в стихотворении «Задебранные лесом кручи»:

Теперь пастуший кнут не свистнет,
И песни не поет свирель [3: 246].

Основной символический образ, хранящий просветленную память об идеалах юности в блоковском цикле, как уже неоднократно отмечалось, конечно, — «арфа». О вечной «весне» поет и плачет эолова арфа в стихотворении «На смерть Коммиссаржевской» (*Не верили. А голос юный / Нам пел и плакал о весне, / Как будто ветер тронул струны / Там в незнакомой вышине* — [3: 190]). В стихотворениях «Есть минуты, когда не тревожит...», «Уже померкла ясность взора...» именно «арфа» пробуждает в душе лирического героя «усыпленные жизнью струны», позволяет «улететь» мечтой к «гению первой любви». Небольшой цикл «Через двенадцать лет», входящий в «Арфы и скрипки», содержал в себе многие «прообразы» поэмы «Соловьиный сад»:

И вдруг — туман сырого сада,
Железный мост через ручей,
Вся в розах серая ограда,
И синий, синий плен очей... [3: 184].

«Голос вещий», напоминающий об утраченной любви, слышится лирическому герою цикла «Через двенадцать лет» в пении птиц (это — сквозной мотив всей лирики А. Блока, начиная с «Гамаюна»):

...Услышал ясно в пеньи птичьем:
«Внимай страстям, и верь, и верь,
Зови их всеми голосами,
Стучись полночными часами
В блаженства замкнутую дверь» [3: 183].

«Отзвук» последних строк — в поэме «Соловьиный сад»:

Не стучал я — сама отворила
Неприступные двери она [3: 242].

Как и в других циклах «третьего тома», «музыкальную» окраску получили образы «воды» — «влаги». «Живительная»¹¹ сила, «омывающая» душу лирического героя, «вода» нередко наполняется высоким символическим смыслом: *Аверху, в водоеме твоём, / Тихий господи, / И не счесть светлых рос...* [3: 166], *Грустя и плача и смеясь, / Звенят ручьи моих стихов / У ног твоих...* [3: 175]. Но этот же символ может приобрести значение мертвого

покою, забвения: *И под мостом поет вода: / Смотри, какие быстрины, / Оставь заботы навсегда...* [3: 158].

Своеобразные метаморфозы в «Арфах и скрипках» переживает традиционная для Блока и всей поэзии символизма антитеза «шума» – «тишины». Еще в ранней лирике «смущенный» «жизнью шумящей» (стихотворение «И странных и новых ищу на страницах...») блоковский герой приучился «слушать тишину», ощущая в ней тайное присутствие Вечной Женственности (стихотворение «...И снова подхожу к окну»). Позднее, в 1904–1906 гг., «тишина» у Блока – прежде всего состояние природы, «дыхание» вечности в ней, знак неизменности всего сущего:

Тишина умирающих знаков –
 Это светлая в мире пора:
 Сон, заветных исполненных знаков,
 Что сегодня пройдет, как вчера... [2: 125]

«Тишина» могла стать внутренним «откровением» для лирического Я, тогда этот символ мифологизировался, соединясь с устойчивым образом: душа-«корабль»:

Здесь тишина цветет и движет
 Тяжелым кораблем души [2: 114]

В то же время «тишина» – символ застоя, неподвижности (в частности, в поэме «Ночная Фиалка»), а в стихотворениях «В голубой далекой спальне...», «Нет имени тебе, мой дальний... » она – предвестник вечного покоя, смерти.

К «третьему тому» взаимоотношения «шума» и «тишины» обогащаются новыми оттенками значений. Символ «тишины» в «Арфах и скрипках» (как и в «Итальянских стихах» и «Разных стихотворениях») сохраняет свой сокровенный, тайно «звучащий» смысл. «Тишина» ассоциируется с «весной», «неким светом», когда-то виденными «снами»:

...Когда ж оборвалась струна,
 Кругом рыдала и звенела
 Как в вешней роще, тишина (*Арфы и скрипки* [3: 217]).

Такой глубокой тишины
 Не слышал никогда... (*Арфы и скрипки* [3: 158])

Ты ведаешь, что некий свет струится
 Объемля все до дна,
 Что ищет нас, что в свисте ветра длится
 Иная тишина... (*Разные стихотворения* [3: 140]).

Где прежде бушевало море,
Там – виноград и тишина (*Итальянские стихи* [3: 100]).

В других циклах «третьего тома» («Возмездие», «Родина») «тишина» выступает в противоположных «ипостасях», предвещая то апокалипсис, то «Новую жизнь» (З.Г. Минц). Она – «людская врагиня», хранящая «весть» о «сжигающем Христе» (стихотворение «Задебренные лесом кручи»), «голос» загробного мира (стихотворение «Шаги командора»). Вместе с тем, это – «легкий образ рая», «старый друг», тронувший сердце «нежной скрипкой», прежде чем замкнуть «круг постылый бытия»:

Чтобы звуки, чуть тревожа
Легкой музыкой земли,
Прозвучали, протомили
Над последним миром ложа
И в иное увлекли... (*Последнее напутствие* [3: 272]).

Следует заметить, что «сниженное» определение «легкая музыка» впервые появилось в «Арфах и скрипках» в стихотворении «В неуверенном зыбком полете»:

...Но под легкую музыку вальса
Остановится сердце – и винт [3: 197]

«Шум» повседневной жизни в лирике 1910-х годов перестает восприниматься поэтическим сознанием А. Блока только как нечто негативное. В «Страшном мире» городскому «шуму» противопоставит уже не «тишина», а «пустота» (*Под шум и звон однообразный, / Под городскую суету / Я ухожу, душою праздный, / В метель, во мрак и в пустоту* – [3: 9]). Осмысляя развитие авиации с «музыкальной» точки зрения, поэт утверждал, что современный шум пропеллера самолета «ввел в мир новый звук» [3: 506]. В цикле «Возмездие» блоковскому лирическому герою вдруг стало беспощадно ясно: */ Жизнь прошумела и ушла* [3: 74]. В «Арфах и скрипках» эта «беспощадная ясность» сменяется в одном из лучших стихотворений цикла грустным риторическим вопросом: *Неужели и жизнь отшумела, / Отшумела, как платье твое?* [3: 219].

Сложно «сопрягающий» музыку «мировую» и «человеческую», не имеющий «точной тематической границы»¹², цикл «Арфы и скрипки» органично вписывается в поэтический контекст «третьего тома», по-своему передавая драматическое «многоголосье» жизни и устремленность блоковского лирического героя к гармонии «мирового оркестра».

- ¹ Гинзбург Л.А. О лирике. Л., 1974. С. 290.
- ² Спивак Р.С. Русская философская лирика. 1910-е годы. М., 2003. С. 250.
- ³ Правдина И.С. Формирование лирической трилогии // Александр Блок. Новые материалы и исследования. Литературное наследство. Т. 92. Кн. четвертая. М., 1987. С. 624.
- ⁴ Комментарии // Блок А. Полное собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1997. Т. 3. С. 823.
- ⁵ Магомедова Д.М. О брюсовском источнике названия цикла А. Блока «Арфы и скрипки» // В.Я. Брюсов и русский модернизм. М., 2004. С. 69.
- ⁶ Гервер Л.Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первое десятилетие XX века). М., 2001. С. 17.
- ⁷ Там же.
- ⁸ Левинтон Г.А. Заметки о фольклоризме Блока // Миф. Фольклор. Литература. Л. 1978.
- ⁹ См.: Лотман Ю.М. Блок и народная культура города // Блоковский сборник. IV. Тарту, 1980. С. 7–26.
- ¹⁰ Блок А. Собр. соч. В 8 т. М.; Л., 1960–1963. Т. 3. С. 163. В дальнейшем все цитаты даются по этому изданию; том и страницы указываются в тексте.
- ¹¹ Об образе музыки как «живительной влаги» см.: Поцупня Д.М. Проза А. Блока. Л., 1976. С. 50–56.
- ¹² Правдина И.С. Указ. раб. С. 625.

Л.А. Колобаева

СОН И СНОВИДЕНИЯ У БЛОКА

В русской литературе серебряного века необычайно возрастает роль воображения и фантастического в художественном образе. Период перевала веков, период глобальных, «геологических» переворотов жизни ставил художника перед лицом неизвестности такого масштаба, что ее невозможно было охватить только разумом, логикой. В такие периоды обычно с особой настоятельностью бывают востребованы формы воображения и — шире — бессознательного как «опережающего» постижения действительности, актуализирующего в человеке потенции предугадывания неизвестного будущего. Подводя «итоги развития нового русского искусства» в 1907 г., А. Белый толкует о «символическом образе, *предугадывающем* в пределах искусства новые формы жизненных отношений»¹ (курсив мой. — Л.К.).

С этим связана и сама специфика структурного состава символического образа. В нем на равных с реальным выступает и нереальное — *сон и явь*, фантастическое и действительное, осознанное и бессознательное, даже «безумное». Относительно сновидческого начала, пронизывающего образную ткань произведений Ф. Сологуба (романы «Тяжелые сны», «Мелкий бес», «Творимая легенда», рассказы), А. Белого (роман «Петербург»), А. Блока, да и всех других художников символистского круга, можно сказать, что его роль из вспомогательной, какой она была в произведениях классиков-реалистов, становится стилиобразующей.

Замечательный знаток снов в литературе, сказочник А. Ремизов, близкий к символистам, размышляя о природе сна и его роли в жизни и в искусстве, писал, что сны — особая «большая реальность», ослабевающая в восприятии нынешнего человека, но все еще сохраняющая живую связь с «небом», верная тропа для человеческого самопознания, возможность по-настоящему почувствовать и оценить всю необъяснимость жизни, взглянуть «из сновидения» на известное с неизвестной стороны, измерить условность, относительность привычных человеческих представлений и изменить, может быть, перевернуть их, наконец, проложить дорожку к сотворению мифа в современном искусстве².

Подобные представления были не чужды Блоку. Возможно, он не прошел и мимо ремизовских суждений о сновидениях. Неслучайным кажется тот факт, что Блок одно из своих стихотворений 1905-го года посвятил А.М. Ремизову («Болотные чертенятки»).

Вглядимся в одно из ранних стихотворений Блока «За темной далью городской...» (1902). Лирическая композиция возникает как бы из воспроизведения только что увиденного сна – с присущей ему бессвязностью, хаотичностью картин, непонятными и многозначительными образами, которые могут быть восприняты как некие тайные знаки предвестья, намеки на то, что должно произойти в ближайшем будущем. Это картины ночного города, его «темной дали», «черной высоты», снега и неожиданно появившегося на глазах лирического героя «белого льда», на фоне которого возникает некоторое видение – движущаяся впереди героя фигура с «горящим глазом», вскоре исчезнувшая так же внезапно, как и появилась, в сомкнувшейся «полынье».

Следующая затем вторая часть стихотворения парадоксально не похожа на начальную, «темную», черно-белую – она ярко расцвечена:

Слилось морозное кольцо
В спокойный струйный бег.
Зарделось нежное лицо,
Вздыхнул холодный снег.

И я не знал, когда и где
Явился и исчез –
Как опрокинулся в воде
Лазурный сон небес³.

Эти две финальные строфы насыщены образами и красками, вызывающими впечатление ожидаемой гармонии, успокоения и нездешней нежности. Ключевые слова здесь – *спокойный, струйный, нежное лицо*, расцветшее алым цветом и животворящее все вокруг (*вздыхнул холодный снег*), *лазурный*, образ прямо ассоциирующийся со *сном небес* (*Лазурный сон небес*). Перед нами как бы попытка передать сон и разгадать его – к чему он, что может значить привидевшаяся фигура, и предчувствие, что это знак свыше, обещание благой вести и желанного просветления.

Однако финал стихотворения с видением, явившимся лирическому герою, подобно всякому человеческому сну, может быть истолкован и прямо противоположным образом. Таинственная

фигура с нежным лицом не просто исчезла, растворилась, она не поднялась ввысь, а пропала в «попынье», угасла в пучине ледяного холода. Поэтому желанное просветление и гармония, может быть, всего лишь луч несбывшейся надежды.

Сон здесь, как и в других случаях, является той структурой, которая организует, выстраивает все стихотворение – с его загадочным, туманным смыслом, двусмысленностью символических значений, фантастической странностью положений, их бессвязностью и неожиданностью разрешений. В области сновидений, в онейросфере, – (специфической психологической структуре, преломляющей импульсы бессознательного в человеке, – поэт-символист находит счастливую возможность уловить тайные знаки иной реальности, инобытия, разгадать «сон небес».

Существенные художественные функции *сон* выполняет в метафористике Блока, являясь одной из основных «материй» тропа. *Сон* и слова, от него образованные – *сонный*, *снится* и т.д. – слова из ряда наиболее частотных в его поэзии, особенно во втором томе его лирики.

Приведем несколько метафор с этой основой: *сонный вздох*, *сон воды*, *сонная тропа*, *сонный ветер*, *сонная струна*, *сонный звук*, «*ярыстный сон наяву*», *сонный мир*, *сон*, «*заветных исполненный знаков*», «*ты, сонно-белая*», *сонноокая*. Первые два примера могут показаться близкими к метафорам, которые встречаются в обычной, бытовой речи. Скажем, *сон воды* воспринимается как образ неподвижной, спокойной, застоявшейся водной глади. Однако такие определения, как *сонно-белая* или *сонноокая*, обращенные к любимой женщине, свидетельствуют о том, что «сон» и «сонное» связаны с коннотациями влекущего и прекрасного, даже заветного (*сон*, *заветных исполненный знаков*).

Понятно, что смысловое наполнение символического образа многомерно и многозначно. *Сон* в стихах Блока может иметь сложные негативные коннотации – статичности, неподвижности духа, например, образ *годины сна* в стихотворении «Так. Неизменно все, как было...» [2: 85], жизни, *как во сне* в стихотворении «Сольвейг» (*Жил в лесу, как во сне, // Пел молитвы сосне... – 2, 98*), образ *невского сна*, глухого и безжалостного к воплям *черни*, в стихотворении «Еще прекрасно серое небо...» [2: 176]. Однако нельзя забывать, что Блок даже в своем поэтическом отрицании тех или иных сторон жизни, оставаясь символистом, стремился угадать и выразить их *непостижную* сущность, *тайную* подоплеку, что и отличало его образы от известной нам сатиры. Скажем, в

прославленном стихотворении Блока «Там дамы щеголяют модами...» (1906–1911), где запечатлен *сон привычной суеты* жизни [2: 189], то есть некоей неподлинной реальности, возникает образ пошлости с поразительной ее лирической, авторской окраской и оценкой, как «*пошлости таинственной*» (*Средь этой пошлости таинственной, // Скажи, что делать мне с тобой – // Недостижимой и единственной, // Как вечер дымно-голубой?*).

Непременной коннотацией образов *сна* в блоковской лирике и становится *тайна, таинственное*, когда ужасное (*сон угрюмый* – о смерти в стихотворении «В высь изверженные дымы...» [2: 156] или *сон убитых своим трудом* людей в стихотворении «Холодный день» [2: 191]) может стоять рядом с *недостижимо прекрасным и единственным*.

Весьма выразительна роль сновидческого начала в цикле стихов «Снежная маска» (1907). Сон играет здесь определенную конструктивную роль в создании образно-смысловой целостности цикла. Повторяющиеся вопрошания: *Наяву или во сне?* [2: 248], как и в более ранних стихах – *...Чтобы сон обратился в явь...* [2: 71], *Ты прими его просто, будто видел во сне...* [2: 63], подчеркивают зыбкость границ реального и нереального, действительного и условного, что вообще свойственно символистам. Той же авторской цели служат повторы, связанные с образами *сна*, в таком роде: «*И снится, и снится, и снится: // Бывалое солнце!...*» («Осенняя любовь» [2: 264], «*И снится маске, снится рыцарь...*» («Бледные сказанья» [2: 237]) или некие ремарки: «*Она рассказывает сны...*» [2: 269].

Сновидческое начало выполняет важнейшую композиционную функцию в цикле «Заклятье огнем и мраком», входящем в цикл «Фаина», который по-своему продолжает «Снежную маску». Сон здесь составляет не только лейтмотив цикла, но и его кульминацию. Центральные стихотворения цикла (4-е и 5-е, всего в цикле 11 стихотворений) насыщены символами *сна*: *Лишь утром воронам бросаю // Свой хмель, свой сон, свою мечту...; И ветер поет и пророчит // Мне в будущем – сон голубой...; И розы, осенние розы // Мне снятся на каждом шагу...; Что только звенящая снится // И душу палящая тень...* [2: 275–276]. Вершиной четвертого, кульминационного стихотворения являются ключевые слова: «*Свой хмель, свой сон, свою мечту...*», приоткрывающие смысл символического шифра «сна» во всей «Снежной маске». Сон – это хмель и мечта любовной страсти, и ее бе-

зумие (*Ты только невозможным дразнишь, // Немыслимым томишь меня...* [2: 274]).

«Снежная маска», как и «Фаина», – высшее выражение драматичности любви, трагизма страсти в творчестве Блока, столкновения двух полярных сторон в ней. Приятие любви (а оно достигает здесь своей вершины: *...Только влюбленный // Имеет право на звание человека*, [2: 289] – это приятие жизни в ее предельном напряжении и полноте. Отсюда известнейшие блоковские строки:

О, весна без конца и без краю –
Без конца и без краю мечта!
Узнаю тебя, жизнь! Принимаю!
И приветствую звоном щита! [2: 272]

Через ценность любви обретается ценность мира. И сбывающейся кажется мечта, «сон» о свободе: *«Мятеж мгновений. Яркий сон...»*

Потому здесь намечается мотив, который позже отчаянной надеждой прозвучит в цикле «Родина»: *невозможное было возможно...* («Я неверную встретил у входа...») [2: 274].

Но безграничная свобода любовной стихии, чувственной страсти – той, что вне добра и зла, – оборачивается несвободой и пленом, жар души – холодом пустоты: сердце – «птица, никому, ничему не верна...». Осевой становится ситуация *«враждующей встречи»* [2: 273], неравенства и рабства: *Рабом безумным и покорным // До времени таюсь и жду...* («Перехожу от казни к казни...») [2: 275]). Лирический герой все глубже погружается в состояние мучительной безнадежности и бессилия, ощущения *растраченной души* и полного безразличия – внутренней мертвенности:

Забавно жить! Забавно знать,
Что под луной ничто не ново!
Что мертвому дано роджать
Бушующее жизнью слово! [2: 287]

Мертвый рождает живое... Оксюморон с вызывающей содрогание остротой очерчивает глухой тупик в сознании героя. Так рождается тональность трагической неразрешимости противоречий: *И ничего не разрешилось // Весенним ливнем бурных слез...* [2: 292]. Трагизм, безысходность ситуации выражается символами кружения, замкнутого пространства, безумного танца по заколдованному кругу.

Сон и в «Снежной маске», и в «Фаине», и дальнейшем творчестве Блока сопряжен с мифом, мифологичен. Сон поэта о любви – хмельная его мечта о будущем, подобная сказке, где рядом с любовью к Единственной женщине горит яркая мечта о свободе человека, о «вольной» России. В последних четырех стихотворениях цикла «Заклятье огнем и мраком» и появляется образ-миф «вольной Руси», с «щемящими звуками» песен, гармоника, с «удалой пляской», – Руси, вызванной словно волшебством, «заклятьем» (недаром так назван сам цикл).

В стихотворениях Блока, в их «прозрачных снах», как в «древней сказке», действуют фантастические, легендарные персонажи – «латник в черном», «темный рыцарь в тяжелой кольчуге», богатыри с мечом, королевна, маски, эльф и Амур («Еще прекрасно серое небо...», «Влюбленность», «Бледные сказанья» и другие стихотворения). Не раз обыгрывается в блоковской лирике ситуация *сказки о спящей царевне* и ее освобождении. Этот миф органично возникает и в цикле «Родина».

Конкретная история в стихах о Родине возвышается до философии: в жизни своего народа Блок стремится уловить «неразменные ценности», коренные начала бытия, которые сохраняются в разные века и эпохи. Так возникает метаисторическое время, в художественной реализации которого первостепенную роль играет сказочно-мифологическое начало.

Суть проблемы, разумеется, не сводится к тому, что исторические явления представлены у поэта в эстетическом обрамлении народного мифа – сказки, предания. Мифопоэтическим началом, думается, заложена самая основа образа. В историческом прошлом России Блок сосредоточивает внимание прежде всего на том, что донесла из древности до сегодняшнего дня живая, стихийная народная память – память о Мамае и князе Дмитрии Донском, о полках Игоря. В сказках и «песнях» поэт допытывается скрытый, загадочный смысл «тьмы» истории. Неотвязность вопрошаний поэта о прошлом подчеркивается нередко самой художественной формой, близкой к поэтике народных заклятий, загадок и каламбуров со свойственным им ритмом настойчивых, магических повторений вплоть до звуковой игры в корне слова: «Чудь начудила, да Меря намерила»...

Народная сказка у Блока, как некий «священный миф», становится в «Родине» «мостом» времен, перекинутым в вечность (*Верь, друг мой, сказкам: я привык // Вникать // В чудесный их язык // И постигать // В обрывках слов // Туманный ход // Иных*

миров...)). Мифопоэтическое начало в цикле «Родина» выступает не только настойчиво, но и весьма многообразно, порой сложно и опосредованно. Рядом со сказкой, иногда смешиваясь с ней, иногда отдаляясь, движется стихия вещего сна. Символы его пронизывают многие стихотворения цикла (*Что же маячишь ты, сонное марево?...; В смертном сне – враги и друзья...; В тяжелом завалиться сне... Над сонным лугом коршун кружит...; И во сне прижимаю к губам твою прежнюю руку...; Точно легких сновидений быстрый рой...; Мимо, сонно, как в тумане...; Вставали сонные за стеклами...; Спят, убаюканные ленью... и др.*)

Структура сна, как уже говорилось, вообще необычайно близка к специфике символа у целого ряда символистов. Загадочная природа сна притягивала поэтов многими своими сторонами. Сновидение с его фантастикой, нереальностью, сплошной неправдой и в то же время безусловной свободой от намеренной лжи, всяческих личин, самообманов и иллюзий – как бы сама невинность бессознательного в человеке. Перемешивающее, переставляющее, спутывающее все и вся сновидение позволяет встретиться тому, что в реальной жизни сблизиться не может, открывает тем самым возможность увидеть и оценить привычное с неожиданной стороны.

Стихия сна, способная свести воедино и примирить разнородные стремления человека, совместить несовместимые отрезки времени (например, в стихотворении «Сны» Блока: *Снятся – снова я мальчик, и снова любовник... – 3: 265*]), могла привлекать поэта как прообраз скрытой, внутренней целостности человеческого сознания.

Бессвязными, но настойчивыми ритмами видений, голосом бессознательного в человеке сон кричит о неосуществленных, но неистребимых его желаниях. Объединяя *сны* и *сказки*, фантазию и историческую реальность, Блок пытается распознать заветы и чаяния целого народа, тайны его прошлого и будущего. В стихотворении, которое так и называется – «Сны», читаем:

Внемлю сказке древней
О богатырях,
О заморской о царевне,
О царевне... ах...

.....
Под парчами, под лучами
Слышно ей сквозь сны,
Как звенят и бьют мечами
О хрусталь стены... [3: 266–267]

Художественная целостность воображаемого и реального, сказочно-сновидческого и исторического создается в цикле «Родина» единством сходных, сближающих их символических мотивов, повторением ведущих «звуков» – «щемящего звука» любви, памяти о близости единственной на свете милой руки, о доме, и в то же время манящего зова вдаль, из дома, «За моря, за океаны», где слышится вечный звон мечей, бьющихся за освобождение. Освобождение *спящей* «царевны», – символ красоты, любви и неумирающей человечности.

В постоянном варьировании, противостоянии и сближении названных мотивов – «дома» и «неба», близкого и дальнего, жизни к себе и от себя, индивидуальной и всеобщей, хмельной стихии и созидającego разума – таится мечта поэта об их согласии, мечта о созвучии временного и вечного, прошлого и будущего России, надежда на прорыв трагического круга противоречий, на разрешение неразрешимого: «*И невозможное возможно...*»

Таким образом, можно сказать, что онейросфера – значительная составляющая в образной ткани поэзии Блока на протяжении всего его творческого пути. «Сон» является структурным элементом его художественного образа, компонентом композиции лирического стихотворения или даже цикла, формирующим их целостность. Он тесно сопрягается с мифом, являя собой одну из органичных форм поэтики.

Художественное сновидческое начало, широко войдя в поэзию и прозу серебряного века, принесло с собой весьма радикальное расширение границ поэтической культуры начала XX столетия, того удивительного времени, когда поэт мог поверить, что «невозможное возможно», а философ – утверждать, что «фантастическое реальнее естественного», как говорил Л. Шестов⁴.

¹ Белый А. Литературный дневник. Об итогах развития нового искусства. 1907 // Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 т. М., 1994. Т. 2. С. 236, 237.

² См.: Ремизов А.М. Мартын Задека // Ремизов А.М. Избранные произведения М., 1995. С. 320–399.

³ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960. Т. 1. С. 209. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте, в скобках с указанием тома и страницы.

⁴ Шестов Л. На весах Иова (Странствование по душам). Париж, 1975. С. 77.

И.С. Приходько

РАДОСТЬ – СТРАДАНИЕ

Материалы к Символистскому словарю А. Блока*

Общеизвестно, что важной чертой поэтики Блока являются устойчивые образы и мотивы, которыми прошиты все его тексты – лирика, поэмы, драмы, эссеистика, критическая и документальная проза. Дело не просто в отдельных частных повторяющихся мотивах. Эти устойчивые мотивы образуют генеральные константные сюжеты Блока, отражающие или выражающие его творческое сознание. Драмам в контексте творчества Блока принадлежит совершенно особая роль: они как бы концентрируют, собирают в пучок его ведущие идеи-мотивы, рассредоточенные, дискретно представленные в его лирике и других текстах.

Драма «Роза и Крест» исключительна по своему итоговому значению. Сюда стягиваются основные блоковские темы и образы, знаменующие не только данный этап и непосредственно предшествующий ему период, но его поэтическое сознание в целом, каким оно складывается с отроческих лет. Среди устойчивых, концептуально значимых для блоковского творчества вообще и составляющих идейно-мотивную структуру этой драмы категорий нужно назвать такие, как Радость – Странствие, Судьба, Человек – Поэт, связанное с этими последними образами *двойничество*, «нищета духа», «вочеловечение», Вечная Женственность и ее значение на пути восхождения героя, антитетическая категория *верности и измены*, «стояние на страже» и нек. др.

Но в центре – устойчивая поэтическая и философско-мистическая формула Блока *Радость – Странствие* из песни Гаэтана, которая воплощает главную идею драмы «Роза и Крест» и выражается во всей ее образной системе, начиная с заглавия. Блок на протяжении всей драмы играет этими категориями, меняя их местами, запутывая героев, которые бьются над разгадкой «темного» смысла песни Странника. В начале драмы Бертран признается, что своим темным умом он не может понять загадочные слова этой песни. Ему лишь смутно брезжит смысл. Знаками препи-

* Работа выполнена при поддержке РГНФ, проект № 06-04-00468а.

нения показывает Блок, как понимает эти слова Бертран: *Радость – Страдание одно!*, т.е. радость любви приносит ему одно лишь страдание. Изора тоже бьется над тем, что могли бы значить слова *Радость-Страдание – одно!*, и объясняет их по-своему, в духе Алискана: Радость – любить, Страдание – не знать любви. А песня о затонувшем Кер-Исе говорит: *За радостью – страдание!*, т.е. любовная радость оборачивается несчастьем, о чем и повествует эта легенда. Только в финале умирающему Бертрану раскрывается истинный смысл этих слов: страдание его жизни, его верность, стояние на страже, его безмерное смирение во имя безмерной любви, его «нищета духа» увенчаны неземной радостью вхождения в вечный свет.

Блоковское слово *радость* – не просто обозначение эмоционального состояния человека, но укорененный в культуре концепт, «сложившийся под определяющим влиянием великой христианской идеи Радости и с участием мощных токов европейской культурной традиции»¹. Термин *концепт* появился в нашей гуманитарной науке сравнительно недавно, поэтому Д.Е. Максимов, говоривший о концептуальности и ценностной природе блоковских *символических категорий*, естественно, не мог им воспользоваться, хотя ему явно не хватало этого термина².

Концепт отличается от обычного понятия, зафиксированного в общезыковом словаре, и от категории тем, что он представляет слово обработанным в мастерской культуры, литературы, философии, слово, которое в результате этой обработки приобрело соотнесенность с культурными эпохами, памятниками, идеями и, соответственно, многозначность и расширение внутреннего объема. Попадая в творческую мастерскую автора, оно уже несет на себе эти смысловые наслоения и, кроме того, подвергается дополнительной авторской обработке, включаясь в индивидуальный авторский контекст, вступая в новые связи и, как следствие, открывая свои новые смысловые грани. Причем каждый автор актуализирует в концепте именно те культурные смыслы, которые в наибольшей степени отвечают его идейно-художественной задаче.

Очевидно, что ключевое блоковское слово *радость* заимствовало из православной традиции особый духовный, сакрализованный смысл, который проявился в заглавии его второй книги стихов «Нечаянная Радость» (1907), по названию богородичной иконы³, и в перифразе слов Священного Писания «Печаль ваша в радость будет», «Радость ваша будет совершенна» в «Ночной

Фиалке»: «Что нечаянно Радость придет И пребудет она совершенна» (1905–1906). В стихотворении «Девушка пела в церковном хоре...» (1905) слово *радость* также становится кодом, позволяющим увидеть стоящие за образами стихотворения православно-церковные реалии, в частности, иконный образ Богородицы «Всех Скорбящих Радости» и тексты многих богородичных молитв, соединяющих *радость* и *скорбь*⁴.

К этому следует добавить фольклорные и поэтические персонификации *Радости*, выступающие в женственном облике с лицом неземной красоты, излучающим неземной свет, с легкими ногами-стопами, на которых она приходит и уходит, с легкими крылами, на которых она прилетает и улетает (*легкокрылая радость*), а также женщины-птицы (птица радости Сирий, в отличие от птицы печали Алконост в славянской мифологии). Изображение Сирий(а) и Алконост(а) в картине «Песни Радости и Печали» В.М. Васнецова, хорошо знакомые Блоку, претворяются у него в лирический образ страсти и полноты жизни, воплощенные в Кармен: *Мелодией одной звучат печаль и радость*. С помощью образа «сиринов райских», птицы Радости, Блок выражает сложнейшую, практически невыразимую идею трагического смысла поэтического творчества, в результате которого Художник убивает живую жизнь, и прежде всего в себе самом: *И замыкаю я в клетку холодную Легкую, добрую птицу свободную, Птицу, хотевшую смерть унести, Птицу, летевшую душу спасти* (1913) [III: 102].

В западноевропейской традиции духовный смысл Радости раскрывается в «Оде к Радости» Шиллера, популярность которой была усилена финалом Девятой симфонии Бетховена. Это общекультурный факт, но он упомянут Ницше в связи с его исследованием двойственности дионисических аффектов: «Превратите ликующую песню «К Радости» Бетховена в картину, и если у вас достанет силы воображения, чтобы увидеть “миллионы трепетно склоняющиеся во прахе”, то вы можете подойти к Дионису»⁵, богу страдания и величайшего радостного освобождения. Для Блока одним из источников философской антитезы *Радости* – *Страдания* была работа Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» (1871), где он мог прочесть такие слова: «страдания вызывают радость», «восторг вырывает из души мучительные стоны»⁶. Объясняя происхождение олимпийских богов, Ницше вскрывает закономерности психологии и сознания древних греков:

Чтобы иметь возможность жить, греки должны были, по глубочайшей необходимости, создать этих богов; <...> из первобытного титанического порядка богов ужаса через посредство <...> аполлонического инстинкта красоты путем медленных переходов развился олимпийский порядок богов радости; так розы пробиваются из тернистой чащи кустов»⁷.

Наконец, решающее значение приобретает розенкрейцеровский смысл, который Блок мог воспринять непосредственно, будучи посвященным в эту тайную религию, а также через литературу (Данте, Гёте, немецкие романтики). В русской поэзии к розенкрейцеровским символам обращается Жуковский, творчество которого отмечено особым вниманием Блока: в стихотворении «Розы», написанном за месяц до смерти, с подзаголовком-пояснением в скобках: «(при получении рисунка из роз, с стеблями в виде креста)», есть сл. строки:

Роз разнovidных семья на одном окруженном шипами
Стебле – не вся ли тут жизнь? Корень же твердый цветов –
Крест, претворяющий чудно своей жизнедательной силой
Стебля терновый венец в свежий венок из цветов.
Веры хранительный стебель, цветущие почки надежды,
Цвет благовонный любви в образ один здесь слились –
Образ великий, для нас бытия выражающий тайну;
Все, что пленяет, как цвет, все, что пронзает, как терн,
Радость и скорбь на земле знаменуют одно: их в единый
Свежий сплетает венок промысл тайной рукой⁸.

У Жуковского это отклик на розенкрейцеровскую эмблему, которая выражала главную их идею: соединение противоположных начал как Божий замысел о мире и человеке. В то же время это величайшая тема Священного Писания: крестная мука Христа и свет воскресения. Распятый Христос – Роза на Кресте. Тема *радости* – *страдания* звучит и в других текстах Жуковского. Путь Агасфера – это путь жесточайшего страдания, благодаря которому герою открывается высочайшая радость – Бог.

В драме Блока *радости* противопоставлено *веселье*, также знаковое для Блока слово: *веселье* на весеннем празднестве, которого хочет граф. Это антитеза *печали* Бертрана, хотя у Блока слово *веселый*, *веселье* в других контекстах лишено сниженного ореола и выступает, как в Писании, в одном ряду с *радостью*. Но это сюжет для другого эссе.

- ¹ Пеньковский А.Б. Очерки по русской семантике. М., 2004. С. 66.
- ² Максимов Д.Е. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1981. С. 341–353.
- ³ См. об этом в статье: Магомедова Д.М. Александр Блок. «Нечаянная радость» (Источники заглавия и структура сборника) // Магомедова Д.М. Автобиографический миф в творчестве А. Блока. М., 1997. С. 139–151.
- ⁴ Приходько И.С. Церковные источники стихотворения А. Блока «Девушка пела...» // «Филологические записки». Вып. 9. Воронеж, 1997. С. 74–80.
- ⁵ Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 62.
- ⁶ Там же. С. 64.
- ⁷ Там же. С. 67.
- ⁸ На приведенный текст в связи с драмой А. Блока «Роза и Крест» указала О.Е. Любимова.

Е.Ю. Кукушкина

ЛЕКСЕМА ЖИЗНЬ В КОНЦЕПТУАЛЬНОМ СЛОВАРЕ А. БЛОКА

В настоящей работе в качестве объекта описания выбрана лексема *жизнь*. Материал описания – три тома лирики А. Блока. Специфика изучаемой словарной единицы заключается прежде всего в том, что в подавляющем числе контекстов она используется в одном из своих прямых, словарных значений. Это ни в коем случае не отменяет того факта, что любое использование слова в поэтическом тексте создаёт смысловые приращения и никакая словарная единица в поэтическом тексте не может полностью совпадать по смыслу с той же единицей, используемой в практической речи. Другими словами, *жизнь* у Блока – это почти всегда объект поэтического преобразования.

Концептуальная лексика в лирике Блока многократно описывалась исследователями, начиная с В.М. Жирмунского. Основной список концептуальных лексем достаточно хорошо изучен (см. работы Д.Е. Максимова, З.Г. Минц, Н.А. Кожевниковой, Д.М. Магомедовой, И.С. Приходько, и других авторов). Исследовались в первую очередь лексические единицы, обладающие большой образной нагруженностью, такие, как, например, *мрак, мгла, вихрь и буря, дорога, песня, даль, туман, ветер, лазурь, заря, вьюга, ночь, крылья, челнок, кубок*. Данный список взят из монографии Кожевниковой¹, но обширные группы исследованных лексем можно найти во многих работах, посвящённых поэтике Блока. Меньше внимания уделялось описанию единиц, которые представляют собой, условно говоря, поле приложения различных образных средств, используемых поэтом. Как пример последнего укажем на анализ употребления слова *счастье*, сделанный Жирмунским в работе 1921 года «Поэтика Александра Блока»². Как и *жизнь*, *счастье* – это не образ, а концептуальное слово, получающее различные образные воплощения и обоснования. Так, для метафоризации концепта *счастье* важнейшее значение имеет образ тройки (см. анализ на с. 223–224 указанной работы). Н.А. Кожевниковой был изучен ряд других слов, употребляемых и в

прямом значении, и как «образы-символы», например, *весна, сумрак, день*³. К числу таких двойственных, и предметных, и образных единиц относится также слово *птица*, описанию которого в литературе XIX–XX вв. Н.А. Кожевникова и З.Ю. Петрова посвятили целый том⁴.

В другой ранней работе Жирмунский характеризует творческий путь Блока как «путь познания жизни через любовь»⁵, который складывается из трёх этапов: мистическое познание жизни в лирике первого тома, романтическая двойственность в восприятии жизни, характерная для второго тома, и наконец, «опустошённость повседневного существования», воплощённая в лирике третьего тома. Эта концепция, обусловленная непосредственно строением трёх томов лирики Блока, развивалась и уточнялась исследователями и привела к понятию «автобиографического мифа Блока»⁶. В рамках рассматриваемой темы данный аспект приводит к предположению, что исследуемое слово также необходимо описать для каждого тома отдельно.

Лексикографическое описание обеспечивает единый формат и сравнимость полученных результатов, то есть отвечает требованию системности анализа. Многообразие лексикографических подходов к художественной речи обобщено в антологии «Русская авторская лексикография»⁷. Мы используем схему словарной статьи тезаурусного типа, предложенную С.Е. Никитиной в монографии «Устная народная культура и языковое сознание»⁸. Эта схема первоначально предназначалась для описания лексики фольклорных текстов. Многочисленные словарные статьи, составленные на её основе⁹, показали её эффективность при описании лексики свадебных причитаний и духовных стихов. Данная схема уже использовалась нами для описания словарных единиц лирики А. Блока, в частности лексики семантического поля 'Дом' в «Стихах о Прекрасной Даме». Это позволяет надеяться, что дальнейшее применение тезаурусной методики при описании концептуальной лексики Блока будет полезным.

Остановимся коротко на строении словарной статьи. Поскольку тезаурус – это активно используемый инструмент описания слова, то схема словарной статьи постоянно совершенствуется в деталях, но суть её остаётся неизменной, начиная с описания, данного в работе С.Е. Никитиной. Подробная характеристика строения словарной статьи содержится в этой монографии, а также в указанной выше статье Никитиной и Кукушкиной. Словар-

ная статья складывается из четырёх частей: общие сведения о слове, семантическая анкета (набор тезаурусных функций), иллюстративная часть и комментарий. Набор тезаурусных функций, используемых при описании слова, позволяет достаточно полно охарактеризовать его смысловые связи в тексте. Поскольку словарная статья собирает связи по всем текстам изучаемого корпуса, в результате получается тезаурусный портрет слова в определённой совокупности текстов.

При описании лексики *жизнь* наиболее существенными оказались значения следующих функций (далее слово *жизнь* сокращено как Ж) действие / состояние (Ж – субъект), действие / состояние (Ж – объект), внутренний атрибут / признак (Ж – носитель признака), ассоциативный комплекс (Ж – элемент комплекса), сравнение / тождество / параллелизм (Ж – объект характеристики), объект характеристики (Ж – образ сравнения / параллелизма).

Функция сравнение / тождество / параллелизм (Ж – объект характеристики), как кажется, наиболее непосредственно отражает тот круг образных представлений, которые в лирике Блока связаны с концептом ‘жизнь’. В первом томе имеется два контекста, реализующих эту функцию: *Ужели всё, и даже жизнь моя – / Одни мгновенья долгой кары* [1: 24], цикл *Ante lucem*); *Жизнь медленная шла, как старая гадалка, Таинственно шепча забытые слова* [1: 178], цикл «Стихи о Прекрасной Даме». Отдельно остановимся на стихотворении «Снова ближе вечерние тени...» [1: 130], цикл «Стихи о Прекрасной Даме», финальные строки которого включают слово *жизнь*: *Ты ж и в сумраке, милая, ближе / К неподвижному жизни ключу*. Применительно к этому фрагменту неочевидным является ответ на вопрос, реализацией какой тезаурусной функции по отношению к слову *жизнь* является словосочетание *неподвижный ключ* и на какое общезыковое значение слова *ключ* опирается это текстовое словопотребление: ‘родник’ или ‘приспособление для отпираания и запираания’, или то и другое нераздельно? В лирике первого тома слово *ключ* используется 8 раз¹⁰ в обоих значениях, например: *О, как я жив, как бьёт ключами кровь! / Я здесь родной с подземными ключами!* [1: 217]; *Я был невенчан. Премудрость храня, / У Тайны ключами зловеще звенел* [1: 368]. В стихотворении «Снова ближе вечерние тени...» словосочетание *ключ жизни* близко по значению к ‘разгадка жизни’. В этом контексте реализуется **функция внутреннего атрибута** (= неотъемлемая при-

надлежность; перифраза: 'ключ, разгадка – неотъемлемый компонент, структурная часть жизни'). Ту же семантику поддерживает эпитет *неподвижный*: он отсылает к лирике В. Соловьева и, в частности, к строке *Неподвижно лишь солнце любви* (об эпитетах *неподвижный*, *недвижный* у В. Соловьева и А. Блока см. в указанной работе Кожевниковой. Понимание словосочетания *ключ жизни* как функции внутреннего атрибута хорошо согласуется с другими значениями этой функции в лирике первого тома: *тайный смысл: Я понял тайный жизни смысл* [1: 66] AL; *ответ: Новой ли, прошлой ли жизни ответ, / Вместе ли оба почудятся?* [1: 135] СПД; *тайна: Тайна жизни теплится / Благовестны звоны* [1: 171] СПД; *разгадка: Здесь сердце близко, но там впереди / Разгадки для жизни нет* [1: 240], *Распутья*). В одном из текстов, не вошедших в основное собрание, в близком значении употреблено слово *отчаянье*: *Ты, отчаянье жизни моей, Без цветов предо мной и без слёз! / В полусумраке дней и ночей / Безответный и страшный вопрос!* [1: 495]; датировано 1 апреля 1902, окончательный текст и публикация 1914. В целом значения функций сравнение / тождество / параллелизм и внутренний атрибут в лирике первого тома приводят к заключению, что *жизнь* в первой части блоковского «романа в стихах» предстаёт прежде всего как 'загадка' и 'вопрос'.

Во втором томе находим следующие реализации функции *сравнение / тождество / параллелизм* для слова *жизнь*: *Жизнь была стремленьем* [1: 51], «Так было», из цикла «Её прибытие»); *Жизнь всходила синим паром / К сусально-звёздной синеве* (эта характеристика относится к прошлому, к детству; [2: 4]; Разные стихотворения 1904–1908). В других контекстах этого тома *жизнь* предстаёт перед нами в образе *барки*, который связан с более широким образом *жизни* как плаванья по житейскому морю: *Барка жизни встала / На большой мели* [2: 61]; *жизнь обречённых* характеризуется как *могилы жизни кочевой* [2: 189], цикл «Город».

Отдельного анализа заслуживает стихотворение «Всю жизнь ждала. Устала ждать» [2: 286], датировано 13 января 1908, входит в цикл «Фаина», обращено к Н.Н. Волоховой. Стихотворение складывается из трех частей, по три строфы в каждой. Всё стихотворение прошито словом *жизнь* и однокоренными словами: в первой части – в начальной строке: *Всю жизнь ждала*; во второй части – в конечной строке: *Дышать и жить с тобою рядом*; в третьей части: *жизни сон глухой, забавно жить, бушующее*

жизнью слов. О роли лексического повтора в лирике А. Блока см. подробнее в работе Кукушкиной¹¹.

Первая часть стихотворения посвящена лирической героине, вторая – лирическому герою. В первой части выделяются два стилистических пласта: голос поэта и, условно говоря, «чужой голос». Голос поэта находит соответствия во второй части стихотворения: *волос распушенная прядь, плечи темные – мгла твоих волос; и не глядеть бы взором черным – встречаясь с этим темным взглядом*. Носители чужого голоса – *люди и какая-то свирель: Люди говорят, / Что надо ждать и быть покорным; какая-то свирель поёт <...> «Качай чужую колыбель, / Ласкай немилого ребёнка»*.

Во второй части раскрывается образ лирического героя – поэта (его атрибут – *лира*). В этой части не звучат чужие голоса, поэт говорит о себе сам: *я – здесь; [я] принижённый и злой, [я] торгуюсь с моей судьбой; я верю мгле твоих волос; мой сырой дух – твой верный пёс; [я] хочу дышать и жить с тобою рядом*. Эта часть характеризуется максимальной концентрацией предикатов, в том числе свёрнутых, и может служить яркой иллюстрацией к понятию признаковости поэтической речи, которое ввела И.И. Ковтунова¹². Иначе говоря, именно во второй части, посвящённой характеристике лирического героя, важнейшее свойство поэтической речи, её повышенная предикативность, проявляется в максимальной степени. Третья часть начинается с констатации: *исполнение желания, которым завершается вторая часть (Хочу по имени назвать, / Дышать и жить с тобою рядом)* – невозможно, это желание – *мечта*. Далее следует обоснование такого суждения: *жизнь – глухой сон, отравы; я изменю тебе...* Вторая строфа третьей части – формулировка отношения героя к жизни (*забавно жить*), его самоопределение (*мёртвый*) и определение предназначения поэта (*рождать бушующее жизнью слово*). Строфа объясняет нам, почему *жить – забавно* и в чём, собственно, состоит эта страшная «забавность». Лирический герой – поэт является одновременно носителем двух знаний: банального знания людей, толпы (*под луной ничто не ново*) и уникального трагического знания поэта: *живое слово рождает мёртвый*. Слово поэта не просто живое, оно *бушующее жизнью*, то есть живое в высшей степени. Пользуясь терминологией «Толково-комбинаторного словаря русского языка», можно сказать, что словосочетание *бушующее жизнью* – представляет собой реализацию лексической функции Magn от «живое»¹³. В третьей части стихотво-

рения сконцентрированы оксюморонные словосочетания, в которых непосредственно воплощается 'живость' слова поэта, то есть его синтетическая противоречивость, не допускающая плоской, однозначной трактовки: *глухой сон жизни, изменю не изменяя, забавно жить, мертвому дано рождать, начертят прозвище, прозвище Поэт*.

Финальная строфа – окончательное разрешение лирической темы, с ее тремя действующими лицами: *я, ты, люди*. *Людей* не интересует (*никому заботы нет*) ни герой, ни героиня, ни их отношения между собой, ни отношение героя к *людям*. Для героя у них есть готовое имя – *прозвище*, которое они присвоят герою после его смерти (*начертят на могильном камне*). Это прозвище – Поэт. Само слово *Поэт*, занимающее финальную, сильную позицию в стихотворении, двойственно. С одной стороны, Поэт – это *прозвище*, то есть шутливое, чаще всего пренебрежительное или негативное наименование (см., например, толкование Даля: прозвище – «имя, какое приложили кому в шутку, или по какому-либо случаю»), оно принадлежит миру людей (*люди начертят*); с другой стороны – выделение слова *Поэт* курсивом и его место в конце стихотворения говорит о его значимости в тексте. В слабую позицию придаточного предложения помещена характеристика взаимоотношений трёх персонажей, принадлежащая герою: *Что людям дам, что ты дала мне*. Синтаксический и лексический повтор объединяет героя и героиню: они *дают*. Союз *а*, несущий семантику противопоставления, окончательно отделяет их от *людей* с их банальными, плоскими сентенциями и прозвищами.

Итак, в разобранным стихотворении *жизнь* – это и *сон глухой*, и *отрава*, и *плен* (*Долгой жизни плен влача* – строка из чернового варианта), но и характеристика, неотъемлемый атрибут главной ценности в мире Поэта – слова. Это стихотворение наиболее ярко воплощает противоречивость концепта *жизнь*, как он представлен во втором томе лирики Блока.

В третьем томе содержится наибольшее количество контекстов, реализующих для слова *жизнь* значения тезаурусной функции сравнение / тождество / параллелизм. Часть этих образов представляет собой использование традиционной фразеологии, например, *бремя жизни: Нетяжко бремя, / Всей жизни бремя прожитой* [3: 284]. Другие восходят к традиционным образным представлениям в несколько изменённом виде, например, *Жизни гибельной пожар* [3: 27] – реализация традици-

онной образной параллели жизнь – горение, традиционные образы могут приобретать и более индивидуальные воплощения, например параллель жизнь – путь в стихотворении «Сегодня ты на тройке звонкой...» разворачивается в картину, реализующую метафору жизнь – проезжая дорога: *Неладно, жутко на душе: / Здесь всякой праздной голи много / Остаться хочет в барыше...* [3: 196]. Ряд образов реализуют параллели жизнь – сон, жизнь – могила, характерные для романтической поэзии в целом и для лирики символистов¹⁴. *Поглядите, вот бессильный, / Не умевший жизнь спасти, / И она как дух могильный / Тяжко дремлет взаперти* [3: 48]; *Пусть душит жизни сон тяжёлый / Пусть задыхаюсь в этом сне, / Быть может, юноша весёлый / В грядущем скажет обо мне* [3: 85]; *Тебя, Офелию мою, / Увёл далёко жизни холод* [3: 91]. Образная параллель жизнь – театр отражается в метафоре *Лживой жизни этой / Румяна жирные сотри* [3: 93].

Наиболее важный образ, в котором воплощается концепт жизнь в лирике третьего тома – это буря. Словосочетание буря жизни использовано дважды: *Чтоб спящий в гробе Теодорих / О буре жизни не мечтал* [3: 99], Итальянские стихи; *За бурей жизни, за тревогой / За грустью всех измен / Пусть эта мысль предстанет строгой, / Простой и белой, как дорога, / Как дальний путь, Кармен!* [3: 238]. Параллель жизнь – буря воплощена и в предикативной конструкции оксюморонного характера: *Жизнь была восторгом, бурей, адом* [3: 42]. Сюда примыкает и контекст с близким по значению словом гроза: *Есть минуты, когда не тревожит / Роковая нас жизни гроза* [3: 202].

Использование лексемы жизнь не в качестве объекта, а в качестве средства поэтической рефлексии встречается у Блока значительно реже. Укажем три таких контекста. Один из них – финальная строфа стихотворения из первого тома «У забытых могил пробивалась трава...» (датировано 1 апреля 1903, входит в цикл «Распутья», имеет посвящение С. Соловьеву). Здесь *отдаленная жизнь*, т.е. жизнь иная, не тождественная миру повседневности, – атрибут лирической героини, адресата стихотворения: *Где впервые в мои восковые черты / Отдаленною жизнью повеяла Ты, / Пробиваясь могильной травой...* Второй контекст – *бушующее жизнью слово* – содержится в разобранным выше стихотворении «Всю жизнь ждала. Устала ждать...» и является внутренним атрибутом лирического героя – поэта. Как видим, в обо-

их случаях атрибут *жизнь* является весьма значимым и связан с главными персонажами лирического текста – я и ты. Наконец, в стихотворении *Русь моя, жизнь моя, вместе ль нам маяться* [3: 259] датировано 28 февраля 1910, цикл «Родина»; обращение *жизнь моя* относится к *Руси*. Нет нужды говорить о значимости этого концепта и в творчестве, и в жизни Блока. Упомянем только другой, не менее значимый контекст, в котором поэт обращается к *Руси*: *О, Русь моя! Жена моя! До боли / Нам ясен долгий путь!* [3: 249], цикл «На поле Куликовом», 1. Знаменательно сходство синтаксических позиций слова *Русь* и параллельных слов-образов *жизнь* и *жена*.

Предикативные конструкции с субъектом *жизнь* (тезаурусная **функция действие / состояние** (Ж – субъект)) характерны в первую очередь для лирики третьего тома. Они развиваются по нескольким линиям. Одна из них – использование, развитие и преобразование общеязыковой конструкции *жизнь идет*. В третьем томе находим: *Жизнь <...> замедляет шаг* [3: 73], *Жизнь прошумела и ушла* [3: 74], *В огне и холоде тревог – / Так жизнь пройдёт* [3: 96], *жизнь идёт / Вверху – всё громче, всё нелепей* [3: 134], *жизнь проходит предо мной / Безумной, сонной и прекрасной / И отворотительной мечтой* [3: 194], *Та жизнь прошла* [3: 220]. При этом смысловое обогащение конструкции может происходить через эпитет (*жизнь медленная*), сравнение или метафору (*жизнь – гадалка*, *жизнь – мечта*), а также путем преобразования и развития самого предиката (*жизнь замедляет шаг*, *жизнь прошумела и ушла*, *жизнь меня в землю втоптала*) [3: 128]. Предикативные конструкции развивают также образы сна: *она [= жизнь] <...> тяжело дремлет взаперти* [3: 48]; дыхания: *Дохнула жизнь в лицо могилы* [3: 72], ср.: *Как упоительно дышит она [= жизнь]* [1: 371]; звучания: *жизнь <...> отшумела, как платье твоё* [3: 219]; горения: *Тихонько тлеет жизнь моя* [3: 75]. Часть приведённых контекстов представляет собой олицетворения. Ряд олицетворений можно продолжить. Так, едва намеченный образ жизни-мучительницы из стихотворения *Dolor ante lucem Жизнь охватит меня и измучит меня* [1: 33] находит продолжение во втором томе: *Вся жизнь, ненужно изжитая, / Пытала, унижала, жгла* [2: 292] и в третьем томе: *Что жизнь пытала, жгла, коверкала / Здесь стало лёгкою мечтой* [3: 139]; *жизнь безжалостно стегнула / Грубою верёвкою кнута* [3: 152]. Развернутое олицетворение находим в стихотворении «Опустишь, занавеска линиялая...» [3: 176]. Здесь *цыганская жизнь небывалая* представлена в

образе цыганки: *Ты ли, жизнь, мою горницу скудную / Убирала степным ковылём! Ты ли, жизнь, мою сонь непробудную / Зелен/ым отравляла вином! // Как цыганка, платками узорными / Расстилалася ты предо мной / Ой ли косами иссиня-чёрными, / Ой ли бурей страстей огневой!*

В некоторых текстах развернутое олицетворение жизни отталкивается от синтаксической позиции объекта (тезаурусная **функция (действие / состояние (Ж – объект))**). Так организовано, например, стихотворение «О, весна без конца и без краю...» [2: 272]. Его конструктивной основой являются предикаты (в первую очередь многократно повторяющийся глагол *принимаю*), в которых выражено отношение лирического героя к жизни, и актанты этих предикатов, представляющие собой образные характеристики жизни. Актанты складываются в *ассоциативный комплекс*, связанный со словом *жизнь*: *удача – неудача, плач – смех, веси – города, колодцы городов – простор поднебесий*. Отношение лирического героя к жизни противоречиво, герой называет его *враждующей встречей*. Антропоморфный образ *жизни* складывается из трёх деталей: *кудри (С буйным ветром в змеиных кудрях)*, *губы*, в том числе как орган речи (*С неразгаданным именем Бога / На холодных и сжатых губах*), *плечи (Никогда не откроешь ты плечи)*. Жизнь – активное начало, при этом она несёт герою мученья и гибель: *За мученья, за гибель – я знаю – / Всё равно: принимаю тебя!*

В другом стихотворении – «Когда-то гордый и надменный...» [3: 194] слово *жизнь* занимает позицию объекта в необычном словосочетании *сплясать жизнь*: «Спляши, цыганка, жизнь мою». В этом стихотворении одним из элементов ассоциативного комплекса слова *жизнь* является *мечта*, причем мечта, обладающая противоречивыми свойствами, обозначенными прилагательными-антонимами: *Жизнь проходит предо мной / Безумной, сонной и прекрасной / И отвратительной мечтой...* Третья строфа стихотворения – это описание пляшущей цыганки, но синтаксически предикаты этой строфы соотносятся со словом *жизнь*: *Жизнь проходит предо мной* – и далее: *то кружится... то поползет змеей... замерла в истоме скуки*. Таким образом, тождество *жизнь – цыганка* создаётся на синтаксическом уровне.

С олицетворением легко сочетается **функция обращения**. Обращение к жизни встречаем в двух разобранных выше текстах: *Узнаю тебя, жизнь! принимаю! / И приветствую звоном щита!* [2: 272]; *Ты ли, жизнь, мою горницу скудную / Убирала*

степным ковылём! / Ты ли, жизнь, мою сонь непробудную / Зеленым отравляла вином! [3: 176].

Помимо указанных, для описания лирических текстов представляются также существенными **функции заглавия** (употребление характеризуемого слова в составе названия лирического текста) и **первая / последняя строка** (употребление характеризуемого слова в начальной или финальной строке стихотворения). Эти функции важны, поскольку заглавие и первая / последняя строка представляют собой сильные позиции лирического стихотворения. Что касается функции заглавия, у Блока есть стихотворение под названием «Жизнь» (1–428, 11 августа 1899; при жизни не публиковалось), а также цикл «Жизнь моего приятеля» (8 стихотворений; [3: 47–53]; написан в 1914–1915 гг.). Несколько замечаний относительно функции первая / последняя строка. Четыре стихотворения, из которых три относятся к первому тому, начинаются со слова *жизнь*: *Жизнь медленная шла, как старая гадалка...* [1: 178], *Жизнь, как загадка, темна...* [1: 375], *Жизнь – как море она – всегда исполнена бури...* [1: 386], а также одно стихотворение из второго тома: *Жизнь была стремленьем...* [2: 51]. Слово *жизнь* входит в первую строку 25 стихотворений (16, 4, 5 текстов в каждом из трёх томов соответственно, включая тексты, не входящие в основное собрание; выделены тексты, лексически развивающие тему слова-концепта ‘жизнь’): *Внемля зову жизни смутной* [1: 106]; *Боже, как жизнь молодая ужасна* [1: 371]; *Ты дышишь жизнью! О, как я к тебе влеком...* [1: 376]; *Былая жизнь, бывшие звуки* [1: 394]; *Усни, пока для новой жизни* [1: 407]; *Воспоминанье жизни сонной* («Молодость»; [1: 408]; *И жизнь, и смерть, я знаю, мне равны* [1: 419]; *Ты, отчаянье жизни моей* [1: 195]; *Милая дева, зачем тебе знать, что жизнь нам готовит* [1: 541]; перевод из Горация; *Жизнь была стремленьем* [2: 51]; *О жизни, догоревшей в хоре* [2: 119]; *Барка жизни встала* [2: 161]; *Всю жизнь ждала. Устала ждать...* [2: 286]; *Я коротаю жизнь мою* [3: 28]; *Дохнула жизнь в лицо могилой* [3: 72]; *Та жизнь прошла* [3: 220]; *Вы жизнь по-прежнему нисколько / Не знаете* [3: 373]; май 1919; обращено к З. Гиппиус; *В этой жизни слишком темной* [3: 378]; перевод из Гейне. Все эти простые статистические данные имели бы больший смысл на фоне сравнения с аналогичными данными для других слов, но и в таком виде они могут служить дополнительным аргументом, подтверждающим высокую значимость слова-концепта *жизнь* в лирике Александра Блока.

- ¹ Кожевникова Н.А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. М., 1986. С. 144.
- ² Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 205–237.
- ³ Кожевникова Н.А. Указ. соч. С. 150 и др.
- ⁴ Кожевникова Н.А., Петрова З.Ю. Материалы к словарю метафор и сравнений русской литературы XIX–XX вв. М., 2000. Вып. 1: «Птицы».
- ⁵ Жирмунский В.М. Поэзия Александра Блока // Жирмунский В.М. Поэтика русской поэзии. СПб., 2001. С. 282–350.
- ⁶ Магомедова Д.М. Автобиографический миф в творчестве А. Блока. М., 1997.
- ⁷ Русская авторская лексикография XIX–XX веков / Сост. Е.Л. Гинзбург, Ю.Н. Караулов, Л.Л. Шестакова. М., 2003.
- ⁸ Никитина С.Е. Устная народная культура и языковое сознание. М., 1993.
- ⁹ Никитина С.Е., Кукушкина Е.Ю. Дом в свадебных причитаниях и духовных стихах (опыт тезаурусного описания). М., 2000; Кукушкина Е.Ю., Никитина С.Е. Еще раз об описании слова в тезаурусе: фольклорный «батюшка» // Проблемы прикладной лингвистики – 2001. М., 2002. С. 48–88; Кукушкина Е.Ю. Тезаурусный портрет матери в свадебных причитаниях // Проблемы прикладной лингвистики. М., 2004. Вып. 2. С. 202–226.
- ¹⁰ Минц З.Г. Статистический подход к исследованию плана содержания художественного текста // Минц З.Г. Поэтика Александра Блока. СПб., 1999. С. 679–721.
- ¹¹ Кукушкина Е.Ю. Парный синтаксический повтор и его сочетания с другими типами повторов (на материале лирики А. Блока) // Проблемы структурной лингвистики 1985–1987. М., 1989. С. 246–261.
- ¹² Ковтунова И.И. Поэтический синтаксис. М., 1986. С. 146.
- ¹³ Мельчук И.А., Жолковский А.К. Толково-комбинаторный словарь современного русского языка. Опыты семантико-синтаксического описания русской лексики. Вена: Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 14. 1984. С. 83.
- ¹⁴ См.: Кожевникова Н.А. Указ. соч. С. 50–51.

В.В. Никульцева

ИГОРЬ-СЕВЕРЯНИН И АЛЕКСАНДР БЛОК: ПРОБЛЕМА ЗАИМСТВОВАНИЙ ИНДИВИДУАЛЬНО-АВТОРСКИХ СЛОВ

Художественное наследие Игоря-Северянина¹ и Александра Блока, представителей разных литературных направлений, не поддается простому сравнению и противопоставлению. Творческая манера письма и способы самовыражения, философская концепция и духовные искания – те грани поэтического таланта, которые, на первый взгляд, несопоставимы, когда речь идет об эгофутуризме и символизме.

В современном литературоведении недостаточно разработан вопрос о творческих связях Игоря-Северянина и А. Блока. Поэзия А. Блока, однако, оказала большое влияние и на становление Игоря-Северянина как поэта, и на его продвижение по литературной «служебной лестнице», о чем Игорь-Северянин вспоминал в своих заграничных стихотворениях и поэмах («На смерть Александра Блока» (1921), сб. «Фея Eiole»; «Блок» (1925), сб. «Медальоны»; «Падучая стремнина» (1922) и др.).

«Певцу лесософей и демимондэнок» была особо дорога речь современника, произнесенная 3 апреля 1910 г. на могиле М. Врубеля. Спустя 12 лет, в «автобиографическом романе в стихах» «Падучая стремнина» Игорь-Северянин так вспоминал об этом печальном событии:

Великий Римский-Корсаков и Врубель,
И Фофанов скончались в эти годы,
И благовестом звонов погребальных
Гудели необъятные пространства.
Три гения, как светочи, погасли.
Их творчество трёхгранно, триедино.
И души их, насыщенные Русью
В слиянии своём – уже эпоха.
Ах, незабвенны Александра Блока
Слова над свежей Врубеля могилой:
«Лишь истый гений может в шуме ветра
Расслышать фразу полную значения»².

Игорь-Северянин очень точно уловил не столько форму, сколько смысл блоковских слов: «...гениален только тот, кому удалось расслышать сквозь <...> ветер целую *фразу*...»³. 3 декабря 1911 года Игорь-Северянин прислал А. Блоку «Ручьи в лилиях» с дарственной надписью, недвусмысленно характеризующей его отношение к старшему собрату:

Александру Александровичу Блоку:

Поэт! Я слышал Вас на похоронах Врубеля. Незабвенна фраза Ваша о гении, понимающем слова ветра. Пришлите лишь Ваши книги: я должен *познать* их.

Игорь-Северянин.
1911–XII, 3. СПб.⁴

На этот призыв А. Блок откликнулся, подарив современнику одну из своих книг. Об этом обстоятельстве вспоминает Игорь-Северянин в стихотворении «На смерть Александра Блока» (1921):

Мгновенья высокой красоты! –
Совсем незнакомый, чужой,
В одиннадцатом году,
Прислал мне «Ночные часы».
Я надпись его приведу:
– Поэту с открытой душой.

В том же стихотворении Игорь-Северянин определяет характер взаимоотношений с «собратом-гигантом»:

Десятый кончается год
С тех пор. Мы не сблизилась с ним.
Встречаясь, друг к другу не шли:
Не стужа ль безгранных высот
Смущала поэта земли?..
Но дух его свято храним
Раздвоенным духом моим.
Теперь пережить мне дано
Кончину ещё одного
Собрата-гиганта <...>⁵

Игорь-Северянин не раз высылал А. Блоку стихи; так, в библиотеке ИРЛИ РАН (Пушкинского Дома) хранятся две брошюры с дарственной надписью: «Очам твоей души» («Александру Блоку – автор. 912») и «Эго-футуризм. Эпилог» («Александру

Блоку – с сочувствием и уважением. Игорь-Северянин. 1912»). В первой брошюре (экземпляр Музея А. Ахматовой) имеются пометы А.Б. красным карандашом в стихотворениях «Намёки жизни», «День на ферме», «Канон Св. Иосафу», «Янтарная элегия», где отмечены неологизмы *утрела, заденела, майно* и некоторые стилистические особенности художественного текста. Яркий отзыв о таланте Игоря-Северянина дан в блоковском дневнике 25 марта 1913 г. вскоре после выхода в свет первой книги «поэз» Игоря-Северянина – «Громокипящий кубок»:

«Мы в “Сирине” много говорили об Игоре-Северянине, а вчера я читал маме и тёте его книгу. Отказываюсь от многих своих слов, я преуменьшал его, хотя он и нравился мне временами очень. Это – настоящий, свежий, детский талант. Куда пойдёт он, ещё нельзя сказать; что с ним стряётся: *у него нет темы*. Храни его Бог»⁶.

Один из классических северянинских «медальонов» посвящен А.Б. Этот сонет, вошедший в книгу из ста стихотворений, наиболее полно раскрывает отношение Игоря-Северянина к великому безвременно ушедшему современнику, которого поэт высоко ценил наравне с «безнадёжно очарованным» Врубелем⁷.

Красив, как Демон Врубеля для женщин,
Он лебедем казался, чьё перо
Белей, чем облако и серебро,
Чей стан дружил, как то ни странно, с френчем...

Благожелательный к меньшим и меньшим,
Дерзал – поэтно – видеть в зле добро.
Взлетал. Срывался. В дебрях мысли брёл.
Любил Любовь и Смерть, двумя увенчан.

Он тщетно на земле любви искал:
Её здесь нет. Когда же свой оскал
Явила Смерть, он понял: – Незнакомка...

У рая слышен лёгкий хруст шагов:
Подходит Блок. С ним – от его стихов
Лучащаяся – странничья котомка...⁸

Общей чертой, характеризующей идиостили двух поэтов, является склонность к словотворчеству и увлечение диалектной лексикой, схожей с неолексикой и потому органично входящей в речевую ткань художественных произведений. Многочисленные

лингвистические наблюдения показывают, что любой писатель, занимающийся созданием неологизмов (окказионализмов), ориентируется на имеющиеся в языке словообразовательные модели и бытующие в речи и языке других писателей построенные по данным моделям окказиональные слова. Большая часть таких слов создаётся писателем-новатором самостоятельно, другая, небольшая, часть индивидуально авторских новообразований заимствуется из неолексикона собратьев по перу.

Лингвистический анализ показал, что в лексиконе обоих писателей функционируют сходные неологизмы, факт наличия которых следует признать закономерным следствием творческих взаимоотношений. Как было уже отмечено, существуют данные, свидетельствующие об интересе А. Блока к особенностям поэтического языка Игоря-Северянина в целом и к его словотворчеству в частности. Корпус идентичных индивидуально-авторских слов выделялся на основе Полного собрания сочинений и писем (ПССиП) А. Блока в 20 т.⁹ и картотеки, включающей неологизмы из всех (печатных и рукописных) сборников Игоря-Северянина, поскольку на данный момент отсутствует полное собрание его произведений. Так как особый интерес представляют поэтические неологизмы, были проанализированы только те неологизмы, которые отражают лексический состав стихотворных произведений, вошедших в первые пять томов ПССиП А. Блока. В результате сверки индивидуально-авторских слов в поэтических лексиконах Игоря-Северянина и А. Блока выявлены следующие идентичные лексемы: *безбóльно*, *беззакáтный* (*беззакáтность*), *бесслѣзно*, *богомóльно*, *восста́вить*, *всепобѣдный*, *заде́бренный* (*оде́бренный*), *зальде́ть* (*зальди́ть*), *зарѣть*, *звездѣ́ться* (*звѣздить*), *иста́ять*, *крепь*, *лесово́й*, *опрозра́ченный*, *привѣ́тно*, *раскачну́ться* (*раскачну́ть*), *сонь*, *таль*, *утре́ть*.

Выделенные окказионализмы распределены по 4 группам: 1) абсолютные двойники; 2) омонимы; 3) паронимы; 4) слова, находящиеся в отношениях производности.

Первую группу составляют слова *сонь*, *таль*, *зареть*, *лесовой*, *богомольно*, *утреть*, *истаять*, *бесслѣзно*, *приветно*, *опрозраченный*, *безбольно*, *всепобедный* (12 слов).

Существительное *сонь* обладает прямым значением «сонное состояние» и двумя переносными – ‘мёртвая тишина; безмолвие’, ‘лень, безволие; оторопь’. Прямое значение проявляется в контекстах Игоря-Северянина и А. Блока, ср.:

На улице праздник, на улице свет,
И свечки, и вербы встречают зарю.
Дремотная *сонь*, неуловленный бред –
Заморские гости приснились царю...

А.Б. «*Вербная суббота*»,
1903 [I: 159]

И всё чудесней
Мятежный отдых,
Глухая *сонь*...

А.Б. Первоначальная редакция
стихотворения
«*Стучится тихо. Потом погромче...*»
1907; [IV: 360–361]

Какая ночь! – и глушь, и тишь,
И *сонь*, и лунь, и воль...

И.-С. «*Грасильда*»,
(1910) [ГК, с. 90]

Значение 'мёртвая тишина; безмолвие' характерно только для неологизма Игоря-Северянина, см.:

Красиво это озеро лесное.
Какая *сонь*! Какая тишина!

И.-С. «*Озеро Рэк*», 1928 [КР, с. 65]

Слышен лязг невидимых уключин
Сквозь промозглую над нею *сонь*.

И.-С. «*В туманный день*»,
1938 [ОР. Л. 84 об]

Второе переносное значение неологизма – 'лень, безволие; оторопь' реализуется в контекстах обоих поэтов:

В словах шелестела муть,
На словах почивала *сонь*.
Только призраком белый конь
Мог в тумане гривой взмахнуть.

А.Б. «*Ночью пыльной легла...* »,
1905 [IV: 188]

Приходи, мою *сонь* исповедай,
Причасти и уста оботри...
Утоли меня тихой победой
Распылавшейся алой зари.

А.Б. «*Молитвы*»: 3. «*Вечерняя*»,
1904 [I: 174]

Ты ли, жизнь, мою горницу скудную
 Убирала степным ковылём!
 Ты ли, жизнь, мою *сонь* непробудную
 Зеленым отравляла вином!

А.Б. «Опустишь, занавеска линиялая...»,
 (1908–1916) [III: 120]

Художники! бойтесь «мещанок»:
 Оне обездарят ваш дар
 Своею врождённою *сонью*,
 Своим организмом шарманок;
 Оне запесочат пожар
 В душе, где закон – Беззаконье.

И.-С. «Предостерегающая поэза»,
 1912 [АШ, с. 62]

Несомненно, создателем индивидуального новообразования нужно назвать А. Блока поскольку именно он в 1903 г. впервые употребляет в прямом значении неологизм *сонь*, образованный на базе прилагательного *сонный* безаффиксным способом.

В отличие от неологизма *сонь* безаффиксное слововошество *таль* однозначно: в контекстах Игоря-Северянина и А. Блока этим словом обозначается талая вода, ср.:

Весенних *талей* вздохи томны,
 Звездясь, синеет тонкий лёд.
 О, разгадай под маской скромной,
 Какая женщина зовёт!

А.Б. «Вот – в изнурительной работе...»,
 1904 [II: 45]

Постояла она у крыльца,
 Поискала дверного кольца
 И поднять не посмела лица.
 И ушла в синеватую даль,
 Где дымилась весенняя *таль*,
 Где кружилась над лесом печаль.

А.Б. «На весеннем пути в теремок...»,
 1905 [II: 15]

Вербь – это весенняя *таль*,
 И чего-то нам светлого жаль,
 Значит – теплится где-то свеча,
 И молитва моя горяча,
 И целую тебя я в плеча.

А.Б. «Вербь – это весенняя таль...»,
 [III: 153]

Дитя и зверь. Анахорет и воин.
Фиорда лёд и оттепели *таль*.

И.-С. «Гамсун», 1925 [МСВ, с. 25]

Поскольку А. Блок употребил слово в 1904 г. и несколько раз его повторил, то следует признать авторство за ним, а не за Игорем-Северянином, который ввёл неологизм в художественный текст только в 1925 г.

Прилагательное *всепобедный* в контексте А.Б. подаётся как эпитет к имени собственному *Христос* (потому и употребляется с заглавной буквой) и погружено в стилистически маркированный контекст, включающий высокие книжные слова:

О легендах, о сказках, о тайнах.
Был один *Всепобедный* Христос.
На пустынях, на думках случайных
Начертался и вихри пронёс.

А.Б. «О легендах,
о сказках, о тайнах...»,
1902 [I: 125]

В двух стихотворениях Игоря-Северянина этот эпитет также стилистически маркирован и обладает оценочным значением, однако находится в словосочетаемости с эмоционально-чувственной лексикой:

А губы её, эти губы – как сладостный опий –
Его уносили в страну дерзновенных утопий,
И с каждой новой своею горячей печатью,
Твердя о воскресшей любви *всепобедном* зачатии,
Его постепенно мертвили истомой атласа,
Сливая нектар свой коварный застывшего часа.

И.-С. «Отравленные уста»,
1908 [З, с. 35]

В своей *всепобедной* любви
Светило готово на жертву –
Отдать и сиянье, и пламя
Для блага, для счастья Земли.

И.-С. «Земля и Солнце.
Вселенская поэма»,
1911 [ГК, с. 53]

Временные рамки употребления идентичных слов говорят о том, что данное сложно-суффиксальное индивидуально-автор-

ское образование может принадлежать А. Блоку, хотя природа слова весьма близка к природе славянизмов. Поскольку Словарь Даля не фиксирует анализируемую лексему, целесообразно признать её авторским неологизмом А.Б., заимствованным Игорем-Северянином в 1908 г., когда стихотворение впервые увидело свет (Речь. 1908. № 226. 21. IX).

Прилагательное *лесовой* зафиксировано в Словаре Даля¹⁰ в следующих значениях: *Лесовой, леший, лесной дух, пугало* <...> [*Лесовая доля и лесовая половина*, бранные выражения <...> олон. Опд.]. Однако ни одно из данных значений не реализуется в контекстах С. и А.Б., см.:

Меж тёмных заводей и мутных
Огромный месяц покраснел.
Его двойник плывёт над лесом
И скоро станет золотым.
Тогда – простор болотным бесам,
И водяным, и лесовым.

А.Б. «Ищу огней – огней попутных...»,
1906 [II: 85]

Любя культурные изыски
Не меньше истых горожан,
Люблю все шорохи, все пiski
Весенних лесовых полян.

И.-С. «Всеприемлемость», 1918 [С, с. 78]

Опять сморчков коричневые губки
Набухли на опушке лесовой,
Опять подснежники заголубели,
И вся земля опять пошла вверх дном.

(И.-С. ПС [1922, с. 76])

Здесь прилагательное – суффиксальное образование обладает значением «находящийся в лесу; лесной». На правах исконого неологизма оно принадлежит А. Блоку.

Причастие *опрозраченный* также употребляется А. Блоком ранее, чем Игорем-Северянином, однако лишь в вариантах третьей редакции поэмы «Возмездие» (1911). Поскольку промежуточный текст произведения был недоступен творческому зрению Игоря-Северянина, то вполне вероятно, что идентичная словоформа могла появиться в его неолексиконе под влиянием К. Чуковского, употребившего причастие в образной характери-

стике Е. Гуро в 1914 г.¹¹ В словоупотреблении Игоря-Северянина и А. Блока индивидуально-авторскому слову присуще значение «такой, который сделали прозрачным»:

Беги от этих зыбких мест,
От площади замороженной
И *опрозраченной* зарей!

А.Б. *Варианты чернового автографа*
третьей редакции поэмы «Возмездие»,
1911 [V: 244]

Как стрекозы, трепещут жёлто-красные травы,
На песке розоватом размеились угри,
В *опрозраченной* глубине стадят рыбок оравы –
От зари до зари.

И.-С. «Улья Красоты», 1923;
[ЛС, л. 49]

Дух изумрудящейся *опрозрачен* синюю.

И.-С. «Далматинская фантазия», 1935; [ОР, л. 43]

Лексикон Игоря-Северянина включает и деепричастие *опрозрачив*, произведенное¹², как и причастие *опрозраченный*, на базе гипотетического глагола **опрозрачить*:

Лучистой льдинкой в северной лазури
Сияет солнце, *опрозрачив* даль.

И.-С. «Сонеты о Ревеле, I»,
1935 [ОР, л. 66]

Анализ данных идентичных словоформ в произведениях Игоря-Северянина и А. Блока показывает, что они могли функционировать параллельно, будучи заимствованными Игорем-Северянином у К. Чуковского, который, в свою очередь, имел возможность «подслушать» новое слово у А. Блока.

Глагол *зареть* в контекстах Игоря-Северянина и А. Блока ведет себя как *полисемичное слово*. Прямое значение глагола – ‘подвергаться воздействию зари; золотиться первыми лучами солнца’ реализуется в художественных текстах Игоря-Северянина:

Моя душа желала б снова
К тебе, о девушка, лететь:
Там жду я солнца золотого,
Где небо раз могло *зареть*!

И.-С. *Перевод стихотворения П. Якобсона*
«Воспоминание», (1921–1922); [ПЭ, с. 37]

Запели птицы. *Зарел* восток.

И.-С. «И было странно её письмо...», 1929 [КР, с. 104]

Переносное значение 'краснеть, как заря' проявляется в контекстах произведений А. Блока транспонируется в причастие, бытующее в произведении Игоря-Северянина, ср.:

Над старым мраком мировым,
Исполненным враждой и страстью,
Навстречу кликам боевым
Зареет небо новой властью.

А.Б. «Над старым мраком мировым...»;
(1889–1903) [IV: 15]

Разгулялась осень в мокрых долах,
Обнажила кладбища земли,
Но густых рябин в проезжих сёлах
Красный цвет *зареет* издали.

А.Б. «Осенняя воля», 1905 [II: 62]

Ах, каждый звук нёс в сердце искру,
Воспламенявшую его,
И на щеках, *заревших* быстро,
Любовь пылала оттого.

И.-С. Перевод стихотворения П. Якобсона
«Воспоминание», (1921–1922) [ПЭ, с. 37]

Несомненен факт заимствования Игорем-Северянином слова, построенного по узуальной модели посредством суфф. -е- (ср. *вечереть*) А. Блока.

Глагол *истаять* также заимствован Игорем-Северянином у А.Блока. Данное префиксальное образование имеет метафорическое значение 'медленно растаять': у Игоря-Северянина – о любви, страсти, у А. Блока – о болезни, угасании жизни, ср.:

Кто я, ты долго не узнаешь,
Ночами глаз ты не сомкнёшь,
Ты, может быть, как воск, *истаешь*
Ты смертью, может быть, умрёшь.

А.Б. «В глубоких сумерках собора...»,
1908 [IV: 201]

Пускай вокруг всё серо
От каркающих стай –

В объятых эксцессера
Снегурово истай!

И.-С. «Бриндизи», 1911 [З, с. 119]

Глагольное суффиксальное новообразование *утресть* впервые зафиксировано в поэтических текстах Игоря-Северянина в двух значениях: '1. об утре: наступать; 2. подвергаться воздействию утра':

Утреет. В предутреннем лепете
Льнёт рыба к свинцовому грузику.

И.-С. «Фантазия восхода», 1911 [ГК, с. 74]

...Утрела комната. И не было троих.

И.-С. «Намёки жизни», 1911 [ГК, с. 22]

Всё оттого, что *утреет*, –
Утро миры осенило.

И.-С. Перевод стихотворения В. Ридалы
«Во время болезни», (1921–1922) [ПЭ, с. 114]

Безличная форма неологизма в первом (прямом) значении была заимствована А. Блоком в 1913 г., о чём свидетельствуют пометы поэта в экземпляре брошюры стихов Игоря-Северянина «Очам твоей души» (1912) с дарственной надписью автора (СПб., Музей А. Ахматовой, собрание М.С. Лесмана). А. Блок был знаком со стихотворением Игоря-Северянина «Фантазия восхода» (первоначально – «Фантазия Восхода»), вошедшим в брошюру «Ручьи в лилиях» (СПб., 1911) и позднее в книгу «Громокипящий кубок» (1913). Позиция глагола в первой строфе стихотворения А. Блока совпадает с его позицией в северянинском тексте:

Утреет! С Богом! По домам!
Позвякивают колокольцы.

А.Б. «Седое утро», 1913 [III: 137]

Наречия *безбольно*, *бесслёзно*, *богомольно* и *приветно* являются слабыми неологизмами и потому едва заметны в художественном тексте как «дефектные» слова, органично вписываясь в контекст. По причине отсутствия в Словаре Даля данные слова могут маркироваться как неологизмы, образованные суффиксацией от узуальных прилагательных (*безбольный*, *бесслёзный*, *богомольный*, *приветный*) первое и последнее из которых устарели и потому не зафиксированы в современных лексических сло-

варях. Словообразовательная структура и семантика этих слов прозрачна. Первое наречие обладает значением 'безболезненно':

Здесь был бескровно и *безбольно*
Унижен дух, как никогда...

*А.Б. Варианты чернового автографа
третьей редакции поэмы «Возмездие»,
(1911–1914) [V: 199]*

И в обо(н)янье гвозди
Сирень, *безбольно* вбив,
Пылает на погосте,
Вся – фьоловый порыв.

*И.-С. «Лиловая цветунья», 1919
[М 2, с. 72]*

Одно и то же значение наречия *бесслѣзно* – 'без слѣз' проявляется в контекстах Игоря-Северянина и А. Блока, ср.:

Я долго ждал – ты вышла поздно,
Но в ожиданьи ожил дух,
Ложился сумрак, но *бесслѣзно*
Я напрягал и взор, и слух.

*А.Б. «Я долго ждал – ты вышла поздно...»
1901 [I–82]*

И плачется, *бесслѣзно* плачется в номерной
тиши кромешной
О музыке, о девушках, обо всѣм, что способно цвести...

*И.-С. «В гостинице», 1914
[АШ, с. 31]*

Среди замусленных рабочих
Имел я множество друзей,
Цигарку покурить охочих,
Хозяйских подразнить гусей,
Со мною взросло покалякать
О недостатках и нужде,
Бесслѣзно кой о чѣм поплакать
И посмеяться кое-где...

И.-С. [РОЧ, 1923, с. 45]

Наречие *богомольно* со значением 'моля Бога; свято' первично в художественном тексте А. Блока, у Игоря-Северянина – позднее:

И страшно, и легко, и больно;
Опять весна мне шепчет: *встань*...

И я целую *богомольно*
Её невидимую ткань...

А.Б. «Так. Буря этих лет прошла...»
(1909) [III: 61]

Жена моя! желанная! как больно!
Душа к тебе влечётся *богомольно*.

И.-С. «Вакханка из Кальяри»,
(1909) [ПРЯ, л. 31 об.]

– Господа с по(р)тфелями! Довольно
Претворять кошмар корыстный в б(ы)ли).
Дайте жить деревне *богомольно*,
Т.е (<.) так, как вы давно забыли!

И.-С. «Власть деревни», 1935
[ОР, л. 52 об.]

Значение ‘приветливо; с приветом’ присуще наречию *приветно*:

И я горел душой, а ты была темна.
И я, в страданьи безответном,
Я мнил: когда-нибудь единая струна
На зов откликнется *приветно*.

А.Б. «Поклонник Эллинов –
я лиру забывал...», 1900 [I: 38]

Ведь ты любимо, больное сердце! ведь ты любимо!
Люби ответно! люби *приветно*! люби безумно!

И.-С. «В грехе – забвенье», 1911
[ГК, с. 12]

Данные наречия первичны только в словоупотреблении А. Блока и заимствованы Игорем-Северянином в своих прямых значениях. Последнее наречие – *приветно* – самое раннее по году создания, Игорь-Северянин мог встретить в книге А. Блока, вышедшей в свет в 1911 г. В случае с наречием *безбольно* сложность в определении авторства заключается в том, что оно функционирует в черновом автографе поэмы А. Блока, так что допустима мысль о параллельном образовании неологизмов в языке обоих поэтов.

Вторая группа идентичных неологизмов представлена двумя омонимами – *восставить* и *крепь*.

Абстрактное существительное *крепь*₁ в блоковском контексте произведено на базе прилагательного *крепкий* безаффиксным способом и обладает значением ‘сила, крепость’:

Иль опять это – стан половецкий
И татарская буйная *крепь*?
Не пожаром ли фески турецкой
Забуянила дикая степь?

А.Б. «Новая Америка», 1913
[III: 182]

Конкретное существительное *крепь*₂ «крепление, связующее звено» в словоупотреблении Игоря-Северянина образовано тем же безаффиксным способом от глагола *крепить*:

Общей песни мы разные *крепи*,
строк безвестных единая *стать*

И.-С. «Безвестные строки».
Генриху Фейшнеру», 1939 [VD, с. 52]

Игорь-Северянин мог заимствовать слово у А. Блока спустя 26 лет наполнив его новым содержанием.

Глаголы *восставить*₁ и *восставить*₂ также являются омонимами, соответственно обладая значениями 'поставить на ноги; восстановить' и 'представить; вообразить'; ср.:

Но властный поток Твоих роз
Восставил меня. И на выси вознёс,
Где Ты пробудилась от зимнего сна,
Где Весна
Победила мороз.

А.Б. «Я был невенчан
Премудрость храня...»,
1903 [VI: 42]

Храм с бархатной обивкой голубой,
Мелодиями пахнущий, уютный,
Где мягок свет – не яркий и не смутный –
Я захотел *восставить* пред собой.

И.-С. «Мариинский театр», 1924;
[Л, л. 38] = [КР, с. 121]

В рукописи Игоря-Северянина первоначальный вариант строки *Я захотел представить пред собой* подвергнут правке, в результате которой появляется вариант, вошедший в окончательный текст стихотворения. Бесспорно, что эта замена обусловлена влиянием творчества А. Блока, так как в эмиграции Игорь-Северянин неоднократно перечитывал книги собратьев по перу.

В состав **третьей группы**, объединяющей индивидуально-авторские паронимы, входят слова *зальдевиший / зальдиться / зальдить* и *звездящийся / звездясь / звездиться / звездить* (7 слов).

Причастие *зальдевиший*, образованное на базе гипотетического глагола **зальдеть*, появляется в поэме А. Блока «Возмездие». Оно обладает значением 'заледеневший, покрытый льдом':

И в час торжественный возврата
Они забыли обо всём:
Забыли жизнь и смерть солдата
Под неприятельским огнём,
Ночей, для многих – без рассвета,
Холодную, немую твердь,
Подстерегающую где-то –
И настигающую смерть,
Болезнь, усталость, боль и голод,
Свист пуль, тоскливый вой ядра,
Зальдевиших ложементов холод,
Негреющий огонь костра <...>

А.Б. «Возмездие»: «Первая глава»,
<1911–1916> [V: 27]

В вариантах поэмы слова *зальдевиших ложементов* подчёркнуты карандашом [V: 261], что указывает на пристальное внимание А. Блока к неологизму, который, по-видимому, мог быть построен под влиянием северянинского новообразования *зальдиться*:

Зальдись, осенний водоскат!

И.-С. «Душа и разум», 1913 [З, 112]

Сирень – сладострастья эмблема. В лилово-изнеженном
крене

Зальдись, водопадное сердце, в душистый и сладкий
пушок...

И.-С. «– Мороженое из сирени!»
1912 [ГК, с. 59]

В 1918 г. в стихотворении Игоря-Северянина появляется родственный глаголу *зальдиться* глагол *зальдить* со значением 'превратить в лёд':

И вот потёк он ручейково,
Он бьёт струёй поверх запруд,
И нет нигде такой оковы:
Зальдить ручей – мой вольный труд!

И.-С. «Возрождение», 1918
[С, с. 178]

По всей вероятности, пароним *зальдевийший* (от *зальдеть*) мог появиться под влиянием северянинских слов *зальдиться* и *зальдить*.

Глагол *звездиться*, построенный А. Блоком в 1911 г., имеет родственные слова – причастие *звездящийся* и деепричастие *звездясь*. Он обладает значением ‘переливаться, сверкать, как звезда’, транспонированным в деепричастие. В отличие от глагола и деепричастия, причастию А. Блока свойственно переносное значение – ‘данный звезде; небесный’, ср.:

Ты кормчий – сам, учитель – сам.
Твой путь суров. Что толку в этом?
А я служу Её зарям,
Моим *звездящимся* обетам.

А.Б. «Заключение спора»,
1903 [VI: 183]

Весенних талей вздохи томны,
Звездясь, синеет тонкий лёд.

А.Б. «Вот – в изнурительной работе...»,
1904 [II: 45]

Семья начинает тяготить. И вот – его уже томит новое. Когда веет гимназистом – синяя весна, сумерки, ладан и лёд *звездится* на лужах.

А.Б. План третьей редакции поэмы
«Возмездие», 1911 [V: 177]

В Словаре Даля глагол *звездиться* подаётся без толкования: *Небо звездится* [Д., I–1680]. Значение глагола *звездить* также не совпадает с индивидуально-авторским значением анализируемых словоформ; ср.: *Звездить* безличн. быть звёздам на небе, о ясной ночи <...> // – кому, говорить резкую правду, без обиняков. // <...> бить [Д., 1, 1680]. В контексте Игоря-Северянина реализуются другие значения глагола *звездить*: ‘1. превращать в звёзды; 2. вести себя как звёзды, популярные люди’:

В двадцать лет он так нашустрил:
Проституток всех осёстрил,
Астры *звездил*, звёзды астрил,
Погребя перереестрил.
Оставалось только – выстрел.

И.-С. «Пятицвет II». 1911
[АШ, с. 56]

И здесь по городу мы ездим,
И здесь осмотрен город весь,
И здесь, как и везде, мы звездим,
И здесь, как там, и там, как здесь.

И.-С. [КСЧ, 1923, с. 56]

Поскольку данные слова обладают нетождественным морфемным составом и лексическим значением, целесообразно считать их независимыми дериватами в словотворчестве разных писателей.

Четвертую группу образуют слова *беззакатный/беззакатность, задебранный/одебранный, раскачнуться/раскачнувшись/раскачнуть* (7 слов), которые находятся в отношениях производности. Как правило, одно слово по отношению к другому в словообразовательной цепи является производящим. Так, это явление наблюдается в случае с неологизмами *беззакатный* и *беззакатность*. В лексиконе Игоря-Северянина нет прилагательного, мотивирующего существительное *беззакатность*, и поэтому оно гипотетично как производящее слово. Однако данное прилагательное встречается в словотворчестве А. Блока со значением 'незакатывающийся; вечный, постоянный':

И опять глядится смерть
С *беззакатных* звёзд...

А.Б. «И опять снега»,
1907 [II: 158]

Это значение, присущее прилагательному, частично видоизменяется, транспонируясь в существительное, бытующее в языке Игоря-Северянина: *беззакатность* поэтесс – это вечность их славы, неиссякаемость поэтического дара и душевного тепла:

А вся беспомощность, святая деликатность,
Готовность жертвовать для мужа и детей!
Не в том ли, милые, вся ваша *беззакатность*?

И.-С. «Поэма о поэтессах», 1916 [М, с. 97]

Существительное Игоря-Северянина могло быть создано под влиянием прилагательного А. Блока, что подтверждается его производным характером и лексической обусловленностью.

Причастия *задебранный* и *одебранный*, произведённые от гипотетических в творчестве Игоря-Северянина и А. Блока глаголов **одебрить* и **задебрить*, имеют тождественное лексическое значение 'превращенный в дебри; труднопроходимый':

*Задебренные лесом кручи:
Когда-то там, на высоте,
Рубили деды сруб горячий
И пели о своём Христе.*

*А.Б. «Задебренные лесом кручи...»,
(1907–1914) [III: 168]*

В шалэ берёзовом, совсем игрушечном
и комфортабельном,
У зеркалозера, в лесу *одебренном*, в июне севера,
Убила девушка, в смущении ревности, ударом
сабельным
Слепого юношу, в чьё ослепление так слепо верила.

И.-С. «В шалэ берёзовом. Поэметта»

Трагичный юморист, юмористичный трагик,
Лукавый гуманист, гуманный ловелас,
На Францию смотря прищуром зорких глаз,
Он тѣк по ней, как ключ в *одебренном* овраге.

*И.-С. «Гюи де Мопассан. Сонет», 1912;
[ГК, с. 101] = «Мопассан I» [МСВ, с. 56]*

Помимо того, слово Игоря-Северянина отмечается ещё в двух (переносных) значениях: ‘запутавшийся в чувствах’ и ‘сказочный, околдованный’:

Войди в мой сад... Давно *одебрен*
Его, когда-то пышный, вид.

Войди в него, душой *одебрен*,
И сердцем светел и смягчѣн.

И.С. «Мой сад», 1910 [3, с. 77–78]

О, Суда! голубая Суда!
Ты, внучка Волги! дочь Шексны!
Как я хочу к тебе отсюда
В твои *одебренные* сны.

*И.С. «〈Поэма〉 детства моего и отрочества»,
1912 [VR, с. 81–82] = [РОЧ, 1923, с. 54]*

Вероятной представляется мысль о процессе заимствования А. Блоком сходной словоформы Игоря-Северянина, на что указывает единичное её употребление и идентичность лексического значения обоих дериватов.

Глаголы *раскачнуть* и *раскачнуться* входят в словообразовательную цепь *раскачивать* → *раскачнуть* → *раскачнуться*. Являясь носителем однократного способа глагольного действия, северянинский глагол *раскачнуть* является, на первый взгляд, производящим словом по отношению к глаголу А. Блока в средневозвратном залоге, однако даты создания обоих глаголов в соответствующих контекстах вносят свои коррективы: блоковские новообразования появились намного ранее и не единожды вводились в художественный текст. Кроме отмеченных глагольных форм, у А. Блока встречается деепричастие *раскачнувшись* с транспонированным лексическим значением 'начать (начав) раскачиваться с большой амплитудой', ср.:

*Раскачни мой гамак, подкачни! –
Мы с тобою вдвоём, мы одни,
И какое нам дело, что там,
Где-то там, не сочувствуют нам?!.*

И.-С. «Майская песенка», 1913 [3, с. 27]

*И вдруг влетели звуки. Вербя, раздувая почки,
Раскачнулась под ветром, осыпая снег.*

А.Б. «Последний день», 1904 [II: 99]

*Под моим топором, распевая хвалы,
Раскачнулись в лазури стволы!*

А.Б. «Сольвейг», 1906 [II: 75]

*Распушилась, раскачнулась
Под окном ветла.
Божья Матерь улыбнулась
С красного угла.*

А.Б. «Распушилась, раскачнулась...», 1914
[IV: 210; 374]

*Вдруг под ветром взлетел опадающий лист,
Раскачнувшись, фонарь замигал,
И под чёрною тучей весёлый горнист
Заиграл к отправленью сигнал.*

А.Б. «Петроградское небо мутилось
дождём...», 1914 [III: 186]

Глагол Игоря-Северянина обладает отличным от блоковского значения лексическим значением 'один раз толкнуть, раскачивая' и в словотворчестве этого поэта является редериватом –

обратным новообразованием, созданным на базе первичного глагола А. Блока *раскачнуться*.

Таким образом, большинство идентичных индивидуально-авторских слов в лексиконе Игоря-Северянина и А. Блока по времени создания и (в ряде случаев) частотности употребления следует признать первичными образованиями А. Блока. Этот факт объясняется и более ранним творческим восхождением поэта-символиста, и интересом Игоря-Северянина к старшим товарищам по перу, к мнению которых он старался прислушиваться, готовясь к собственному «литературному выдвигу» и пересматривая произведения классиков и современников в период эстонского «томительного запустья». Несомненной находкой Игоря-Северянина, которую погрузил в свою творческую копилку А. Блок, является неологизм *утреть*. Несколько спорными с точки зрения оригинальности следует считать новообразования А. Блока *задебранный* и *зальдевший*. В некоторых случаях невозможно буквально приписать авторство тому или иному поэту, и потому признаётся вероятным факт независимого словопроизводства и параллельного бытования в художественной речи отдельных неологизмов (*опрозраченный, безбольно, звездить (звездиться)/звездящийся (звездясь)*). Как показывает анализ индивидуально-авторских слов в языке двух поэтов-современников, Игорю-Северянину, «поэту с открытой душой», не чужды процессы заимствования наиболее удачных в стилистическом отношении словоформ А. Блока, который, со своей стороны, в «музыкальном сумбуре» собрата по перу отыскал для себя несколько завороживших слух гамм.

¹ Автор статьи придерживается дефисного написания псевдонима И.В. Лотарева – *Игорь-Северянин* – в соответствии с прижизненной волей поэта. Этот псевдоним был правильно воспринят А. Блоком, писавшим его через дефис, в отличие от других писателей-современников.

² Здесь и далее цитируется по источнику: *Северянин И.* Тост безответный: Стихотворения. Поэмы. Проза. М., 1999. С. 429.

³ *Блок А.А.* Собр. соч. В 8 т. Т. 5. М.; Л., 1963. С. 690, 794; см. также с. 421–424, 756.

⁴ Цитируется по: *Терёхина В.Н., Шубникова-Гусева Н.И.* «Согреет всех моё бессмертье...»: О жизни и творчестве Игоря Северянина // *Северянин Игорь. Громокипящий кубок. Ананасы в шампанском. Соловей. Классические розы.* М., 2004. – С. 610. (Серия «Литературные памятники».)

⁵ *Северянин И.* Указ. соч. С. 289–290.

⁶ *Блок А.А.* Указ. соч. Т. 7. С. 232.

⁷ См. стихотворение «Врубелю» из сборника «Громокипящий кубок».

⁸ *Северянин И.* Указ. соч. С. 376.

⁹ *Блок А.А.* Полное собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 1–5. М., 1997–1999.

- ¹⁰ *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка / Под ред. проф. И.А. Бодуэна де Куртенэ: В 4 т. М., 1998 (репринт 4-го издания 1912–1914 гг.).
- ¹¹ *Чуковский К.* Образцы футуристических произведений: Опыт хрестоматии // Литературно-художественные альманахи издательства «Шиповник». Кн. 22. СПб., 1914. С. 150.
- ¹² Причастия и деепричастия анализируются на правах особых частей речи (см. труды Н.М. Шанского, А.Н. Тихонова, В.В. Бабайцева и др.).

УСЛОВНЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

- А.Б. – А. Блок
 И.-С. – Игорь-Северянин
 АШ – Северянин Игорь. Ананасы в шампанском. М.: Наши дни, 1915.
 ГК – Северянин Игорь. Громокопийный кубок. М.: Гриф, 1913.
 Д. – *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка / Под ред. проф. И.А. Бодуэна де Куртенэ: В 4 т. М., 1998 (репринт 4-го издания 1912–1914 гг.).
 З – *Игорь Северянин.* Златолира. М.: Гриф, 1914.
 КР – *Игорь Северянин.* Классические розы. Стихи 1922–1930 гг. Белград, 1931.
 КСЧ – *Игорь-Северянин.* Колокола собора чувств. Автобиографический роман: В 3 ч. Юрьев (Tartu): Изд-во Вадим Бергман, 1925.
 Л – *Игорь-Северянин.* Лирика. 1918–1928 гг. Цикл стихотворений. 1918–1935 (46 л.) // РГАЛИ. Ф. 1152. Оп. 2. Ед. хр. 3 (ксерокопия рукописи).
 ЛС – *Игорь-Северянин.* Литавры солнца. Стихи 1922–1934 гг. 1935 (115 л.) // РГАЛИ. Ф. 1152. Оп. 1. Ед. хр. 1 (автограф).
 М – *Игорь Северянин.* Миррэлия. Новые поэзы. Т. VII. Берлин; Москва, 1922.
 М2 – *Игорь Северянин.* Менестрель: Новейшие поэзы. Т. XII. Берлин; Москва, 1921 (Репринтное издание: М.: Молодая гвардия, 1989).
 МСВ – *Игорь Северянин.* Медальоны. Сонеты и вариации о поэтах, писателях и композиторах. Белград: Издание автора, 1934.
 РОЧ – *Игорь Северянин.* Роза оранжевого часа. Поэма. Юрьев (Тарту): Издание В. Бергмана, 1925.
 ОР – *Игорь-Северянин.* Очаровательные разочарования. Лирика 1930–1940 гг. 1940 (86 л.) // РГАЛИ. Ф. 1152. Оп. 1. Ед. хр. 3 (автограф).
 ПРЯ – *Игорь-Северянин.* Плимутрок. Рассказы в ямбах, пьесы в рифмах. 1922–1924 (34 л.) // РГАЛИ. Ф. 1152. Оп. 1. Ед. хр. 4 (автограф).
 ПС – *Игорь-Северянин.* Падучая стремнина. Роман: В 2 ч. Т. XVII. Berlin: Изд-во Отто Кирхнер и К°, 1922.
 ПЭ – Поэты Эстонии. Антология за сто лет (1803–1902 гг.) Переводы Игоря-Северянина. Юрьев (Тарту): Издательство Вадим Бергман, 1928.
 С – *Игорь Северянин.* Соловей. Поэзы. Берлин; Москва: Издание акц. о-ва «Накануне», 1923 (Репринтное издание: М.: Томо, 1990).
 VD – *Rannit Aleksis.* Via dolorosa/ Авторизованный перевод с эст. и издание Игоря Северянина. Stockholm: Северные огни, 1940.
 VR – *Игорь Северянин.* Victoria Regia. 4-я книга поэм. – М.: Наши дни, 1915.

О.В. Февралева

К ВОПРОСУ О КОНЦЕПЦИИ КРАСОТЫ В МИРОВОЗЗРЕНИИ А.А. БЛОКА

В аксиологической триаде Истины, Добра и Красоты¹ – последняя оказывается наиболее противоречивым элементом. Об этом пишет Н.Д. Арутюнова², анализируя концепт «красота» на высшем уровне научного обобщения, привлекая иллюстрации из текстов Ф.М. Достоевского, наиболее остро чувствовавшего власть и угнетенность прекрасного в человеческом мире. Горько-двусмысленное положение красоты осознавал и Н.В. Гоголь, автор Петербургских повестей. Идеино-образный мир вышеназванных писателей и А.А. Блока составляют нерасторжимое единство, в чем убеждают фундаментальные исследования З.Г. Минц³. О влиянии эстетики античных философов и Вл. Соловьёва на творческое сознание поэта писала Д.М. Магомедова⁴.

Поэтическим и нравственным идеалам А. Блока посвящено множество глубоких исследований, но вопрос *красоты* в оригинальном блоковском осмыслении не был удостоен специального внимания, что объясняется и идеологическими ограничениями советской эпохи, и отчасти особой традицией отечественной гуманитарной мысли, «табуирующей» тему красоты. «Сапоги выше Шекспира» (...) – это засело где-то в извилинах нашей физиологии, – пишет Д.С. Мережковский, – мы слишком привыкли к тому, что нравственное некрасиво»⁵. Демократическая критика и публицистика XIX в. дискриминировала идею красоты, противопоставив ей гуманистическую прагматику; революция – вытеснила идею созидания пафосом отрицания и разрушения. Человеческий дух способен низложить красоту, объявив ее сомнительной ценностью, в ответ на что душа отвергнет истину и добро в их «обескрашенности». Герой романа «Бесы» утверждает, что человечество может прожить «без науки, без хлеба <...> без одной красоты только невозможно, ибо совсем нечего будет делать на свете»⁶.

Вл. Соловьёв замечает, что красота непременно требует «воплощения своего содержания в ощутительных или конкретно-воображаемых реальностях»⁷. Из всех идей она наиболее устремле-

на к вещественному миру и трудно вообразима в качестве чистой абстракции. Для обыденно-материалистического сознания она не существует вне какого-то красивого предмета, и основная проблема красоты как понятия связана с фатальной подчиненностью ее высокого внепрагматического идеала телесному, потребительскому миру, живущему по «принципу удовольствия». Художники рубежа XIX–XX в. боролись за возвращение красоте венца вечной ценности – подчас держа ее за пределами эмпирики и витальности. «О тайнах красоты невоплощенной» читает Блок в стихах З.Н. Гиппиус; произведения Ф.К. Сологуба наводят на мысль, что «Смерть есть Красота»⁸.

Поэт на протяжении всей жизни в той или иной степени сохраняет веру в «панэстетические утопии» символистов, видящих в красоте «наиболее активную преобразующую силу бытия»⁹. Для ученика Вл. Соловьева красота – «не только отвержение идеи от материи, а действительное ее присутствие в материи»¹⁰. Главными средоточиями красоты в мире являются те три «божества», которым присягает молодой Блок: *Яркой звездой показалась п р и р о д а*¹¹ *могучая в мраке, // Меньше, но ярче светило и с к у с с т в о*¹² *святое; // Третья звезда небольшая загадочный свет проливала: // Женицой*¹³ *люди зовут ту звезду на земле...* (1898) [1, 380].

Самые ранние блоковские стихи утверждают святость красоты. Лирический герой «бредёт, как путник запоздалый // За красотой». (1900) [1: 73].

«Богиней красоты» (1898) [1: 14] в юношеских стихах Блока именуется Офелия. Ключом к её образу служат слова Лаэрта: *Тоску и грусть, страданья, самый ад, // Всё в красоту она преобразила*. (1898) [1: 382]. Возможно, в этом случае Офелия олицетворяет прежде всего искусство (она поет), преобразующее реальность, затем – природу («нимфа»), менее же всего блоковская Офелия («дитя») – воплощение женственности.

Героиня центрального лирического цикла первого тома «прежде всего прекрасна»¹⁴, но в текстах «Стихов о Прекрасной Даме» нет упоминаний о том, что мистическая возлюбленная «красива». «Красавица» [1: 390, 403, 425, 432, 531] фигурирует лишь в стихах, оставшихся за рамками прославленного цикла. Душа Мира – сама Красота – «Красота Неизреченная». «Она» не имеет «реальных телесных контуров»¹⁵ и привнесенных атрибутов, по отношению к которым в противном случае «Она» казалась бы вторичной. «Её» наиболее часто упоминаемые качества: *Свет-*

лая, Строгая, Лучезарная – большей частью субстантивированы и служат заместителями непостижимого, сакрального имени, указывая на то, что без «Нее» не существует во вселенной ни света, ни красоты. Д.Е. Максимов видит в «Прекрасной Даме» даже не образ, а «особое переживание,... онтологическую сущность, ...метафору гармонии ... связанную с сознанием о высоких духовных ценностях, в конечном счете гуманистических»¹⁶. Сам Блок не приписывал «Ей» определенных этических качеств: «Свет Немеркнувший Новой богини» есть не добрый и не злой, а более»¹⁷. «Она» грезится лирическому герою то «милой», «ласковой», то «строгой» и «гневной». «Под гневом светлой красоты» мечты его «всчасно в вихре бури (1902) [1: 173]. В то же время, согласно древним представлениям о совершенстве, «Владычица Вселенной» пребывает в неподвижности. Она, как и Офелия, чужда страстей: *«Сама богиня – и с богами // гордишься равной красотой <...> // И равнодушными очами // Глядишь с нездешной высоты. (1901) [1: 101].*

Красота есть самодостаточность. Блок осознал это ещё в юности: *«Ты можешь поэта забыть // И своей красотой веселиться. (1898) [1: 385].* Но он так же провидел, как сурова земная жизнь воплощения красоты: *«Ты ныне блещешь красотой // <...> Но беззаконною тропой // Идёшь к несчастным берегам. (1900) [1: 341].* «Красивую женщину» (1907) [2: 332] увидит поэт на улице города – обесчещенной и пьяной.

В мире дольней природы, которому сопричастен герой, красота порой сочетается с безжизненностью: *Придёт весна. Увидишь ты // Мои равнины и болота // И скажешь: сколько красоты, // Какая мёртвая дремота. (1901) [1: 126].* «Мёртвая красота» оставляет на одинокой душе «угрюмый» след.

Красота осознается лирическим героем Блока как собственное качество¹⁸. В поэзии этот аспект самоощущения отражается с 1903 г.: *Розовая девушка встала на пороге // И сказала, что я красив и высок (1903). [1: 279].* «Я красив. (1906) [4: 86] – скажет о себе “призрачный двойник Поэта в лирической драме «Незнакомка». *За красоту мою в подарок // Старуха привела мне дочь. (1907) [2: 331].* Наконец в разделе «Чёрная кровь» цикла «Страшный мир» женщина восклицает о герое: *«Мой красавец, позор мой, бич! (1909) [3: 58].*

Образ героини цикла «Распутья» становится более конкретным, а в отношениях героя с нею нарастает драматизм: *Что полюбил я в твоей красоте лебединой, // Вечно прекрасно, но*

сердце несчастно. (1903) [1: 268]. С одной стороны сокращается дистанция между ними, с другой – начинает утрачиваться вера в спасительность красоты, возникать иное отчуждение. «Раздвоение» красоты в сознании поэта медленно готовилось и в годы мистической влюблённости. Безусловно благую, но парадоксально умозрительную красоту «Девы, Зари, Купины» подменяет собой прелесть земная, чарующая, дарящая наслаждение и пробуждающая страсть. В 1910 г. Блок будет готов говорить о «Незнакомке», «красавице-кукле», «земном чуде» [5: 429] как о самозванной псевдобогине, мертвой и мертвящей. Страшась духовной бесплодности страсти, герой чувствует, что связь с первой, беспорочной красотой утрачена или должна быть утрачена; многим упоминаниям о ней сопутствуют мотивы разлуки, потери: *...отдайся на прощание // Бессмертью чистой красоты* (1899) [1: 442]; *Над ними плакал призрак юный // Уже увядшей красоты* (1900) [1: 455]; *Я полюбил в ней ту мечту, // Что всю былую красоту // Волной приносит из забвенья.* (1901) [1: 465]. *Бродишь мёртвым сновиденьем // Отдалённой красоты* (1901) [1: 477].

И власть приняла красота, // Но за блаженными берегами // Ещё белеет некий храм (1901) [1: 472] – в этих стихах звучит предчувствие того, что существует некая святыня, о которой невозможно говорить на языке чистой эстетики.

Красота, обретенная лирическим Я – не идеал, но лишь его неверная, смутная тень. Постепенно в семантическое пространство красоты проникает идея приземленности и обманчивости: *Я обманут, как и ты, // И под обманом, ядовиты, // Восходят чахлые цветы.* (1902) [1: 493].

Цветок, преимущественно роза¹⁹ – классический образ-символ прекрасного. Роза небесная – это символ божества, знаменующий преображение и спасение мира: *И красота небесных роз // Покрыла женственное тело.* (1901) [1: 480]. Но роза земная вольно или невольно рисуется нередко как образ избыточности, агрессивности: *Смотрел от века бог лукавый // на эти душиные цветы. // Их вековечною отравой // Дыши и упивайся ты.* (1901) [1: 394]. Демонический «Невидимка» *Пучки вечеряющих роз // Швыряет блудницам в окошко...* (1905) [1: 170]. Показательна сниженная лексика, сопровождающая образ-мотив цветов. В поздней лирике о розах говорится с той же напряжённостью и тревогой: *Розы – страшен мне цвет этих роз.* (1914) [3: 235]. «Соловиный сад» – царство роз, царство красоты – и со-

блазна. Именно розам приписывается попытка насильственно удержать героя в блаженном плену: *Их шипы, точно руки из сада, // Уцепились за платье мое.* (1915) [3: 244].

Предельно низкий двойник соблазнительницы-розы – герань на подоконнике, знак мещанского уюта и похотливости: *Изба, окно, герани // Алеют на окне... <...> Гляди, продашь Христа // За жадные герани, // За алые уста.* (1912) [3: 206].

Традиционно розе противопоставлена фиалка²⁰. «Ночная фиалка», королевна-пряха в одноимённой поэме 1905 г. – «некрасивая девушка» [2: 29], но сквозь некрасивость просвечивает былая царственность. Аромат ночного цветка пробуждает в герое тоску по гармонии – не случайно заключительные строки поэмы говорят о приходе «Нечаянной Радости» [2: 34]. Подобное мерцание красоты-безобразия, пышности-скудости ощущает в себе лирический герой стихотворения, открывающего цикл «Пузыри земли»: *...золотое облако // Тянет ввысь белыми перьями // Над дерзкой красой // Лохмотий вечерних моих.* (1904) [2: 8] – и ещё ярче – в последнем стихотворении цикла «Вольные мысли»: *И я прекрасен – нищей красотой // Зыбучих дюн и северных морей.* (1907) [2: 306].

Идея «нищей красоты» явилась несомненно поэтическим открытием Блока и во истину «дерзостью» перед эстетикой старших символистов. К.Д. Бальмонт, В.Я. Брюсов стремились передать красоту через экзотические образы или образы изысканнейшего искусства, через сложные метафоры, тогда как Блок начинает говорить о красоте предельно простыми словами, указывая, что «бесконечно красивы» могут быть «пунцовые губки», (1904) [2: 159] первой встречной. Возможно, здесь кроется основная причина его ревливой непримиримости к манифестам Н.С. Гумилева. Возможно, «одуванчик у забора, лопухи и лебеда»²¹ Анны Ахматовой ближе всего, родственны «золотистым лицам купальниц Блока» [2: 13].

Путь идейно-поэтических исканий Блока, прослеженный Д.Е. Максимовым, лежал от упований на Вечно Женственную Душу Мира – к «стихии»²². По замечанию Арутюновой, «соединяясь с красотой, зло или страсть создаёт так называемую демоническую красоту». В ней «отражена эстетизация стихийного начала»²³. Одна из первых стихийных героинь Блока Млада, «дикой вольности сестра» «Страшна своей красотой». (1905) [2: 84]. Но стихия по Блоку – это не только природа. Стихийное, мятущееся начало живет в глубинах души «цивилизованного» человека.

«Город» изображён поэтом как закрепощённая, но не убитая стихия. Именно здесь он ищет «отважной красоты» (1905) [2: 196], но результаты поиска горьки. Женщина, царящая в Городе, *Таила только холод // Под одичалой красотой*» (1907) [2: 299]. Литерическому герою суждено познать власть «змеиной красоты» (1907) [2: 136], и она отравляет его душу, подобно роковым красавицам из повестей Н.В. Гоголя.

Безумную, но «действенную» [4: 30] красоту Блок рисует в образе Дочери Зодчего (драма «Король на площади» 1906 г.). И рядом с властной, вдохновенной «красавицей в чёрных шелках» [4: 22] – «правящая миром» мертвенная «красота зелёных кудрей» [4: 28] Короля, к которой «нищая дочь толпы» [4: 5] питает вражду, вечно побеждаемую любовью.

«Разбойной красой» пленяет «нищая» (1908) [3: 254] Россия. Ей полярно мирно-слащавое, напыщенное очарование Европы (изображённое, например, в статье «Девушка розовой калитки и Муравьиный царь» (1906), где красота утратила связь со стихией).

Амбивалентностью красоты провоцируется роковое неразличение добра и зла. «Она стройна, как та», – говорит ведьма-сводня, и герой покорно вторит: *Она красива, дочь твоя*» (1907) [2: 331–332]; *И потерял я счёт неделям // Моей преступной красоты*» (1907) [2: 283]; *Лишь утром воронам бросаю // Свой хмель, свой сон, свою мечту, // А ночью – знаю, знаю // Твою земную красоту.* (1907) [2: 276].

Для Блока земная красота демонична и «проклята». Такова женская прелесть, таково искусство, и его власть ещё сильнее, опаснее. Муза «Ангелов низводила», «соблазняя своей красотой» (1912) [3: 7]. В статье 1910 г. «О современном состоянии русского символизма» Блок пишет: «Мы произнесли клятву демонам, не прекрасные, но только красивые (ведь всего красивее в мире – рабы, те, кто отдаётся, а не берёт) (...) Мы отдавались закату, красивые, как царицы, но не прекрасные, как цари, и бежали от подвига» [5: 433]. Предваряющие идеи находим в статье «Генрих Ибсен»: «Душа всякого художника полна демонов. Тем они и ужасны, что все пленительны и красивы» (1908) [5: 316]. В прозе Блока прекрасное и красивое противопоставлены как истинная ценность и её суррогат: «Смертельно скучно, не прекрасное, а только красивое, без надобности хо-рошенькое» (1907) [5: 199].

Чиста, гармонична в противовес культуре – природа, что особенно ярко выражено в стихотворении «На озере» из цикла

«Вольные мысли». Животворящим равновесием красоты и «пользы» дорога Блоку народная поэзия, тогда как в цивилизованном мировоззрении и творчестве: «Кумир красоты стал таким же бездушным, как кумир пользы» (1906) [5: 51], – повторяет поэт сентенцию В.Я. Брюсова, приписывая ее Вл. Соловьеву в статье «Поэзия заговоров и заклинаний».

В драме 1912–1913 гг. «Роза и Крест» разворачивается поэтическая диалектика не только *радости/страдания*, но и *красоты/безобразия*. Жизнь в замке избыточно украшена и бессмысленна. Паж Алискан, олицетворение этого уклада – «мальчик красивый» [4: 242] и «красивое животное» [4: 529]. Его антипод Бертран «человек по преимуществу» – «урод» [4: 171, 186, 190, 191, 217]. И.С. Приходько предлагает угадать за этим героем самого автор»²⁴. На то, что Бертран действительно есть некий итог эволюции поэтического Я Блока, указывает невольнo возникающая ассоциация между текстами 1912 и 1904 г. Связующее звено – образ-мотив ворона: «*Вороны в рыцарских перьях*» [4: 180] – говорят о Бертрane; ...*крылья мои – // Крылья вороньего пугала* [2: 8] – говорит герой уже цитированного стихотворения из цикла «Пузыри земли», с которого начинается отход от изображения «себя» как носителя красоты.

Последняя блоковская «Прекрасная Дама»²⁵ – Изора, безусловно, красива, но ее внешность не типична для куртуазного идеала, как и ее происхождение: она – дочь простой швеи (и не «златокудрая», вопреки грезам Гаэтана). Из коллизий драмы исключена карамазовская антиномия «одной и той же красоты» в идеале Мадонны и содомском идеале. Персонажи достаточно цельны. Для Бертрана в Изоре и в его любви к ней однозначно нет ничего порочного; ее красота для него – не плотский соблазн, его любовь сродни религиозному служению. Граф же и Алискан вовсе не ищут в Изоре «Мадонну». Восклицание «Святая Роза» на устах простого человека, далекого от изящной поэзии и мистических созерцаний – наитие, свергающее в одном неуклонном порыве чувства саму возможность разрыва между земным и небесным. Этими словами венчается не столько сама героиня, сколько влюбленность, возносящаяся до мистического восторга и возвращающаяся на землю христианской жертвенной любовью. Героем неразрешимых противоречий является, однако, Гаэтан, принимающий Изору то за плененную принцессу, то за коварную сирену. Изора, «земная краса» [4 : 498] во многом оправдана своей естественностью. Она вовсе не бездушна и в финале

плачет над мертвым Бертраном. В заметках о пьесе Блок указывает, что для Изоры намечен некий неизвестный крестный путь.

Поэт, лично и мучительно переживавший раздвоенность красоты, в сущности и не искал успокоительного компромисса, не пытался каким-то художественным фокусом примирить эстетический демонизм и благолепие божества, создать их искусственный синтез. Его жизнь и поэзия были не столько «всползанием на башню Красоты» (1902) [1: 512], сколько поиском истины.

Известное поэтическое «Послание» Блока Анне Ахматовой оказывается его итоговым размышлением о сущности красоты как таковой. Оно выстраивается по общей схеме гегелевской триады. Тезис: «Красота страшна» (в черновике: *Кругом твердят: «Вы – демон. Вы – красивы»*); антитезис – «Красота проста». К каждому утверждению добавляется указание, что это – толки, мнения, сторонние суждения («Вам скажут»). Слова самой героини опровергают оба эти стереотипа в приписываемой им абсолютности²⁶. *Я не так страшна, чтоб просто // Убивать. Не так проста я, // Чтоб не знать, как жизнь страшна*. (1913) [3: 143]. Из числа судивших о красоте односторонне и опрометчиво Блок не мог исключить и самого себя. Он много писал о «страшной красоте», одновременно утверждая связь подлинной красоты с «простотой»:

И почему не оставить сцену как есть? (...) Ведь это же – *проще, проще, проще* – и насколько красивее! (1907) [5: 199].

После 1913 г. поэт не пытается концептуально осмыслить красоту. Он избегает самого этого слова, слишком долго и часто склоняемого в самых различных учениях, утратившего определенность и самую значительность, – предпочитая субстантиват «красивое». Наиболее законченным и четким его мысль о противопоставлении *красивого* (удовольствия, доступного для самой непосредственной души) и *прекрасного* предстает в статье 1912 г. «Искусство и газета»:

Не любить красивого просто очень трудно, для этого – или быть уже очень забытым, замученным жизнью, или... знать (...) о том, что больше, чем красивое, и больше, чем безобразное: о Прекрасном. Прекрасного не любит почти никто. (...) Прекрасного нельзя взять силами той любви, которой люди любят красивое, или умное, или доброе, или правдивое» [5: 473].

Вслед за Пушкиным Блок говорит: «Прекрасное должно быть величаво» – «Только – величаво» [5: 474]. Лишь с прекрас-

ным имеет дело искусство. Прекрасен мир, прекрасна жизнь – эти утверждения Блок повторяет до последних дней. Они знаменуют не слепой и бездумный оптимизм, но трагическую величавость умудренного несчастьями духа.

- ¹ Этот триединый образ высшей ценности зародился еще в античной философии и поэтике. О древнегреческом понятии *каллокагатия* – единстве красоты и добродетели можно прочесть в: *Лосев А.Ф., Шестаков В.П.* История эстетических категорий. М., 1965. Для Платона, досконально изученного Блоком, «Ум причастен к красоте» и «все доброе, без сомнения, прекрасно» (Тимей 87с-d / Платон. Собр. соч.: В 4 т., М., 1990. Т. 3. С. 76).
- ² *Арутюнова Н.Д.* Истина. Добро. Красота: взаимодействие концептов // Логический анализ языка: Языки эстетики. М. 2004. С. 14.
- ³ Имеются в виду статьи Минц З.Г. «Блок и Достоевский» (сборник «Достоевский и его время» Л., 1971) и «Блок и Гоголь» (Блоковский сборник П. Тарту, 1972).
- ⁴ *Магомедова Д.М.* Автобиографический миф в творчестве Ал. Блока. М., 1997. С. 60–67, 176–177.
- ⁵ *Мережковский Д.С.* Грядущий Хам // Больная Россия. Л., 1991. С. 41.
- ⁶ Слова С.Т. Верховенского – *Достоевский Ф.М.* Собр. соч.: В 30 т. М., 1972–1990. Т. 10. С. 373.
- ⁷ Энциклопедический словарь / Изд. Брокгауз Ф.А., Эфрон И.А. СПб., 1895. Т. 32 (XVIa). С. 567.
- ⁸ *Блок А.А.* Собр. соч.: В 8 т. 1960–1963. Т. 5. С. 80–81. Дальнейшие ссылки в тексте на это издание с указанием номера тома, страницы и года написания того или иного текста.
- ⁹ *Минц З.Г.* Поэтика русского символизма. СПб., 2004. С. 60.
- ¹⁰ *Соловьев Вл.* Общий смысл искусства // Собр. соч.: В 10 т. Л., 1886–1894. Т. 6. Фототипическое издание. Брюссель. 1966. С. 81.
- ¹¹ Одной из первых «глав» эстетического учения Вл. Соловьева был трактат «О красоте в природе», но Блок едва ли был с ним знаком в 1898 году. М.А. Бекетова пишет об исконной, непосредственной любви поэта к природе. См.: *Бекетова М.А.* Воспоминания об Александре Блоке. М., 1990. С. 227, 551, 623.
- ¹² Изначальное несовпадение с символистскими представлениями об искусстве как «высшем проявлении прекрасного» (см.: *Минц З.Г.* Указ. соч. С. 60–61).
- ¹³ Идея красоты издавна связана с идеей женственности; они практически немислимы друг без друга. В предисловии к переводу «Фауста» Гёте А.И. Фет пишет: «Женственное стоит тут, как *pulchritudo*, красота, которая недаром женского рода. Привлекательная женственность красоты представляет вечный сознательный или бессознательный мотив всякого творчества» (цит. по: *Грыкалова Н.Ю.* К генезису образности ранней лирики Блока // Ал. Блок. Исследования и материалы. М., 1991. С. 51). Наз-

ванная у Гоголя «венцом творения» (Блок А. Невской проспект // Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М. 1984. Т. III. С. 16), женщина у Блока, однако, не на высшем месте.

¹⁴ Минц З.Г. Поэтический идеал молодого Блока / Блоковский сборник. Труды науч. конф. Тарту. 1964. С. 175.

¹⁵ Там же. С. 219.

¹⁶ Максимов Д.Е. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1981. С. 52–53.

¹⁷ Блок А.А. Белый А. Переписка. М., 1940. С. 35.

¹⁸ Об этом в: Бекетова М.А. Воспоминания об Александре Блоке. М, 1990. С. 259.

¹⁹ Символике розы в творчестве Ал. Блока посвящено несколько работ, например: Мурьянова М.Ф. Символика розы в поэзии Блока. // Вопросы литературы. 1999. № 6. С. 98–128. Амбивалентность образа розы раскрыта в: Приходько И.С. Скрытые смыслы драмы А. Блока «Роза и Крест» // Известия РАН. Сер. лит. и яз. 1994. № 6. Т. 53. С. 47.

²⁰ Например, в произведениях Г. Гейне. См: Гейне Г. Полное собр. соч.: В 12 т. М.; Л., 1935. Т. 4. С. 153.

²¹ Ахматова А.А. Сочинения: В 2 т., М., 1990. Т. 1. С. 277.

²² Максимов Д.Е. Указ. соч. С. 53–56.

²³ Арутюнова Н.Д. Указ. соч. С. 27.

²⁴ Приходько И.С. Указ. соч. С. 37.

²⁵ Об образе Изоры см.: Приходько И.С. Указ. соч. С. 43; Огнева Е.А. «Роза и Крест» Александра Блока (автобиографическая основа) // Русская литература. 1976, № 2. С. 141–142.

²⁶ Этот синтетизм также берет начало в учении Вл. Соловьева, писавшего: «Ложью называем мы такую мысль, которая берет исключительно одну какую-нибудь из частных сторон бытия и во имя ее отрицает все прочее» (...) «Все то безобразно, в чем одна часть безмерно разрастается и преобладает над другими...» (Соловьев Вл. Указ. соч., 1966. С. 80–81).

О.В. Михайлова

СКРЫТАЯ ПОЛЕМИКА:
СТАТЬЯ Ф. СОЛОГУБА «ДЕМОНЫ ПОЭТОВ»
В ПРОЗЕ А. БЛОКА

Творческие взаимосвязи А. Блока и Ф. Сологуба – тема, на сегодняшний день практически не исследованная, едва затронутая в научной литературе. Существует несколько работ, в которых возможности дальнейшего развития этой темы намечены, но не реализованы. Это, прежде всего, исследование Д.Е. Максимова «Идея пути в поэтическом сознании Ал. Блока¹, где Блок и Сологуб противопоставляются друг другу с точки зрения роли в их творчестве «мифа о пути», а также заметка З.Г. Минц и Н.Г. Пустыгиной «“Миф о пути” и эволюция писателей символистов², где в тезисной форме даны возможные направления дальнейшей работы над темой «Блок и Сологуб». Кроме того, в ряде работ отмечаются переклички, элементы взаимовлияния и «диалога» в произведениях Блока и Сологуба (по большей части, в лирике и драматургии)³.

Тема данной статьи – скрытая полемика о «лирике» и «иронии», фрагмент которой воспроизводится на материале статей А. Блока «О лирике» и «Ирония» [VII: 61–81], [5: 345–349] и статьи Ф. Сологуба «Демоны поэтов»⁴.

При сопоставлении лирико-публицистических статей Блока и Сологуба представляется целесообразным взять за основу положение о наличии в статьях обоих поэтов символов-категорий⁵, выступающих в роли организующего начала этих статей. Если говорить о статьях «Демоны поэтов», «Лирика» и «Ирония», то это символы-категории «лирика» и «ирония», одинаково важные как для Блока, так и для Сологуба.

При сопоставлении нужно также учесть, что статьи появлялись в печати последовательно с небольшим временным интервалом. Первая часть статьи Сологуба «Демоны поэтов» вышла в мае 1907 г., в № 7 журнала «Перевал». Несколько месяцев спустя в № 6 журнала «Золотое руно» была опубликована статья Блока «О лирике». Еще через несколько месяцев в № 12 «Перевала»

выходит вторая часть статьи Сологуба. Наконец, в газете «Речь» от 7 декабря 1908 г. публикуется статья Блока «Ирония».

Статья Сологуба «Демоны поэтов», как уже было сказано, состоит из двух частей: «Круг демонов» и «Старый черт Савельич». В первой части Сологуб впервые вводит символы-категории лирики и иронии как двух противоположных систем восприятия мира и, соответственно двух полюсов поэтического творчества. Лирика – «забвение данного мира, отрицание его скудных и скучных двух берегов, вечно текущей обыденности и вечно возвращающейся ежедневности, вечное стремление к тому, чего нет»⁶. Кратко Сологуб определяет лирику так: «Всему, чем радует жизнь, сказано *нет*»⁷. Ирония – это, напротив, полюс поэзии и мировосприятия, «где вечное слышится *да* всякому высказанию жизни»⁸, это принятие мира и жизни такими, какие они есть, снятие личин, признание и утверждение всего существующего. Иронии являют поэту демоны, о них так говорит поэт:

Широким кругом стали они около меня, разделили между собою весь мой горизонт и всю мою атмосферу, всю многоликую и многоголосую Иронию живого слова явили они мне⁹.

Важно, что Сологуб не только расширяет понятия лирики и иронии, превращая литературоведческие термины, эстетические категории в мировоззренческие, но и использует нетрадиционную трактовку как лирики, так и иронии. Так, можно сравнить трактовку Сологуба с определениями лирики и иронии, данными в словарях того времени. В «Энциклопедическом словаре» под редакцией Брокгауза и Ефрона (тома, вышедшие в 1894 и 1896 гг.) даны следующие определения: *лирика* (лирическая поэзия) – «воспроизводит субъективное личное чувство или настроение автора»¹⁰; *ирония* – оборот речи, в котором подчеркнуто несоответствие кажущегося с действительно существующим, поскольку к первому прилагается определение (эпитет) последнего¹¹. Подобную трактовку дает и «Словарь древней и новой поэзии, составленный Николаем Остолоповым»: *лирическая поэзия* – род поэзии, «совершенно посвященной чувствам»¹²; *ирония* – «троп риторический. – Состоит в том, когда с видом насмешливым или шуточным говорят противоположное тому, что думают»¹³. У Сологуба трактовка совершенно иная.

Сологуб заявляет, что в указанной оппозиции сам он отдает предпочтение иронии, и далее, во второй части статьи определяет соотношение лирики и иронии в поэтическом творчестве во-

обще. Соотношение это таково: «всякая поэзия хочет быть лирикой¹⁴, но «всякая истинная поэзия кончает ирониею»¹⁵. Так Сологуб намечает путь поэта: начиная творить, поэт уверен, что создание иного мира возможно, он говорит здешнему, случайному миру *нет* и строит свой, лучший мир. Однако со временем перед поэтом обнажается «роковая противоречивость и двусмысленность мира». Эта двусмысленность, двойственность, тождество полярных противоположностей – и есть ирония. Но у истинно великих поэтов ирония, приходя на смену лирике, все же не вытесняет ее полностью:

Великая поэзия неизбежно представляет сочетание лирических и иронических моментов¹⁶.

Важно отметить, что Сологуб неоднократно возвращался к символам-категориям «лирика» и «ирония» как в своих статьях, так и в художественной прозе: это статьи «Театр одной воли» (1908 г.), «Мечта Дон Кихота (Айседора Дункан)» (1908 г.), «Искусство наших дней» (1915 г.) и роман «Творимая легенда».

У Блока символы-категории «лирика» и «ирония» не объединены в одной статье. Им посвящены статьи «О лирике» и «Ирония».

В первой части статьи «О лирике» Блок рассуждает о лирике как особом способе мировосприятия, во второй – выдвигает два тезиса, два критерия оценки лирической поэзии, и далее переходит к обзору лирики, появившейся в печати в 1907 г.

В начале статьи Блок создает образ «первого лирика», которого он называет «падшим Ангелом-Демоном». Так в статье с самого начала возникает параллель с Сологубом, у которого речь идет о демонах поэтов. Однако у Сологуба демоны соотносятся с иронией, с категорией, противопоставленной лирике, у Блока – с лирикой. Ангелы же соотносятся у Сологуба скорее с лирикой, так он пишет об ангельском сладкогласии¹⁷ поэтов-лириков. Кроме того, у Сологуба демоны лишены четкой принадлежности к миру добра или зла. У Блока же Демон – явно inferнальная сила, врубелевский, лермонтовский проклятый дух зла. Но при этом лирик – не просто демон как падший, «бывший» ангел, а Ангел-Демон, как бы Демон и Ангел одновременно, он и проклят, и свят, «нищ и светел». Лирик Блока, подобно сологубовскому лирику, уходит от реальности, не принимает ее для себя, но и уводит за собой людей, уводит от жизни, не давая взамен ничего, «кроме мгновенных цветковых брызг, кроме далеких песен,

кроме одурманивающего напитка»¹⁸. Но с другой стороны, лирик Блока, проклятый Ангел-Демон, противопоставлен лирику Сологуба, воплощенному в статье «Демоны поэтов» как в образе Дон-Кихота, «ангела, говорящего жизни вечное нет»¹⁹, так и в образе «буржуа с насандаленным носом», витающего в Золотом сне и воображающего грубую, неряшливую девицу прелестной Дульциней. Этот буржуа, в свою очередь, через образ «Золотого сна» соотносится в статье Блока с образом мещанина, «оглушенного золотухой и бледного от ежедневной работы из-под палки»²⁰, которому «похлебка милее золотых снов»²¹. Мещанин Блока предельно далек от лирики, он – воплощение не умеющего слушать, он не слышит голоса проклятого Ангела-Демона, зовущего за собой.

Таким образом, Блок создает образ человека, предельно далекого от лирики, как бы анти-лирика, напоминающий при этом образ лирика у Сологуба. Два эти образа объединены тем, что оба показаны в их отношении к золотым снам: буржуа Сологуба отказывается от реальности и витает в золотом сне, мещанин Блока отказывается от золотого сна ради реальности, даже если эта реальность – не более чем мещанский обед и мещанская постель. Так, Блок и Сологуб используют образ «золотого сна» как синоним лирики, но при этом противоположно оценивают самого лирика, носителя лирического мирозерцания: у Блока это трагический образ проклятого, ангела-демона, а у Сологуба – сатирический, почти гротескный образ буржуа, витающего в Золотом сне.

«Лирика» Сологуба, в отличие от блоковской, не содержит в себе ничего зловещего. Она отрицает реальный мир, дульцинирует его, не более, в ней нет опасности, нет и намека на inferнальность, образ буржуа скорее смешон, чем страшен.

Иначе у Блока: лирика опасна, страшна, с ней связываются мотивы ночи, вина, убийства. «Люди, берегитесь, не подходите к лирику»²², – пишет Блок.

Еще одна образная параллель в статьях «Демоны поэтов» и «О лирике» – образ «умеющего слушать» у Блока и «способного видеть» у Сологуба. «Умеющий слушать» противопоставлен у Блока с одной стороны мещанину, не способному услышать лирика, а с другой – человеку, способному услышать, но не способному устоять перед тем, что он услышал. «Умеющий слышать» берет у лирика все, что можно взять: «высокий лад и древний ритм, под который медленно качается колыбель времен и наро-

дов»²³, но при этом не верит окончательно лирику, а потому не погибает в безумии.

У Сологуба «умеющий видеть» – это тот, перед кем «пламя лирического восторга сожигает обольстительные обличья мира» и «обнажается роковая противоречивость и двусмысленность мира»²⁴, и тогда приходит ирония.

Таким образом, и Блок, и Сологуб развивают тему *способности/неспособности* преодоления лирического взгляда на мир. Но если для Сологуба это преодоление – естественный и явно положительно оцениваемый путь, естественно приводящий от лирики к иронии, то для Блока это путь, не только с иронией никак не связанный (как вообще не связаны в данной статье лирика и ирония), но и не тот путь, которому отдается предпочтение. Блок отдает предпочтение тому, кто умеет услышать, но, услышав, погибает. При этом сам Блок говорит о таком человеке от лица лирика: «И вот ему – вся нежность нашей проклятой лирической души»²⁵.

Однако при том, что Блок в статье «О лирике» причисляет себя к лирикам, а Сологуб в статье «Демоны поэтов» заявляет, что предпочитает иронию, поэты позиционируют себя похожим образом. Это выражается в том, что и Блок, и Сологуб выдвигают фразу «я так хочу» в качестве лозунга поэта, своего лозунга. Статья Сологуба начинается со слов: «Я – поэт, и я хочу говорить о поэтах»²⁶. И далее: «Значимо только то, что я хочу говорить об этих предметах»²⁷.

У Блока первая часть статьи заканчивается словами «Так я хочу» и с них же начинается вторая часть: «*Так я хочу* (курсив Блока. – О.М.). Если лирик потеряет этот лозунг и заменит его любым другим – он перестанет быть лириком»²⁸.

Оба поэта при этом повторяют лозунг из статьи К.Д. Бальмонта «Чувство личности в поэзии» о «красоте боли, которая светит особым светом и не боится ничего во имя своего “Я так хочу”»²⁹.

Во второй части статьи Блока появляется образ заколдованного, магического круга, в виде которого предстает лирика, заключающая поэта в микрокосм, в богатую могилу, где есть все необходимое. Образ этот соотносится с сологубовским образом «круга демонов», в который заключен поэт («Круг демонов» – так названа первая часть статьи Сологуба), но и одновременно с образом «магического круга», который сам поэт чертит, чтобы защититься от лукавых, не от демонов иронии уже, а от бесов, заставляющих поэта путать лирику и иронию.

Итак, у Сологуба образ круга двойственен: с одной стороны,

поэт окружен демонами, которые являют ему ироническую истину, утверждают противоречивую подлинность мира, с другой стороны, поэт сам окружает себя некой чертой, ограждающей его от чрезмерной противоречивости, от смешения лирики и иронии.

Образ круга у Блока характеризует лирику, а не иронию, но восприятие его столь же двойственно: это могила, тюрьма, микрокосм, но в то же время восприятие этого микрокосма пышно и богато. «В замкнутости – рабство. В пышности – свобода»³⁰.

Далее во второй части статьи «О лирике» Блок выводит «два общих места», два положения о поэтах, провозглашая независимость поэта, его право на свободное самоопределение Блок отрицает возможность выделения в поэзии школ, утверждает, что *«поэты интересны тем, чем они отличаются друг от друга, а не тем, в чем они подобны друг другу»* (курсив Блока. – О.М)³¹. При этом Блок отмечает неумение критиков оценить поэта, их попытки ограничить его свободу.

Подобные же утверждения видим в статье Сологуба, отрицающего каноны и теории, которые дают «на живую ткань поэтического мечтания»³², и порицающего критиков, для которых «мечтательные восторги поэта заменены случайными склонностями и впечатлениями»³³.

Итак, очевидно, что статья Блока имеет множество точек соприкосновения со статьей Сологуба: это, во-первых, само определение лирики как мировоззренческого принципа, это также образы демонов, золотых снов, магического круга, идея о необходимости сопротивления влиянию лирики, утверждение независимости поэта от теорий и школ выдвижение лозунга «я так хочу» как первостепенного для поэта. Однако в позиции Блока и Сологуба много и различного. Противоположно отношение поэтов к лирике: для Блока лирика – *проклятый и гибельный*, но вместе с тем *сладостный и высокий путь*, у Сологуба это *путь, который необходимо преодолеть, чтобы прийти к иронии*, и одновременно это *уход от жизни*, сатирически показанный как путь «буржуа с насандаленным носом».

Через год после выхода второй части статьи Сологуба «Демоны поэтов» Блок публикует статью «Ирония». Ирония в трактовке Блока отличается от сологубовской иронии. Если для Сологуба это прежде всего приятие мира таким, какой он есть, это «да», сказанное миру, то для Блока это амбивалентность, способность принять или не принять мир в зависимости от минутного порыва:

...захочу – «приму» мир весь целиком, упаду на колени перед Недотыкомкой, соблазню Беатриче; барахтаясь в канаве, буду полагать, что парю в небесах; захочу – «не приму» мира: докажу, что Беатриче и Недотыкомка одно и то же³⁴.

Важно, что здесь Блок характеризует иронию именно приятием или неприятием мира, т.е. в тех категориях, которые использовал Сологуб для разграничения иронии и лирики. Блок также повторяет слова Сологуба о прямом «нет», которое говорит лирика миру, и прямом «да», которое говорит ирония. Так об иронии Достоевского Блок пишет: «Достоевский не говорит прямого «нет» тому семинарскому нигилизму, который разбирает его»³⁵. То же самое о самом Сологубе: «Сологуб не говорит “нет” Недотыкомке, он связан с нею тайным обетом верности»³⁶.

Но Блок, используя формулировки Сологуба, соединяет то, что Сологубу служит знаками различия, как бы иронизируя при этом над самой идеей Сологуба, приравнивая сологубовские противоположности. Интересно, что Блок использует образ Недотыкомки из романа Сологуба «Мелкий бес». Этот образ в критической прозе Блока постепенно превращается в некую полярную противоположность Прекрасной Дамы, так в другой своей статье «О реалистах» Блок пишет о Передонове, «верном рыцаре Недотыкомки»³⁷, соединяя в одном контексте образ Недотыкомки (по сути – демона) и идею служения Даме. В «Иронии» Блок противопоставляет Недотыкомку и Беатриче, которую можно считать аналогом Прекрасной Дамы, и одновременно соединяет их.

Блок, с одной стороны, следует за Сологубом, использует его систему категорий, но с другой стороны, эту сологубовскую систему категорий Блок переворачивает, меняя значения на противоположные. Ирония Блока уподоблена лирике Сологуба. У Блока: «Барахтаясь в канаве, буду полагать, что парю в небесах»; у Сологуба: «Буржуа с насандаленным носом» «в накуренной и заплеванной биргалке» витает в Золотом сне. Кроме того, описание иронии у Блока совпадает с тем, как Сологуб описывает действие беса, которого поэт впускает в свое творчество, если не ограждается вовремя магическим кругом. Сологуб пишет о бесе Пушкина:

Сквозь мерзость и скверну протащил душу поэта и показал ему великое земное и небесное святое в странном и лукавом смешении, ужалили его тщетною мечтою о недостижимом в мире, здешнем и преходящем... ³⁸.

Для Сологуба ирония и лирика – два равноценных и равноправных взгляда на мир, но при этом они разграничены, по крайней мере, формально: лирика говорит миру *нет*, ирония – *да*. Такое разграничение не препятствует Сологубу говорить о внутренней противоречивости обоих понятий, и все же смешение их, как подчеркнуто в «Демонах поэтов» – бесовство, происки лукавого.

Для Блока же это странное смешение небесного и земного – ирония. Блок, оставаясь в системе категорий Сологуба, переосмысляет и оспаривает их. Для Сологуба ирония – это то, что позволяет под личиной Дульцинеи («Афродиты или Медузы, Девы Марии или Астарты, Прекрасной Дамы или Вавилонской Блудницы»³⁹) увидеть дебелую Альдонсу. Для Блока ирония это, в сологубовских категориях, смешение Дульцинеи и Альдонсы, и даже более того, неразличение прекрасной Дамы и Недотыкомки, Вечной Женственности и демона.

Для Блока ирония не противопоставлена лирике. Ирония – болезнь, поражающая и лирику тоже, приравнивающая полеты в золотых снах к барахтанью в канаве. Но вместе с тем у Блока ирония и лирика имеют нечто общее: и то и другое – в какой-то степени inferнально, губительно. В описаниях иронии и лирики есть фрагменты, напрямую соотносящиеся друг с другом. Так, для человека, больного иронией, «все смешано, как в кабаке и мгле. Винная истина, “in vino veritas” – явлена миру»⁴⁰, а человека, слушающего лирика, Блок предостерегает: «...ваши уста уже не пожелают вкушать прозрачной воды и потребуют темного и глухого вина»⁴¹.

Интересно, как Блок и Сологуб соотносят друг друга как поэтов с категориями лирики и иронии. Блок пишет в статье «Ирония» о трех русских сатириках, «властителях дум» (так они названы в первой редакции статьи): Достоевском, Л. Андрееве и Сологубе. И определяет их иронию Блок именно критериями Сологуба, называя при этом Сологуба «ироническим русским Верлэном»⁴², как бы соглашаясь с тем, как Сологуб сам оценил себя в «Демонах поэтов».

Сологуб в статье «Демоны поэтов» не приводит конкретных примеров поэтов лирики и поэтов иронии, но в 1915 г. он публикует статью «Искусство наших дней», в которой, помимо прочего, собраны воедино тезисы наиболее значительных его статей, публиковавшихся ранее, в том числе и статьи «Демоны поэтов». В «Искусстве наших дней» Сологуб в очередной раз возвращает-

ся к символам-категориям *лирика* и *ирония* и, применяя их к творчеству конкретных поэтов, приводит примеры лирических и иронических поэтов прошлого и современности. Среди иронических поэтов он называет Гёте, Пушкина, Бальмонта и Брюсова, среди лирических – Шиллера, Гейне, Лермонтова и Блока. Таким образом, Сологуб, называя одного Блока в качестве современного лирического поэта, как бы оспаривает блоковское утверждение о болезни-иронии, он называет поэзию Блока «скептической лирикой», а Блока – лириком, который, видя в нисходящей, роняющей венец превосходства Дульцинее черты земной Альдонсы, отвергает и Альдонсу, и Дульцинею. Так Сологуб в свою очередь переосмысливает значение иронии и лирики у Блока.

Кроме того, Сологуб спорит с Блоком, писавшим о Гейне, как воплощении иронического поэта («Все мы пропитаны провокаторской иронией Гейне»⁴³), и называет Гейне воплощением лирического поэта, так же как Верлена, жизнь которого называет «трогательным примером дульцинирования жизни»⁴⁴.

Итак, очевидно, что Блок и Сологуб в своем восприятии символов-категорий лирики и иронии не только во многом перекликаются, но и отчасти опираются на идеи и высказывания друг друга, которые переосмысливают и трактуют по-разному. Важной чертой этой полемики является ее не прямой характер, отсутствие взаимных ссылок и указаний, которые, однако, легко восстанавливаются при простом сопоставлении текстов статей. Такое сопоставление с выявлением скрытой полемики представляется необходимым материалом для составления научного комментария при издании символистской прозы вообще и прозы Блока и Сологуба в частности.

¹ Максимов Д.Е. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1981. С. 6–143.

² Минц З.Г. Поэтика русского символизма. СПб., 2004. С. 140–143.

³ См.: Алексеева Л.Ф. А. Блок и русская поэзия 1910–20-х гг. М., 1996; Колбаева Л.А. Русский символизм. М., 2000 (гл. 4, 6); Кукушкина И.Ю. О цитатности в сборниках Ф. Сологуба “Родине” и “Пламенный круг” // Блоковский сборник XI. Тарту, 1990. С. 23–38; Лекманов О.А. Недотыкомка и Незнакомка (о двух подтекстах “Серебряного голубя” Андрея Белого) // Блоковский сборник XV. Тарту, 2000. С. 150–170; Он же. “Все было как всегда...” На подступах к “диалогу” между Блоком и Сологубом // Русская речь. 1994. № 5. С. 15–19; Федоров А.В. Театр Блока и драматургия его времени. Л., 1972.

⁴ Сологуб Ф. Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. М., 2001. С. 515–528.

⁵ Термин предложен Д.Е. Максимовым в статье «Критическая проза Ал. Блока». См.: Максимов Д.Е. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1981. С. 341–352.

- ⁶ Сологуб Ф. Указ. соч. В 6 т. М., 2001. Т. 2. С. 518–519.
- ⁷ Там же. С. 519.
- ⁸ Там же. С. 520.
- ⁹ Сологуб Ф. Указ. соч. С. 518.
- ¹⁰ Брокгауз Ф.А., Ефрон И.А. Энциклопедический словарь. Т. 17А(34), СПб., 1896. С. 730.
- ¹¹ Там же. Т. 13(25), СПб., 1894. С. 345.
- ¹² Остолопов Н.Ф. Словарь древней и новой поэзии, составленный Николаем Остолоповым, действительным и почетным членом разных ученых обществ: В 3 ч. Ч. 2., СПб., 1821. С. 116.
- ¹³ Там же. С. 38.
- ¹⁴ Сологуб Ф. Указ. соч. С. 521.
- ¹⁵ Там же.
- ¹⁶ Там же. С. 522.
- ¹⁷ Там же. С. 521.
- ¹⁸ Блок А.А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 7. М., 2003. С. 62.
- ¹⁹ Сологуб Ф. Указ. соч. С. 520.
- ²⁰ Блок А.А. Указ. соч. С. 63.
- ²¹ Там же.
- ²² Там же. С. 62.
- ²³ Там же.
- ²⁴ Сологуб Ф. Указ. соч. С. 521.
- ²⁵ Блок А.А. Указ. соч. С. 63.
- ²⁶ Сологуб Ф. Указ. соч. С. 515.
- ²⁷ Там же.
- ²⁸ Блок А.А. Указ. соч. С. 63.
- ²⁹ Там же. С. 297.
- ³⁰ Там же. С. 63.
- ³¹ Там же. С. 64.
- ³² Сологуб Ф. Указ. соч. С. 518.
- ³³ Там же.
- ³⁴ Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. М.; Л., 1962. С. 346.
- ³⁵ Там же. С. 348.
- ³⁶ Там же.
- ³⁷ Блок А.А. Полн. собр. соч. и писем: Т. 7. С. 60.
- ³⁸ Сологуб Ф. Указ. соч. С. 522.
- ³⁹ Там же. С. 520.
- ⁴⁰ Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. С. 346.
- ⁴¹ Блок А.А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 7. С. 62.
- ⁴² Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. С. 348.
- ⁴³ Там же.
- ⁴⁴ Сологуб Ф. Указ. соч. С. 432.

Д.Н. Замятин

ПРОСТРАНСТВО И ЭПОХА:
ГЕОГРАФИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ В «СКИФАХ»
АЛЕКСАНДРА БЛОКА

Пространство и эпоха – два мощных и даже, пожалуй, всеобъемлющих образа-архетипа, которые формируются, функционируют и развиваются в общественном и культурном сознании в качестве его непосредственного ментального фундамента. При этом они, как правило, воспринимаются и – можно сказать – воображаются совместно, в тесной обоюдной связи и взаимодействии. Конечно, та картина мира, которая стала складываться к началу XX в., способствовала подобному культурному «раскладу»: пик модернизма в архитектуре, живописи, литературе, по-видимому, не случайно совпал с открытием и развитием теории относительности, со становлением понятия и концепта пространства-времени. Позднейшие, уже относящиеся ко второй половине XX в. гуманитарные и научно-гуманитарные открытия, связанные с развитием искусствознания, языкознания, филологии, когнитивной психологии, культурной географии, обусловили своеобразный фон, мыслительное поле, в рамках которых практически любые пространства и эпохи могли осмысляться, продумываться и воображаться и синхронно, и диахронно, и в то же время как прообразы других пространств и времён, ориентированных не только в прошлое, но и в активно идеологически представляемое будущее. «Скифы» Александра Блока, несомненно, относятся к тем художественным произведениям, чье значение выходит за рамки определенного периода развития русской и мировой литературы, демонстрируя исследователям и просто читателям один из начальных образных экспериментов совмещения пространств и эпох, ведущего к быстрому и как бы самопроизвольному умножению, мультиплицированию образов – не только художественных и/или историософских, но также географических и геософских – раскрывающихся, однако, только в плотных «сцепках» друг с другом.

Образ страны наиболее ярко репрезентируется, как правило, в художественных произведениях – литературных, живописных,

музыкальных, кинематографических, фотографических и т.д. В ту или иную эпоху этот образ может приобретать специфические черты, благодаря которым он неотделим от конкретного, насыщенного определенными политическими и культурными событиями исторического времени. Однако картина становится более сложной, если учитывать также рецепцию репрезентированного образа страны не только современниками, но и последующими поколениями. По сути дела, происходит своего рода образная интерференция, когда различные и порой сильно отличающиеся друг от друга рецепции и интерпретации образа накладываются друг на друга, начинают взаимодействовать друг с другом (общественные, художественные, социально-политические дискуссии). Наконец, следует учесть, что исследователь, принадлежащий уже другой, иногда весьма далёкой эпохе, привносит свое видение, свою интерпретацию подобной образной интерференции. Такие условные целенаправленные упорядочения интерференционной образной картины могут происходить время от времени, создавая потенциальное пространство для будущих рецепций и интерпретаций.

Емкость художественно-географического образа. Образ России может иметь целый ряд вариантов: Россия как европейская страна, часть Европы; как часть Азии, азиатская или восточная страна; как полупериферия Запада; как авангард Запада на крайнем востоке Европы; как фронтирная империя (Российская империя)¹. Веер подобных образов довольно четко выявляется в классическом произведении Александра Блока «Скифы». Все эти модификации используются по мере надобности, в зависимости от целей, задач, обстоятельств – осознанно или неосознанно.

«Скифский взгляд» на образ России оказывается, благодаря блоковскому произведению, весьма ярким и плодотворным, поскольку он позволяет художественно синтезировать различные и зачастую противоречивые представления о путях развития и судьбах России. Здесь нет надобности говорить о мощном «скифском пласте», комплексе «скифских образов» русской культуры 1890–1920-х годов, корни которого можно проследить, начиная с XVII в.² Естественно, что поэт постарался учесть уже существующую «скифскую» художественную традицию – в том числе и в произведениях его именитых поэтов-современников – например, Бальмонта или Брюсова – скорее, на уровне «музыки», общего культурного фона, нежели непосредственного содержания. Характерно, что Блоку удалось в его «Скифах» создать действи-

тельно «богатую» интерференционную образную картину, в которой, казалось бы, несовместимые образы России сосуществуют и взаимодействуют в едином поэтико-географическом пространстве. Одна из важных предпосылок такой образно-географической удачи – дар Блока всегда находится, жить «внутри эпохи», быть неотделимым от собственной эпохи, заставляя ее быть тем самым и «блоковской». Художественное или поэтическое «присвоение» эпохи порождает многообразие поэтических пространств, нуждающихся в органичных и естественных для них географических образах.

Роль географических образов в поэтическом произведении.

Географические названия, понятия, термины встречаются в поэтических произведениях довольно часто, при этом их роль может быть различной: они могут нести декоративную функцию (функцию украшения), быть вплетены строго в смысловую или сюжетную ткань стихотворения; участвовать в создании, формировании основных образов поэтического произведения. В чистом виде эти три функции географических названий встречаются редко; чаще географическое название (термин, понятие) выполняет их все в тех или иных пропорциях.

Географический образ в поэтическом произведении может формироваться как неявно, в «подпочве» различных исторических и культурологических образов и понятий, так и самостоятельно, открыто – на базе одного или более географических понятий, пересекающихся и взаимодействующих между собой и со смежными историческими и культурологическими понятиями. Структура неординарного, глубокого поэтического текста создает возможности для формирования множества географических и парагеографических образов, соединяющихся в динамичную, иерархическую образно-географическую картину стихотворения, определенного поэтического мира.

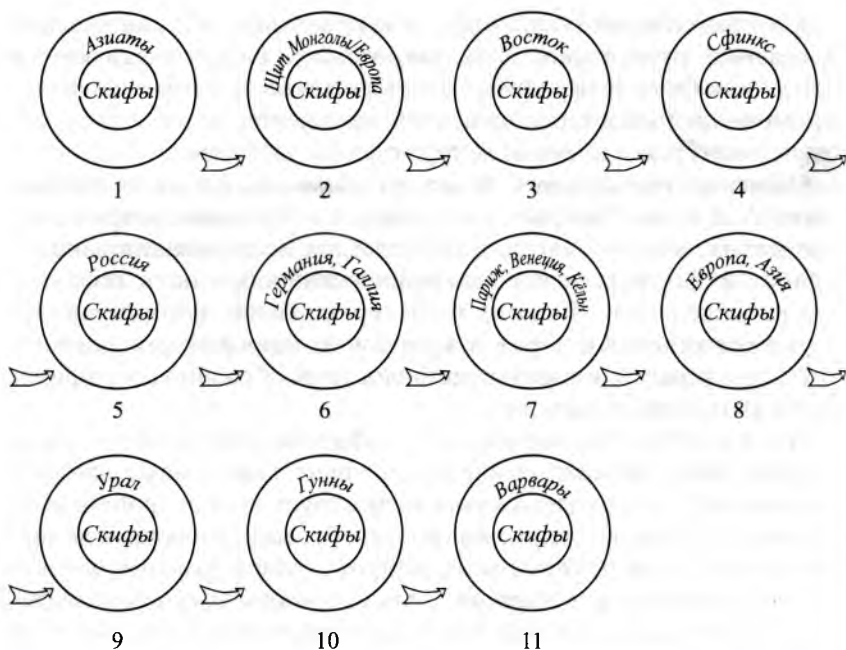
В результате изучения важных примеров формирования и развития географических образов в литературных произведениях³ можно сформулировать следующие закономерности: 1) географические образы в литературных произведениях могут играть самостоятельную роль, являясь иногда их содержательным ядром – скрытым или явным; 2) структуры и системы прикладных географических образов, формирующиеся в литературных произведениях, наиболее эффективны (с точки зрения восприятия читателем или влияния на реальные процессы) в тех случаях, когда их содержание в значительной степени отличается от

содержания описаний (характеристик) реальных географических пространств-прототипов; 3) формирование и развитие структур и систем подобных географических образов во многом зависит от феноменологических особенностей художественного языка, используемого тем или иным литературным автором.

Образно-географический анализ поэмы А. Блока «Скифы». Поэма А. Блока «Скифы», написанная на переломе, разрыве исторических эпох, – благодатное поле для исследования закономерностей формирования географических образов в поэтических произведениях. Для нее характерно обилие историко-культурных параллелей и образов, создающих широкий фон, катализирующих рождение и развитие целостной образно-географической картины произведения.

Ядро, центр этой образно-географической картины – образ *Скифов*, который, будучи парагеографическим и, даже, скорее, историко-культурологическим, способствует концентрации, конденсации различных и разнородных образов, претерпевая при этом последовательно ряд метаморфоз, трансформаций и образуя динамическую ось картины. Анализ текста позволяет выделить 11 подобных «метаморфоз», в которых образ *Скифы* меняет внешние оболочки (упаковки) (рис. 1). Эти «упаковки» достаточно разнородны и включают в себя географические (Восток, Россия, Париж), историко-этнологические (*монголы, гунны*), историко-культурологические (*Сфинкс, варвары*) понятия (образы). Меняя эти оболочки, *Скифы* «выбрасывают», выталкивают в окружающее их пространство картины (поэтико-географическое пространство) уже практически сформированные, самостоятельные географические и парагеографические образы, приобретающие при этом особенную, «скифскую» окраску.

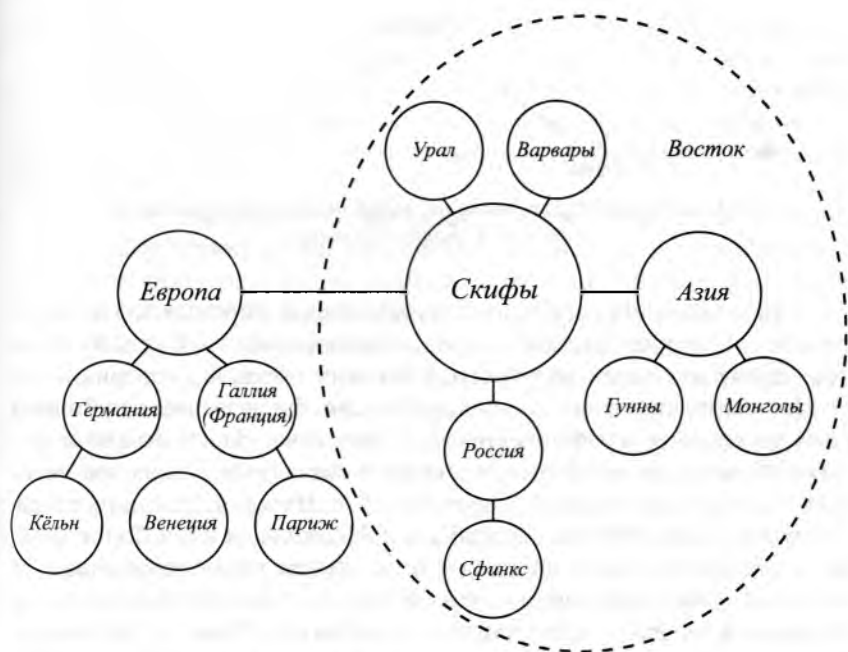
Образы, составляющие последовательно сменяющиеся оболочки ядерного образа *Скифы*, можно разделить на два типа (класса): 1) образы тождественные, синонимические образу *Скифы*, – это *Азиаты, Россия, Восток, Сфинкс, Урал, Варвары*, и 2) образы пересекающиеся, взаимодействующие с образом *Скифы*, но не тождественные ему – это *Монголы, Европа, Германия, Галлия, Париж, Венеция, Кельн, Азия, Гунны*. Таким образом, динамическую поэтико-географическую картину произведения составляют центральный парагеографический образ *Скифы*, 11 его основных «упаковок»; 15 тождественных центральному образу или пересекающихся с ним образов, формирующих структуру, ткань поэтико-географического пространства.



«Метаморфозы» образа Скифы

Поэтико-географическое пространство «Скифов» организовано иерархически; 1-й иерархический уровень – образ *Скифы*, от этого ядерного образа идут связи к образам 2-го и 3-го уровней (рис. 2). Систему взаимосвязанных образов стихотворения можно представить как с е м а н т и ч е с к у ю с е т ь, в которой четко выделяется «западный», европейский фланг, включающий образы, содержательно объединенные понятием Европы; и «восточный» фланг, составляющий большую, доминирующую часть или регион поэтико-географического пространства. Сюда отнесен сам образ *Скифы* и ряд образов, объединяемых общим образом *Востока*. Сложность, разветвленность поэтико-географического пространства характеризует мощь, силу центрального образа.

Анализ поэтико-географического пространства исследуемого произведения позволяет определить его наиболее важные внутренние взаимосвязи и структуры – это: 1) связь *Скифы–Монголы*, сильнейшим образом расширяющая и фактически формирующая границы поэтико-географического пространства стихо-

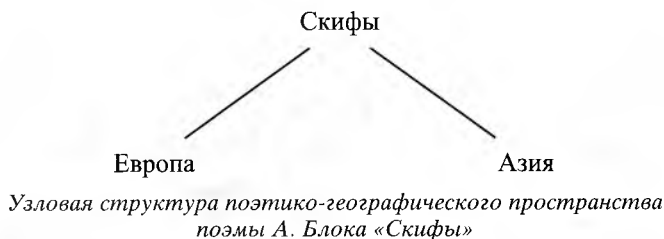


Условные обозначения



Структура поэтико-географического пространства
поэмы А. Блока «Скифы»

творения (хотя собственно исторические сведения о скифах и монголах позволяют сближать их только на основе сходных кочевых типов хозяйства и географического положения на разных концах Великой евразийской степи) и 2) ключевая, узловая структура *Европа–Скифы–Азия*, на которой «держится» каркас, структура всей системы стихотворения. Эту узловую структуру можно представить как *дихотомию* (рис. 3), в которой образ *Скифы* расчленяется, разделяется поэтической логикой поэмы на образы *Европа* и *Азия*.



Представленная образно-географическая картина поэтического мира «Скифов» составляет лишь верхний видимый «слой» образов, прикрывающий ряд географических образов (историко-географических образов), находящихся как бы в почве, глубинном слое поэтико-географического пространства. Здесь можно выделить образы, прямо, непосредственно связанные с верхним «слоем» – например, образы *Португалии* и *Италии*, расширяющие, продолжающие образы *Лиссабона* и *Мессины*; и слой более незаметный, выявляемый опосредованно, путем реконструкции, «археологических раскопок» – так, образ *Галлии* привязан к более фундаментальным, архетипическим образам *Рима* и *Греко-римской цивилизации*; образ варваров опять приводит к *Риму* и *Греции*; *Сфинкс* – к древнему *Египту*, *Монголы* – к *Тюркам* и *Китаю*. Детальный поиск подобных глубинных образов может привести к увеличению размеров поэтико-географического пространства, усложнению его организации, иерархии и стратификации.

В целом поэтико-географическое пространство «Скифов» обладает очевидной способностью к расширению, экспансии; к включению в свой состав новых географических и парагеографических образов, обнаруживаемых в его глубинных слоях и усложняющих образно-географическую картину произведения. При этом оно наращивает определенную автономию, самостоятельность по отношению к другим внутренним параметрам (качествам) самого поэтического произведения (историко-литературное и историко-культурное значение, художественные качества, поэтическая и литературная значимость, сложность и т.д.). Наличие крупного, устойчивого ядерного географического или парагеографического образа (в данном случае – *Скифы*) – важное условие формирования развитого, разнообразного (также и в буквальном смысле – *разнообразного*) поэтико-географического пространства.

Образно-географический анализ поэмы А. Блока «Скифы» показывает, что парагеографический (геоисториософский) сим-

вол скифов притягивает к себе как географические, так и негеографические символы и архетипы. В то же время практически любой географический знак, символ и архетип, входящий в определенный географический образ, может иметь историко-культурные, политические, историософские, экономические и др. коннотации.

Художественно-географические образы обеспечивают взаимодействие порой очень удаленных, сильно дистанцированных в реальном пространстве и времени знаков и символов. Использование и развитие А. Блоком первоначально парагеографического образа скифов в одноименном стихотворении привело к наложению и соединению образов Запада и Востока, азиатских степей и освоенных территорий Европы, Урала и Франции, и т.д.

Географические образы, формирующиеся в художественных текстах, как правило, неоднородны по своему происхождению. Источниками таких образов могут выступать сведения из СМИ, какие-либо научные факты, сообщения, концепции; художественные образы и символы; биографические события. Такая гетерогенность ведет к структурной неоднородности формирующихся географических образов, когда используемые и разрабатываемые знаки, символы и образы имеют различную содержательную насыщенность и разный потенциал содержательного взаимодействия. В поэме Блока образ *Мессины* формируется в основном за счет сведений о мессинском землетрясении 1908 г., полученных преимущественно из СМИ; соответственно, содержательная емкость этого образа сравнительно невелика – он выполняет подчиненную роль в образно-географической картине произведения. В то же время, образ *Урала* формируется в основном не за счет простых географических сведений об этой горной системе, а за счет богатой художественной и культурной традиции осмысления этого образа в русской поэзии, развивающего, в свою очередь, античные и средневековые, прежде всего научные и мифологические, представления.

«Скифы» Александра Блока демонстрируют в яркой художественной форме кризис европоцентристской картины мира в русской модернистской культуре и ментальный – историософский и геософский – поворот к «евразийской» картине мира. Русское евразийство, которое начало стремительно развиваться чуть позднее, фактически выросло из этого культурного кризиса эпохи и проявилось не только статьями и книгами официальных «евразийцев» – мыслителей и философов русской эмиграции, но и ху-

дожественными произведениями таких русских писателей и поэтов, как, например, Андрей Платонов, Борис Пильняк, Борис Пастернак, Марина Цветаева, Осип Мандельштам, Леонид Леонов. Но дело обстояло бы слишком просто, если бы можно было свести содержание и форму их стихотворений, поэм, рассказов или романов к наглядной иллюстрации фундаментального поворота в русской культуре. Как всегда, картина неизмеримо сложнее: любая интерпретация художественного произведения должна быть объемной, более широкой, нежели требования дисциплинарного «вписывания» или приписывания содержательных смыслов произведению; иначе говоря, всякое значительное художественное произведение «излучает» свои образы как в будущее, так и в прошлое, как «вовнутрь» материнского, субстратного географического пространства, так и вовне – радикально меняя и образы эпох, и образы пространств. При этом и сами образы, несмотря на неизменность, казалось бы, текста произведения, могут меняться, трансформироваться, описываться и характеризоваться различными способами, порождая расходящиеся пространственно-временные вариации и интерпретации произведения.

Сама скифская «идея» в произведении Блока благодаря всему его образному строю стала неузнаваемой, стала совершенно другой, нежели ее более ранние и/или параллельные художественные репрезентации. Классически ясный, почти не терпящий образных слов язык Блока столкнулся с впервые описываемой на таком онтологически серьезном уровне метагеографией России (в «Двенадцати» такой задачи нет, поэтому языковые новации фиксируют лишь динамизм самой эпохи перехода). Нельзя сказать, что язык «потерпел» образную неудачу. Поэма Блока – удача в образно-географическом смысле. Но если «прилагать» эту удачу к возникшей как бы внезапно в ходе интерпретации задаче метагеографического представления России, то обнаруживается поверхностный мелодраматизм гораздо более глубокой онтологической трагедии разрыва не только эпох, но и пространств – родственных, но стремительно отдаляющихся друг от друга. Весь метагеографический пафос «Скифов» – в надуманном, но от того не менее значимом столкновении образов Европы с европейскими же по происхождению образами варваров, а также Азии и Востока. Борьба Европы с пара-Европой ведет к формированию и расширению образной зазора, к первичному возникновению фрагментов новой метагеографической карты, где протеический по сути образ скифов являет и синкретические основы российско-евразийской идентичности.

- ¹ *Замятин Д.Н.* Моделирование географических образов: Пространство гуманитарной географии. Смоленск, 1999. С. 63.
- ² См., например: *Богданов А.П.* От летописания к исследованию: Русские истории последней четверти XVII века. М., 1995.
- ³ См.: *Замятин Д.Н.* Империя пространства. Географические образы в романе Андрея Платонова «Чевенгур» // Вопросы философии. 1999. № 10. С. 82–90; *Он же.* Географические образы путешествий в русской литературе // География в школе. 2001. № 8. С. 26–29; *Он же.* Географические образы в комедии Андрея Платонова «Ноев ковчег» // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 5, юбилейный. М., 2003. С. 162–170; *Он же.* Метагеография города: особенности и закономерности // Урбанизация в условиях трансформации социально-экономической структуры общества. Смоленск, 2003. С. 74–80; *Он же.* Географические образы путешествий // Культурный ландшафт: Теоретические и региональные исследования. Третий юбилейный выпуск трудов семинара «Культурный ландшафт». М., 2003. С. 32–42; *Он же.* Русская усадьба: ландшафт и образ // Русская усадьба. Сборник ОИРУ. Вып. 10(26). М., 2004. С. 51–64; *Он же.* Метагеография: Пространство образов и образы пространства. М., 2004; *Он же.* Круглая вечность. Образная геоморфология в романе А. Платонова «Чевенгур» // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 6. М., 2005.

Е.В. Глухова

АЛЕКСАНДР БЛОК
В СТИХОВЕДЧЕСКИХ ШТУДИЯХ АНДРЕЯ БЕЛОГО
По материалам неопубликованных рисунков
к «Глоссолалии»*

Контекст цитации стихотворения Блока «К Музе» в статье Андрея Белого «Поэзия Блока» (1916) связан с темой хлыстовства: «Что прекрасная дама поэзии Блока есть *хлыстовская богородица*¹, это понял позднее он.

И когда ты смеешься над верой,
Над тобой загорается вдруг
Тот неяркий, пурпурово-серый
И когда-то мной виденный круг².

Эта статья вообще в достаточной мере наполнена намеками на хлыстовские увлечения Блока:

«Буйство природы, перенесенное в религиозное стремление, есть *хлыстовство*. Тончайшие начала его соблазнительно вскрыты у Блока...» – «Взрыв мистических сил очень часто кончается срывом: воздыханья *радений* ведут нас к падению» – «...абстрактное сознание Блока разогревается им не эфирным огнем живой мысли, а огни болотных страстей: оживление византийского Лица у Блока не сверху, а снизу; оживление его в *хлыстовстве*, в сектантстве» – «В нашей жизни по-новому разлились все начала стихий древней Руси: *радение* соединилось с татарством в образах темного, восточного бреда...»³.

Действительно, почему, вернувшись в 1916 г. из Дорнаха, где Белый обучался антропософии под руководством Рудольфа Штайнера, он соотнес блоковскую лирику с традицией хлыстовского радения? Здесь требуются значительные пояснения.

Прежде всего, обращает на себя внимание тот факт, что современные публикации работ Белого об Александре Блоке в определенной мере не учитывают того значительного пласта, который хранится в архивных фондах. Ситуация вполне ясна: эти материалы можно относить скорее к черновым, однако учитывать

* Работа выполнена при поддержке РГНФ, проект № 06-04-00468а.

их необходимо по крайней мере для того, чтобы прояснить себе то место, которое занимают размышления Андрея Белого об эволюции лирического сознания Блока как в его собственном поэтическом универсуме, так и в становлении его стиховедческой концепции аллитерации.

Первой статьей, которую Белый написал по возвращении из Дорнаха в 1916 г., была его рецензия на только что вышедшую третью книгу стихов Блока – «Поэзия Блока»⁴ – о времени ее написания мы можем судить со слов самого Белого. Причем согласно его черновому наброску «Работа и чтение» время написания статьи обозначено ноябрем 1916 г.: «Две недели работал над поэзией Блока», а в черновых записях «Жизнь без Аси» запись о том же материале относится к периоду между 10 и 20 декабря 1916 г.: «Работа над собиранием материала для статьи о Блоке. Писание статьи» (РГБ. Ф. 25. К. 31. Ед. хр. 1). Публикация этой статьи в свое время несколько затянулась, и только в апреле 1917 г. Белый сообщал в письме к Блоку от 29 апреля 1917 г.: «Я написал о Тебе статью (должна была пойти в 2-х фельетонах в «Русских Ведомостях»). Но, по-видимому, Мануйлов испугался статей, и они пролежали 2 месяца в редакции, откуда я с трудом выцарапал их. Теперь передал статью в сборник московского «Клуба» писателей (есть такой). Когда появится в свет этот сборник, никто не может сказать»⁵, – блоковских откликов на эту статью не сохранилось: ни записные книжки, ни дневники этого периода, ни переписка не отражают какой-либо реакции со стороны Блока.

Далее хронологически следует неопубликованный, сохранившийся в архиве Иванова-Разумника сильно поврежденный отрывок статьи Белого, который представляет собой анализ эвфонической структуры стихотворения Блока «К Музе» («Есть в напевах твоих сокровенных...», 1912)⁶. На первом листе имеется помета Иванова-Разумника: «Поэзия Блока. Написано в Царском Селе I/II 1917 г., как введение в писавшуюся тогда же статью «Глоссолалия» Ив.-Раз.»⁷. Иванов-Разумник обозначил эту работу февралем 1917 г., когда Белый, будучи в Петербурге, читал лекционный курс «О слове в поэзии», который в дальнейшем был переработан им в статью «Жезл Аарона»⁸. Можно было бы предположить, что анализ эвфонической структуры стихотворения «К Музе» – это один из черновиков к статье «Поэзия Блока», и, хотя в тексте статьи это стихотворение и не анализируется подробно, зато мы встречаем обширное рассуждение о ритме и инструментовке блоковского стиха:

Александр Блок – наиболее певучий поэт, осуществляющий музыку своих ритмов и красок, словесной инструментовки непредвзято, непроизвольно: аллитерации и ассонансы других модернистов все еще сидят на внутренней пульсации как-то внешне; и – отстают, как броня; расположение, сочетание блоковских слов непроизвольно сливаются с внутренним ритмом поэзии; чисто блоковские повторения слов, игра повторений – выражение ритма Музы, ищущего в повторениях все того же во многом единства многоразличия⁹.

Думается, что и указанную статью, и неопубликованный автограф стиховедческого анализа можно рассматривать как этапы размышлений Андрея Белого над ритмической структурой поэтического текста и семантической природой инструментовки стиха, впоследствии приведшие его к основной идее оккультно-лингвистического трактата «Глоссолалия»¹⁰; гармония стиха обусловлена гармоническим соответствием звукового ряда Вселенной – звуки приходят к поэту из космоса (неслучайно он назвал свою работу «космической поэмой о звуке»).

Летом 1917 г. Белый продолжил работу над лирикой Блока, в записях «Работа и чтение»¹¹ читаем:

Июль. Занимаюсь аллитерацией в поэзии Блока. Пишу черновую статью на эту тему. Занимаюсь фонетикой. Результатом этой работы, как отмечал автор, был «Черновой материал для статьи “Аллитерации в поэзии Блока” (не написано начисто)».

Далее, с августа по октябрь Белый целиком занят «проблемой звука»:

Август. Читаю фонетику Мейе, книгу о языке М. Мюллера, книгу «психология творчества» и [проглядываю] Бругмана «Kurtze vergleichende Grammatik». Работаю над звуком. Сентябрь. Продолжаю работать над статьей о звуке. (...) Октябрь. Работаю над проблемой звука.

Во время нашей работы над собиранием черновых материалов к «Глоссолалии»¹² были обнаружены новые документы, свидетельствующие о том, что в своем первоначальном замысле работа называлась «Аллитерации в поэзии Александра Блока»¹³ и, по крайней мере, ее начальный этап был связан со стиховедческими разысканиями Белого в области блоковской поэтики. В рукописях Белого сохранился отрывочный текст, который по содержанию представлял собой разбор аллитерационной структуры стихотворения Блока «Из хрустального тумана...». Непосредственно к тексту разбора стихотворения Блока была приложена страница текста, содержание которой значительно отличалось от

предыдущих по содержанию: здесь Белый распределил согласные звуки стихотворения по трем «основным» группам: Солнца, Луны и Земли. Если мы обратимся к его работе «Глоссолалия», то становится очевидным, что такое распределение звуков строго маркировано и соответствует каждому дню «первотворения» звуков во Вселенной и ее микрокосмическом подобии – в антропоморфной фонетике.

Непосредственно «Глоссолалия» не содержит никаких следов работы над поэтикой Блока, однако именно черновые материалы подтверждают нашу догадку о том, что размышления Белого над местом блоковской лирики в культуре начала века превышают исключительно литературоведческий интерес и возникают скорее из области авторской практики поэтической речи.

Значительную часть черновиков к «Глоссолалии» представляет материал, который выходит за рамки вербальной системы и обращается к визуализации образа – речь идет об авторских рисунках-иллюстрациях¹⁴, которые, по-видимому, должны были быть включены в книгу, однако по причинам, вероятнее всего технического характера, этот замысел не реализовался, и в окончательный вариант текста вошло лишь несколько рисунков, вероятно, наиболее удобных в графическом воспроизведении. Основной корпус этих материалов представляют собой рисунки черными чернилами, некоторые также выполнены цветным и простым карандашами. Большой формат листа и четкость прорисованных линий позволяют предположить, что рисунки эти могли также предназначаться для демонстрационных целей, например, могли быть использованы автором в ходе лекций (известно, что Белый любил иллюстрировать свои устные выступления; некоторые его рисунки – это развернутые плакаты длиной до 2-х с половиной метров). Рисунки эти интересны еще и тем, что в музее Белого на Арбате хранится снятая рукой Клавдии Николаевны Бугаевой их тщательная копия¹⁵.

Какого же рода стиховедческий эксперимент проделал Белый над поэзией Блока? Известно, что работы Белого о теории стиха, в частности, его концепция анализа стихотворения как смыслового целого, последовательно реализуемого на всех уровнях его построения (фонетическом, морфологическом и т.д.), впоследствии легли в основание методики структуралистского анализа поэтического текста. Однако экспериментальные штудии Белого простирались далеко за рамки собственно научного подхода, который требует традиционной доказательности пред-

лагаемых тезисов. Стиховедческая концепция Белого 1917 была прежде всего попыткой выхода за рамки вербального в область образной системы стиха – визуального.

И здесь мы должны обратиться к опыту Белого-антропософа и Белого-стихотворца. Известно, что со времени ученичества у Штайнера важное место в духовной жизни Белого приобретает медитативная практика, которая возвращает его к размышлению над природой смысла, который выразим в звуке, в цвете, в линии движения и в ритме. Ритм – это абсолютная величина, способная организовать столь разнородные средства выразительности в единое поле смыслопорождения.

Попробуем вслед за Белым пройти по пути последовательного становления его стиховедческой концепции. В работах 1916 г. «Пушкин, Тютчев, Боратынский в зрительном восприятии природы», «Поэзия Блока», а также отчасти в главах из «Воспоминаний о Блоке» Белый использовал метод составления поэтического тезауруса. Он рассматривал особенности и отличия поэтического мира поэтов в связи с семантическими полями: вода–воздух–земля–огонь. Частотность словоупотребления и особенности метафорической образности, с его точки зрения, могут описывать искомое различие в поэтическом мире авторов¹⁶.

Следующий этап анализа – статья «Жезл Аарона», в которой Белый вычленяет основные элементы художественного текста (и шире – высказывания): образ–слово–звук. На всех уровнях стихотворного текста: фонетическом, морфологическом, лексическом и образно-метафорическом наблюдается стремление к предельному выражению смысла. Одновременно Андрей Белый разрабатывает теорию ритма – ритмического жеста. Смысл, с его точки зрения, наиболее выразим в ритмическом жесте – каждое стихотворение имеет ритмический жест – речь идет не только о ритмометрических кривых, но и об опыте гармонического соответствия видимых и слышимых образов, возникающих при чтении стихотворения. Эта концепция исходит из эвритмических уроков Рудольфа Штайнера. Эвритмия, как известно, базируется на гласных и согласных звуках. Каждому звуку соответствует свое специфическое движение. Проговаривая звук, мы как бы совершаем некий «невидимый волей поступок», который во время эвритмического движения получает зримое выражение, и мы начинаем видеть нашу речь. Эвритмия учила изображать движением буквы, слова и целые поэтические произведения¹⁷. Сохранились рисунки Штайнера к стихотворению Белого «На горах» (рис. 1)¹⁸.

Белый экстраполирует некоторые аспекты эвритмии на область своей стиховедческой концепции: с его точки зрения, язык во рту также совершает подобие ритмической жестикуляции (вспомним рисунки из учебника по фонетике). Его рисунки к двум стихотворениям Блока «Из хрустального тумана...» (рис. 2, 4) и «О.М. Соловьевой» (*Ночью сумрачной и дикой...*) (рис. 3) представляют собой графическое изображение того, как язык движется во рту при произнесении звуков, собственно чтении стихотворения. Ритмический жест отдельно представлен для каждой строфы (к сожалению, в данной публикации не представляется возможным воспроизведение всех рисунков, а приведены отдельные примеры (рис. 2, 3, 4)¹⁹.

Мы вплотную подошли к области, так сказать, духовных построений: согласно Белому, стихотворение, произведение, высказывание – последовательно понимается как духовное существо: «наши мысли – существа духовного мира». Сфера ротовой полости есть не что иное как свернутая модель Вселенной (соответствие проведено по типу макро- и микрокосмического подобия), поэтому возникающий звук принадлежит одному из четырех первоэлементов: земля–воздух–вода–огонь – т.е. по сути дела имеет субфонетические характеристики (рис. 1).

Среди рисунков содержится и изображение перевернутой человеческой головы (рис. 5). В свете оккультно-мистических представлений человек не является микрокосмическим подобием Вселенной, но отражает космическую сферу в перевернутом виде. Если в обычном мире поэт пишет стихотворение, которое порождено субъективным образом, то этот образ в рамках текста можно дробить до мельчайшей единицы – звука; то на уровне «духовной сущности» стихотворения происходит процесс запечатления того, что едино и неделимо, что остается после прочтения стихотворения – памяти о нем (или «душа» стихотворения). Здесь речь уже идет о мире мысленных звуков. В этом мире, перевернутом относительно нашего мира, образы калейдоскопичны, а звук является единой и неделимой единицей, сопряженной с ощущениями тепла/холода, света/темноты, цветности. Описываемые уровни – это элементы штайнеровских упражнений на тему имажинативного, инспиративного и интуитивного познания (имагинация, инспирация, интуиция). Вот как сам Белый определял эти этапы в своих лекциях: «Имагинация: точная фантазия мысли. (...) Инспирация: мир мысленных звуков»²⁰. Подобным образом Белый разбирал лирику Тютчева²¹.

Область инспиративного и имажинативного познания отражена в рисунке Белого «Инспирация звука у Блока» (рис. 4), подписи к нему таковы:

Имагинация звуков.

«визг напева»

«жгуче синий»

«блеск погасил»

Инспирация.

Освещается воздух: [вспыхивает свет, воспламеняется атмос] отблеск зажигает поверхность косных глыб; атмосфера воспламеняется вспыхивает свет; но силой, падающей от периферии к центру и ощущаемой, как тяжесть плоти – сознание погружается в холод и [«сумеречную глубину подсознательного».] сумеречную морскую лунную подсознательную глубину.

Земля жизни уходит в лунную смерть. Солнечность (свет и тепло) остаются мгновенной вспышкой).

Кроме того, в составе черновых вариантов к рукописи «Вячеслав Иванов» находится отрывок статьи о Блоке, который подтверждает то, что перед нами на самом деле часть рукописи «Глоссолалии»:

Вот темы Блока: «н-н-н», «вз-цг-ск» (тянется сквозь все стихотворения, начинает хрипеть смертной агониею в предпоследней строфе: «хх»; и переходит в предпоследней строфе в звуки: «пп-пш» и «ккк»; это значит: в холодно-сонной вселенной (в луне) вспыхивает свет огней (яркой, солнечной страстью); но свет погашается в отяжелениях земных: в «п», в «К» («в пустынном вопле скрипок передуганные очи») (жизнь разбей как мой бокал) «к» есть смерть, удушение; и – минеральная тяжесть земли (смертный прах); «п» – косность плоти: –

– во сне, в сонной сказке, воженное солнце восходит; и – гаснет в земной, в смертной косности плоти²².

Таким образом, даже беглое знакомство с графическими материалами к «Глоссолалии», показывает, что на одном из этапов работы над трактатом Белый включал в него достаточно объемную часть, в которой анализировались по крайней мере следующие стихотворения Блока: «К Музе» (*Есть в напевах твоих сокровенных*) (нет рисунков), «Из хрустального тумана...» и «О.М. Соловьевой» (*Ночью сумрачной и ди-кой...*). Будучи редуцированным до звукового скелета, стихотворение напоминает нам хлыстовские тексты в соответствии с которым глоссолалическое говорение – это говорение на «языке языков» – т.е. то, что Белый видел в инспиративном

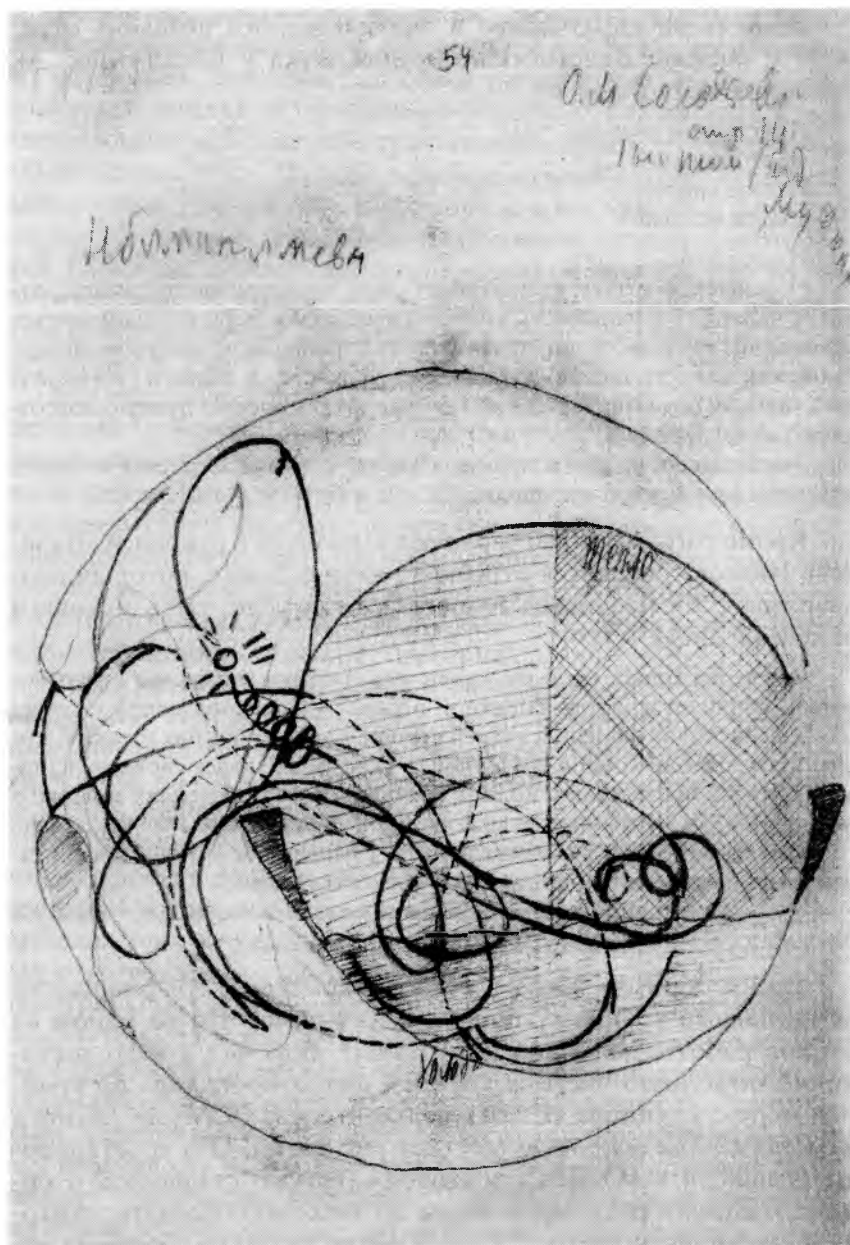


Рис. 2

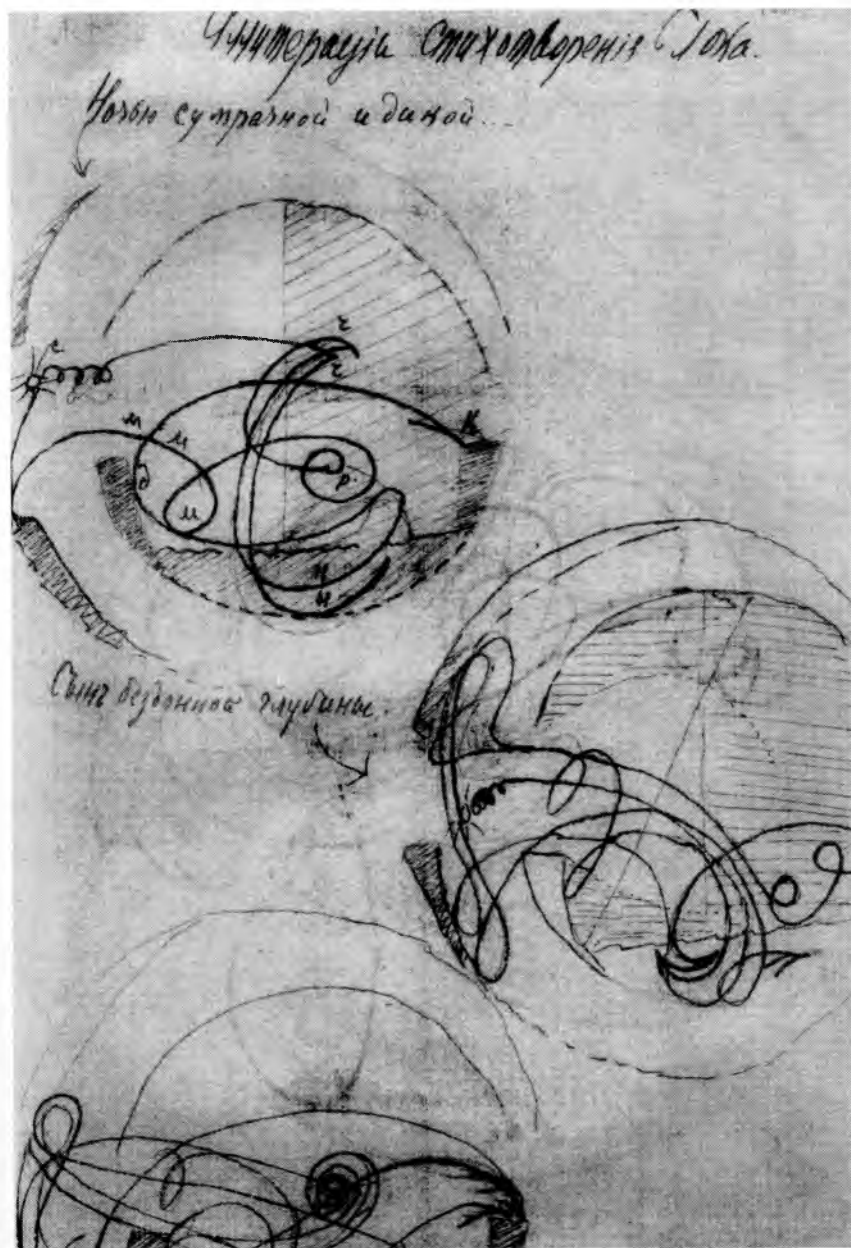


Рис. 3

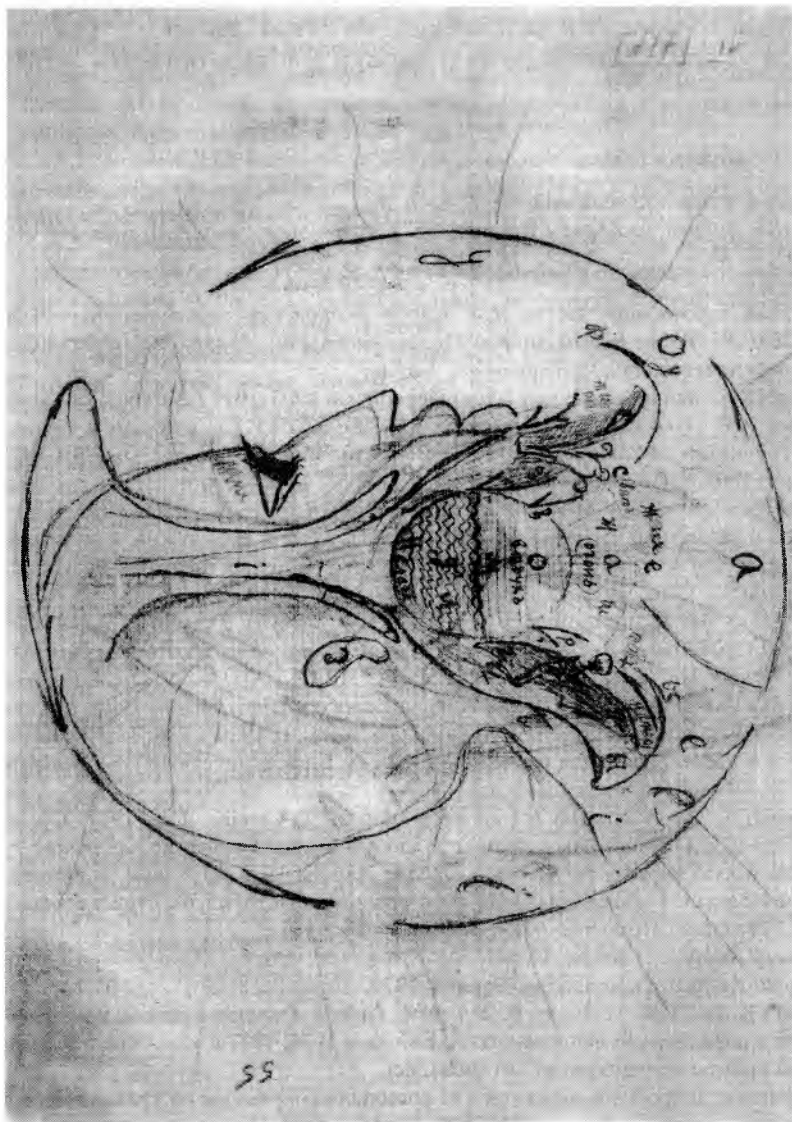


Рис. 5

и интуитивном познании. По всей видимости, именно медитативное вчувствование наряду с анализом поэтики Блока и привело Белого к идее написания поэмы о «космическом звуке», однако почему в дальнейшем он отказался от идеи включить в «Глоссолалию» разбор лирики Блока – остается загадкой.

¹ Здесь и далее – курсив мой. – Е.Г.

² *Белый Андрей*. О Блоке / Вступит. ст., примеч. и составл. А.В. Лаврова. М., 1997. С. 44.

³ Там же.

⁴ Первая публикация: Ветвь. Сб. Клуба московских писателей. М., 1917. С. 267–283. В кн.: *Белый Андрей*. Поэзия слова. Пб., Эпоха, 1922. Статья была перепечатана под названием «А. Блок».

⁵ Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. 1903–1919 / Вступит. ст., коммент. А.В. Лаврова, Дж. Малмстада. М., 2001. С. 511. Ср. в письме к Иванову-Разумнику от 25 апреля 1917 г.: «Мануйлов Вам послал, оказывается, статью о Блоке. Получили ли? И нужно ли Вам? Или – эта рукопись где-то в пространстве между Москвой и Петроградом? Союз Писателей гоняется за мной и за статьей, а статьи нет. Если статья у Вас и Вам нужна, я не прошу ее, если Вам не нужна, вышлите мне ее» (Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. СПб., 1998. С. 100).

⁶ Хотелось бы воспользоваться случаем поблагодарить Екатерину Александровну Семенову за любезно предоставленный материал, с которым нам удалось ознакомиться до его публикации. (РО ИРЛИ РАН. Ф. 79. Оп. 3. Ед. 63).

⁷ *Лавров А.В.* Рукописный архив Андрея Белого в Пушкинском Доме // Ежегодник Рукописного Отдела Пушкинского Дома. Л., 1980. С. 38. Там же находятся и «Материалы для изучения поэзии А. Блока (цитатные комплексы в хронологической последовательности)».

⁸ *Белый А.* Жезл Аарона (О слове в поэзии) // Скифы. Пг., 1917. Сб. 1. С. 155–212. Однако обозначенные лекции и статьи Белого не анализируют блоковскую лирику, тогда как в «Жезле Аарона» мы встречаем, например, замечательный образец разбора аллитерационной структуры стихотворения А.С. Пушкина «Шипенье пенистых бокалов».

⁹ *Белый Андрей*. О Блоке. С. 441.

¹⁰ *Белый Андрей*. Глоссалалия. Берлин, 1922.

¹¹ РО РГБ. Ф. 25. К. 31. Ед.хр. 6. Л. 1–3 об. Работа и чтение – список прочитанного и параллельно написанного А. Белым в 1916, 1917 и янв. 1918 гг. Части этой работы неоднократно цитировались.

¹² Черновые наброски и варианты к «Глоссолалии» хранятся по крайней мере в четырех архивных фондах: РО РНБ, РО РГБ, РГАЛИ, музей-квартира Андрея Белого на Арбате.

¹³ *Белый Андрей*. «Аллитерации в поэзии А. Блока» / Публ., предисл. Е.В. Глуховой // Труды русской антропологической школы. М., 2004. Сб. 2.

- ¹⁴ Часть этого графического материала анализировалась нами в работе: Глухова Е.В. Неопубликованные рисунки Андрея Белого к «Глоссолалии»: Чапа св. Грааля // Труды русской антропологической школы. М., 2005. С. 386–408.
- ¹⁵ Некоторая часть рисунков из архивного хранения музеев-квартиры Андрея Белого на Арбате была опубликована Томасом Байером в его немецко-английском переводе «Глоссолалии» (*Bely A. Glossolalie / Hrsg. von Thomas Beyer. Dornach, 2003*), однако эта публикация сосредоточилась в основном вокруг рисунков, имеющих эвритмический характер.
- ¹⁶ См.: Торшилов Д.О. Зрительное в языке: методы анализа визуального ряда произведений литературы в работах А. Белого 1916–1934 гг. // Труды Русской антропологической школы. М., 2005.
- ¹⁷ В эвритмических опытах эвритмистки изображали особым образом хорей, дактиль и амфибрахий. У Черубины де Габриаки были написаны специальные стихотворения («Дактиль», «Амфибрахий», «Все пути земные пыльны...») для исполнения стихотворных размеров.
- ¹⁸ Рисунок воспроизводится по кн. Т. Байера (см. указ. соч.).
- ¹⁹ Рисунки хранятся вместе с черновыми материалами к «Глоссолалии» в: РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 2. Ед. 20.
- ²⁰ Программа лекции Мир, мысль, дух, образ слова и ритм в свете новой культуры (РО РГБ. Ф. 25. Папка № 3. Ед. 12. Л. 26 об.).
- ²¹ «Тютчев нас омывает волною роскошнейших образов, много-сложным эпитетом и обильем метафор: и м а г и н а ц и я, осмысленность образов, преобладает в нем над инспирацией, которая – в раскрытии смысла звуков; и н с п и р а ц и я есть рождение внутренних снов в внешний звук; и м а г и н а ц и я есть введение внутренних красок во внешнюю красочность; в и н с п и р а ц и и – преобладают начала духовности; имажинация есть душа; преобладание имажинации и ее материальное выражение в жизни метафор поэзии Тютчева – освещает сознанием первую запорожную зону: жизнь снов; в инспирации мы не нуждаемся в метафоре собственно; ее место – жизнь звука; жало мудрости, опаляющее нас глаголом, поэтому поэзии Тютчева чуждо; а поэзия Пушкина ближе к зоне палящего инспиративного звука, пребывающего в самом центре земном для дневного сознания (в подсознании собственно); в ней, в поэзии этой, симфония звуков смыкает симфонию образов: метафора, разбухая, подымлет росток своей жизни до... полярного круга абстракций» (*Белый А. Жезл Аарона. С. 184*).
- ²² ОР РГБ. Ф. 25. К. 3. Ед. 13. Л. 51. Эта часть, конечно же, относится к разрозненным листам (Аллитерация в поэзии Блока) (см. указ. публ.).

Ю.Б. Орлицкий

ПРОЗИМЕТРИЯ В ДРАМАХ А. БЛОКА

Традиция *прозиметрии* (т.е. совмещения в рамках одного текста фрагментов, написанных стихом, и фрагментов, написанных прозой) идет в русской словесности еще от драматургии XVIII в., где этот способ организации речевого материала использовался в основном в комедиях – в отличие от высокой стихотворной трагедии. Однако в 1820–1830-х годах в России возникает и прозиметрическая трагедия – в первую очередь, под влиянием драматургии В. Шекспира¹.

Важность прозиметрии (правда, без использования этого термина) как принципиально важного принципа построения драматургического целого неоднократно подчеркивалась исследователями драматургии, в том числе Шекспира и Пушкина. У английского драматурга прозиметричны практически все пьесы (кроме одной хроники), причем и комедии, и трагедии. С. Уэллс составил даже сводную таблицу, позволяющую зримо сопоставить степень прозиметричности разных пьес². При этом, по мнению Т. Элиота, прозиметрия у Шекспира достаточно функциональна, однако не везде³; интереснее всего оказываются именно отклонения от прямой функциональности, а также случаи, которые можно назвать спорными.

В русской драматургии вслед за «Борисом Годуновым» прозиметрию в серьезных драматургических жанрах находим у многих авторов XIX в.: Хомякова, Кукольника, Лажечникова, Мея, А. Толстого, Островского. Параллельно к ней обращаются либреттисты – прозиметрия необходима в оперной драматургии, где арии чередуются с речитативами. Здесь первый заметный автор – Мусоргский, сам написавший большинство своих либретто. В прозиметрической форме написаны и многие либретто, созданные по мотивам чисто стихотворных («Демон», «Евгений Онегин») или чисто прозаических произведений русской литературной классики («Пиковая дама», «Сорочинская ярмарка»).

Из семи оригинальных драматических произведений Блока прозиметрия встречается в пяти наиболее известных; два («Рамзес» и «О любви, поэзии...») – написаны прозой, содержащей ми-

нимальные стихотворные вставками (11 строк в первом, две – во второй). Интересно, что все переводные драмы Блока – чисто стихотворные.

Говоря о драматургической прозиметрии, необходимо отметить одну из ее важнейших структурообразующих особенностей: непереносное вовлечение в общий ритмический поток (конкретно – в единые метрические ряды, «удлиняющие» силлабо-тонические строки монологов), наряду с монологами действующих лиц, и так называемых вспомогательных компонентов драматургического текста: ремарок, имен персонажей (которые, между прочим, являются в условиях драматургического текста единственным способом выражения прямого авторского слова). Это явление характерно для драматических произведений как Шекспира и Пушкина, так и большинства других русских авторов⁴.

В ряде случаев подобная *панметризация* текста связана лишь со «случайными» метрами, естественно возникающими в любом русском тексте благодаря его общим акцентным особенностям; однако в ряде случаев метризация становится для подлинного мастера слова средством ритмической гармонизации и дополнительной художественной выразительности текста.

Рассмотрим, как это происходит в драмах Блока. В первой из них, *«Балаганчике»* (1906) прозиметрия носит вполне традиционный характер. Стихами написаны пять стихотворных монологов, два диалога (в которых действуют Он и Она), один хор. Кроме того, драма начинается стихотворным же разговором трех Мистиков, написанным рифмованным тоническим стихом, в котором строки разбиты на короткие реплики персонажей; благодаря этому при чтении он не сразу распознается как стихи.

Все три монолога Автора, а также диалог Председателя мистического собрания с Пьеро и Коломбиной и третий диалог персонажей Он и Она написаны прозой. Таким образом, в небольшой по общему объему пьесе смена типа речи происходит многократно, образуя тем самым резкие контрасты стиха и прозы. Лирические герои отчетливо выделены стихом, Автор – прозой.

Действие сопровождают подробные прозаические ремарки, в которых несколько раз появляется случайный метр (например, *«Первую пару скрывает от зрителей...»*⁵; *«Равнодушен взор спокойных глаз»* и т.д.). Имена персонажей в ритмическое взаимодействие с текстом монологов и ремарками не вступают.

В следующей драме **«Король на площади»** (1906) сильно метризован уже список действующих лиц: силлабо-тоническая организация присутствует в характеристиках всех пяти основных персонажей (*Король – на террасе дворца; Зодчий – старик // в широких и темных одеждах. / Чертами лица и сединами // напоминает Короля: Дочь Зодчего – высокая // красавица в черных шелках; Поэт – юноша, руководимый на путях своих Зодчим, влюбленный в его Дочь; Шут – прихлебатель сцены и представитель здравого смысла⁶, а также организует третью часть описания второстепенных массовых героев (Слухи – маленькие, красные, шныряют / в городской пыли).*

Пролог драмы состоит из объемной экспозиции, также начинающейся вполне метрически: *«Городская площадь. Задний план...»*; метр встречается в экспозиции и дальше: *«Шут, в качестве Пролога, подплывает...»*.

Пролог, кроме экспозиции и развернутой прозаической ремарки в конце, состоит также из стихотворного монолога Шута. Действие первое состоит из противостоящих по природе диалогов. Трое неизвестных начинают беседу в прозе, потом ее сменяет стихотворный диалог Девушки и Юноши, краткий прозаический – Девушки и Продавщицы роз, потом прозаический – двух франтов, и снова стихи – опять в диалоге Юноши и Девушки. Таким образом, романтические лирические герои отчетливо выделены здесь ритмически.

При этом в первом действии пьесы метр особенно активно используется в прозаической части текста, как в монологах, так и в ремарках, а главное – на границах служебного авторского и собственно персонажного текста, связывая их воедино; всего на шести первых страницах прозаического действия встречается 66 метрических фрагментов, равных по длине одной или более условным стихотворным строкам, т.е. метром оказывается охвачено почти три четверти текста!

Вот наиболее выразительные примеры метризации прозаической речи персонажей: *Найдем в себе силу дожить этот день до конца; Тяжко, когда просыпается день; Настанет час – и все пойдут за нами; Но в смертный час всем вспоминается прекрасное; ...ведь и ты когда-то верил в добродетель?; я больше ни во что не верю; Все жители сошли с ума; ...где пахнет духами, где женщина ставит на стол...; от кораблей, которые придут / сегодня...*

Пример метризации экспозиционного текста: *Первый – в черном – прислонился к белому // Другой сидит на берегу.*

Примеры метрического объединения имени персонажа и его реплики:

«Второй
 Какое счастье – умереть»;
 «Голос Третьего
 Он говорит о счастье»;
 «Второй
 Ни крова, ни семьи»;
 «Первый
 Вспомнит тот, кто любит»;
 «Второй
 Ты бредишь. Ты сошел с ума»;
 «Первый
 Смешно говорить:
 страшное время»;
 «...для того, чтобы слушаться воли титана.
 Второй»;
 «За нас не бойся.
 Первый
 За вас я не боюсь».

Примеры объединения реплик и ремарок:

«Отчаянье также безмерно.
 Молчат»;
 «Умирай, если жалко.
 Молчат».

Очевидно, что сопоставимые со стихотворными строками метрические фрагменты, возникающие в речи персонажей и на ее границах с ремарками и именами действующих лиц, способствуют стихоподобной гармонизации прозаической части пьесы, объединяют ее со стихотворной частью целого.

Далее начинается стихотворная часть. Здесь ритмические объединения реплик и имен героев играют, кроме общей гармонизации речи, еще одну важную ритмическую функцию: снимают противопоставление основной и служебной части текста и одновременно «удлиняют» строки на одну-две стопы, создавая, таким образом, большее разнообразие стихотворной части текста:

Девушка

Взоры свои к небесам подними.
 Солнечный день утолит твою грусть.

Юноша

Вечно плывут и плывут облака,
 Белые башни роняют в моря.

Девушка

Грустно тебе – посмотри мне в глаза.
Радость свиданья с тобою прочти.

Юноша

Вижу, твои посинели глаза.
К ночи влечет тебя юность твоя.

Здесь в четырех репликах подряд трехстопный дактиль в первых строчках наращивается дополнительной дактилической стопой, которую дает наименование персонажа; таким образом, читая текст с листа, мы имеем перед собой чередование четырех- и трехстопных строк дактиля.

Когда метр основного текста меняется на амфибрахический, эффект наращивания исчезает, и теперь имя создает ритмический контраст служебной и основной составляющих текста:

Девушка

К веселью! К веселью! Моря запевают!
Я слышу, далеко идут корабли!

В следующей за стихотворным отрывком прозаической сцене вновь очень активно используется метризация; это, в частности, обеспечивает плавный переход в рамках единой сцены к стихотворному диалогу Девушки и Юноши, на этот раз выполненному белой тоникой.

Во Втором действии стихотворные диалоги Поэта и Дочери Зодчего помещены внутрь своеобразной прозаической рамы, которая символизирует прозаическое настроение мира, толпы, окружающих влюбленных героев. Их диалог перебивается также двумя контрастными прозаическими репликами Шута и семью развернутыми ремарками в прозе.

Особый интерес с точки зрения ритмической природы текста и функций в общем ритмическом потоке речи представляют короткие реплики, особенно в условиях постоянной смены прозы и стиха разного типа: силлабо-тонического и тонического. Так, диалог Поэта и Дочери Зодчего начинается репликой героини, инверсия в которой делает возможным ее восприятие и как прозаической, и как квазистихотворной – тем более, что дальше идет метрически упорядоченная речь героя:

Дочь Зодчего

Слышишь ты меня?

Поэт / (смотрит вверх)

Слышу музыку. Море повеяло солью

После реплики Шута и ремарки герои некоторое время говорят тоническими строфами; когда же реплики вновь сокращаются в объеме, в них появляются рифмоиды и рифмы. Затем снова идут полноценные стихотворные строфы. А после речи Шута возникает полиметрический диалог, состоящий из однострочных реплик, каждая из которых принадлежит отличному от окружающих ее трех-сложных размеров; в трех случаях метр «захватывает» и имена:

Поэт

В серебристые ризы тумана оделась тоска.

Дочь Зодчего

Сердце тумана пронзили дневные лучи.

Поэт

Голос тоски прозвенел.

Дочь Зодчего

Это волны хрипели у берега.

Поэт

Как звонок пронзительный голос тоски.

Дочь Зодчего

Солнце пронзит ее ризу и сердце – ты будешь свободен.

Поэт

Солнце закатится скоро.

Дочь Зодчего

На закате ты будешь свободен.

Поэт

Сказки твои о свободе пленяют меня.

Похожим образом построено и последнее, Третье действие драмы: диалог героев здесь также «спрятан» в прозаическое об-рамление.

В драме «**Незнакомка**» (1906) перед нами – количественное преобладание прозы: ею написаны Первое видение целиком и Третье – за исключением одной реплики Поэта. Второе, напро-тив, – полностью стихотворное. То есть, в этой пьесе стих и про-за противопоставлены достаточно строго.

При этом, стихотворная часть представляет собой сложную полиметрическую композицию с использованием различных сил-лабо-тонических размеров и типов тонического стиха, в боль-шинстве своем – рифмованного. В такой ситуации метр как сред-ство разграничения стиха и прозы, по сути, утрачивает практиче-ский смысл. Однако в этой драме его особенно много в экспози-ционных ремарках – как раз там, где автору необходимо разру-шить прозаический монолит, для чего он и «прослаивает» его по-добиями стихотворных строк.

Так, в экспозиции к Первому видению появляются четыре силлабо-тонических фрагмента, два из них – ямбы: «...под голубым вечерним снегом...», «а у брата его, полового, усы...», «У одного окна, за столиком, сидит...», «Несколько пьяных компаний».

Перед стихотворным Вторым видением метрических фрагментов еще больше – семь: «дома, обрываясь внезапно...», «пустынный мост через большую реку...», «По обеим сторонам моста...», «...корабли с сигнальными огнями...», «бесконечная, прямая, как стрела...», «...и белыми от инея деревьями», «В воздухе / порхает и звездится снег».

Силлабо-тонические метры встречаются и в ремарках по ходу видения: «Все становится сказочным», «еще храня свой бледный / падающий блеск», «Снег, вечно юный, одевает...», «...как тихое, синее пламя», «Волокут Поэта дальше», «На фоне плаща его светится луч».

Кроме того, в «Незнакомке» нами отмечено 23 случая «перетекания» метра из реплик в наименования субъектов речи и в ремарки: некоторые из них весьма выразительны:

Долго ждал я тебя на земле.

Незнакомка

Протекали столетия, как миги;

Я звездой в пространствах текла.

Голубой

Ты мерцала с твоей высоты;

Голубой

Больше взора поднять не могу;

Незнакомка

Ты можешь сказать мне земные слова?;

Незнакомка

Кто ты?

Голубой;

Незнакомка

Ты мертв или жив?

Голубой;

Незнакомка

О чем ты поешь?

Голубой;

Незнакомка

Ты мертв или жив?

Голубой;

Незнакомка

Ты юн?

Голубой

Я красив.

Незнакомка

Падучая дева-звезда;

Видишь ты очи мои?

Голубой

Вижу. Как звезды – они.

Незнакомка;

Голубой

Я коснуться не смею тебя.

Незнакомка;

Незнакомка

Ты знаешь ли страсть?

Голубой;

Кровь молчалива моя.

Незнакомка

Ты знаешь вино?

Голубой (*еще тише*);

Кровь запекает во мне.

Тишина.

Незнакомка;

Господин

О, романтика женской души!;

Как имя твое?

Незнакомка

Постой.

Дай вспомнить;

Простирает руки в небо. Поднял взоры.

Звездочет.

Как видим, практически все метры в этой пьесе носят трехсложниковый характер. Это связано с анапестической формой наименований главных героев драмы: действительно, и сама *Незнакомка*, и *Голубой*, и *Господин*, и *Звездочет* – слова анапестические.

Можно сказать, что в «Незнакомке» функции метра несколько иные, чем в других драмах Блока: прежде всего, это поддержание силлабо-тонического метра в условиях активной экспансии тоники.

Совсем по-другому используется метр в драматической поэме «*Песня судьбы*» (1908). Несмотря на авторское обозначение жанра, стихи в ней появляются только в третьей картине, в диалоге Германа и Друга; это пятистопный ямб, классический метр русской драматургии. Через некоторое время в их же диалоге вновь

возникают стихотворные реплики. Наконец, звучит написанная четырехстопным ямбом «Песня судьбы» в исполнении Фаины, вслед за которой снова возникает пятистопник Германа.

Особенно интересен финал этой картины, в котором много метрических отрывков, причем исключительно ямбов:

Герман

...Прочь маску! Человек перед тобой!

Фаина выпрямляется и вся становится тонкой и высокой, как бич, стиснутый в ее пальцах.

Фаина

Не подходи

Герман вскакивает на эстраду. Взвившийся бич сухим плеском бьет его по лицу, оставляя на щеке красную полосу. *Каким-то случайным движением Герман* падает на колени и смотрит на Фаину.

В зале стало тихо. Вызывающая улыбка на лице Фаины пропадает. *Рука с бичом упала. Взор ее далек и бесконечно / печален /*

Фаина

Бедный /

И, не забыв поднять свой черный шлейф, Фаина идет за кулисы походкой любимицы публики. В ту же минуту пропадает в толпе печальный Спутник ее, внимательно следивший за происходящим.

Друг (в толпе, со свойственной ему серьезностью) /

Се человек.

Толпа уже отвлечена слухом о казни.

Далее, в прозаических четвертой, пятой и шестой картинах, вновь встречается много случайных метров, в основном – в речи Германа; как правило, это монологи героя, насыщенные патетикой. В основном это опять ямб:

«И пахнет свежими духами»;

«...не знаете, как это важно для меня»;

«Сердце проснулось и словно забилося сильнее...»;

«Я услышал тогда волнующую музыку – она преследует меня...»;

«...и чей-то голос говорит мне»;

«И больше я уж не могу уснуть...»;

«...душа как шумный водопад!»;

«я увидел в окно весну, я услышал...»;

«...и вот забыл ее! Не помню / ее лица!»;

«Не помню даже этих страшных глаз!»;

«...не знаю только, / куда идти, но все пути свободны!»;

«Никто не смеет заикнуться об измене!»;

«...свободен – должно неминуемо идти...»;

«Я ушел не во имя свое!»;

«...горит, и тоскует, и рвется куда-то со мной заодно...»;

«Да, может быть, я – у порога / безумия... или прозрения!»;

«...живу я жизнью всех времен, живу».

Насыщен метрами и монолог Германа, повествующий о Куликовской битве: *Князь встал с дружиной на холме, земля дрожала...; Непрядва убралась туманом, как невеста / фатой; ...настало вот такое же осеннее...; И двинутся с холма сияющий...; И воевода повторял, остерегая...*

Зато в лирических монологах Фаины в той же четвертой и следующих за ней картинах метра практически нет, кроме фразы: *Не буду спать всю ночь! Мне вас не надо!* (Бросается на землю.).

Метризация возникает, однако, в ремарочном описании прихода Фаины и затем – ее встречи с Германом:

Наполняя воздух страстным звоном голоса, вторит ему Фаина.
Фаина

Приди ко мне! Я устала жить! Освободи меня! Не хочу уснуть!
Князь! Друг! Жених!

Весь мировой оркестр / подхватывает страстные призывы Фаины. Со всех концов земли набегают волны утренних звонов.

Разбивая все оковы, прорывая все плотины, торжествует победу страсти все море мировых скрипок. В то же мгновение на горизонте, брызнув // над лиловой полосой дальних туч, выкатывается узкий край красного солнечного диска, и вспыхивает все золото лесов, все серебро речных излучин, / все окна дальних деревень и все кресты на храмах. // Затопляя сиянием землю и небо, / растет над обрывом солнечный лик, и на нем – восторженная фигура Германа с пылающим лицом.

Фаина близится, шатаясь, как во хмелю, и в исступлении поднимает руки.

Метр здесь безусловно подчеркивает кульминацию действия; невозможно предположить, что он возникает в картине заветной встречи непредумышленно.

Надо сказать, метры сопровождают Германа и дальше: *«Все знаю. Все знаю теперь. Не тревожь...»; «Не вижу ничего. Не помню ни о чем. Чьи это очи – / такие темные? Чьи это руки...».*

Наконец, драма **«Роза и крест»** (1912) представляет собой наиболее сложное прозиметрическое построение: в ней много песен, строфически выделенных из общего массива текста и создающих полиметрию стиховой части драмы; немало стихотворных диалогов и больших целиком стихотворных сцен, много контрастных противопоставлений стихотворной и прозаической речи; встречаются также протяженные прозиметрические монологи – например, у Алискана в начале четвертого действия:

Сцена 1.

Цветущий луг. Рассвет.

Алискан (с цветком в руке)

Тяжела ты, стража ночная!

В сумраке синем капеллы

Всю ночь я глаз не сомкнул...

Май, ласкаешь ты томное сердце!

Как прозрачен утренний воздух!

О, как сладко поют соловьи!

Эта глупая дама, может быть, думает, что я в ней нуждаюсь!

Она не могла не получить записки... и однако... я ждал всю ночь... знака не было! Хорошо же, она раскается! Да, по правде сказать, мне смертельно надоела ее навязчивость..

О, как сладко поют соловьи!..

Благоухание роз, как дыхание Изоры... –

Этим ли пальцам красивым сжимать

Грубое древко копья?

Подводя итоги, можно сказать, что прозиметрия используется в драмах Блока достаточно регулярно и позволяет поэту противопоставить героя – толпе, положительных (лирических) героев – нейтральным и отрицательным; одного героя – другому; выделить песни и наиболее яркие лирические монологи героев; разнообразить ритмический рисунок целого; с помощью силлабо-тонической метризации прозаической части текста вовлечь в общий ритмический диалог не только монологи, но и экспозиции, ремарки, имена, даже список действующих лиц; в определенных случаях – создать в прозаической части текста компенсаторный метрический механизм, необходимый в условиях сочетания в одном тексте прозы, силлаботоники и тоники.

¹ Об этом см. подробнее нашу статью: «Шекспировская» прозиметрия в русской драматургии XIX века // Шекспировские чтения. 2004. М., 2006. С. 275–291.

² Уэллс С. Шекспировская энциклопедия. М., 2002. С. 264–265.

³ Элиот Т.С. Поэзия и драма // Элиот Т.С. Назначение поэзии. Киев.– М., 1997. С. 210.

⁴ См. подробнее: Орлицкий Ю. Стих и проза в трагедии «Борис Годунов» // Пушкин и русская драматургия. М., 2000. С. 32–45.

⁵ Здесь и далее драмы Блока цитируются без указания страниц по изданию: Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1961. Т. 4. Театр.

⁶ При цитировании фрагментов прозаического текста метрическая часть выделяется курсивом; косой линией (/) при записи в прозаической форме отделяются друг от друга условные стихотворные строки, двойная косая (//) разделяет фрагменты, написанные разными метрами.



**Творческие связи
Эпоха и окружение
Свидетельства
и рецепции**



«МЕСТО ДЕЙСТВИЯ - БУДУАР ГЕРЦОГИНИ...»

Тема моей статьи тесно связана с человеком, о котором давно хотелось написать – В.Н. Орлове. Несомненно, это был один из тех, кто сделал очень много для изучения Блока. Те, кто познакомились с В.Н. в конце его жизни, видели в нем прекрасного специалиста, знатока творчества Блока, но вместе с тем человека весьма непростого. При петербургской вежливости и некотором лоске, В.Н. не был человеком ни приветливым, ни открытым. Но не об этом речь. Важно отметить, что он ревниво относился ко всем без исключения людям, занимавшимся, или имевшими намерение заниматься Блоком. Не могло быть и речи о том, чтобы этот «старик Державин» кого бы то ни было, замеченного в подобных поползновениях, в гроб сходя благословил. Для роли наставника он явно не годился.

Некоторые страницы в его комментариях представляются мне подлинными ловушками, специально расставленными для тех, кто, не проверив, перепишет у В.Н. Орлова. Собственные открытия он умел охранять с тщательностью, достойной лучшего применения. Очень часто, приводя те или иные сведения, он не давал ссылок на источник, видимо для того, чтобы каждый, кто хочет им воспользоваться, потратил на поиск источника столько же, сколько потратил и тот, кто написал комментарий.

Пример такого комментария, разгадка которого потребовала у меня немалых усилий, я и хочу привести. В 1919 г. Блок написал в рукописный альманах Корнея Чуковского «Чукоккала» стихотворение «Сцена из исторической картины “Всемирная литература”». Стихотворение замечательное, и Чуковский, который оказался одним из главных его героев, дал к нему подробный комментарий. Исторические картины – это придуманный М. Горьким в просветительских целях особый жанр иллюстративных сцен на исторические темы, для их создания Горький организовал секцию Исторических картин, в которую входили Блок и Чуковский. Одну из таких исторических картин «Рамзес» написал и сам Блок. Стихотворение «Сцена из исторической картины “Всемирная литература”» – блоковская пародия на Истори-

ческую картину. Об обстоятельствах ее создания Чуковский писал:

В 1919 году Блок редактировал во «Всемирной литературе» сочинения Гейне и предложил мне написать для шестого тома этих сочинений нечто вроде послесловия к «Английским отрывкам» поэта. Я согласился, но, отвлеченный другими занятиями, не мог исполнить обещания. Чтобы побудить меня к выполнению моего обязательства, Блок и написал свою пьеску¹.

Чуковский прокомментировал почти все реалии этой картины, но за пределами осталась одна загадочная ремарка, с которой она начинается: «Место действия – будуар герцогини».

Если исходить из содержания картины, на всем протяжении которой руководитель издательства «Всемирная литература», правая рука Горького – А.Н. Тихонов допрашивает ее сотрудников о проделанной работе, то можно считать, что он уподоблен Герману из «Пиковой Дамы», вопрошающего «Три карты, три карты, три карты...». Тогда ремарка отсылает нас к сцене из «Пиковой Дамы», действие которой происходит в будуаре графини. Очевидно, что Блок ориентировался не на «Пиковую Даму» Пушкина, где речь идет о спальне графини:

Ровно в половине двенадцатого Герман ступил на графинино крыльцо и взошел в ярко освещенные сени. Швейцара не было. Герман взбежал по лестнице, отворил двери в переднюю и увидел слугу, спящего под лампою, в старинных, запачканных креслах. Легким и твердым шагом Герман прошел мимо его. Зала и гостиная были темны. Лампа слабо освещала их из прихожей. Герман вошел в спальню. Перед кивотом, наполненным старинными образами, теплилась золотая лампада...².

Блок имел в виду либретто оперы П.И. Чайковского, в четвертой картине которого читаем:

Герман входит через потайную дверь. Он решает выведать у графини ее тайну. (...) Раздается шум шагов и Герман едва успевает спрятаться за занавеску. Вбегают горничные и приживалки, спеша встретить возвратившуюся с бала графиню; она проходит в сопровождении их в будуар, чтобы раздеться. (...) Графиня выходит из будуара в ночном наряде, она устала и потому не в духе. Ее сажают в кресло (...) Выходит Герман и становится против спящей графини. (...) Он умоляет её не пугаться и назвать ему три карты. Старуха молчит. (...) Тогда Герман грозит ей и вынимает пистолет...³.

Но тут встает еще один вопрос, почему графиню Блок заменил на герцогиню, откуда герцогиня могла появиться в голодном

Петербурге 1919 года. И В.Н. Орлов в 8-ми томном собрании сочинений Блока предложил достаточно определенный ответ:

Издательство «Всемирная литература» помещалось в бывшей квартире герцогини Лейхтенбергской⁴.

Слово *бывшей* вроде бы все разъясняло, и я готова была уже перенести эти сведения в свой комментарий в новом собрании, но меня остановило отсутствие у герцогини Лейхтенбергской инициалов, и я попыталась их уточнить. Обращение к справочнику «Весь Петербург» за 1916 год дало неожиданный результат – никакой квартиры герцогини Лейхтенбергской на Моховой не было, по адресу Моховая, 36 проживала герцогиня Наталия Сассо-Руффо, но о ней не было никаких упоминаний в послереволюционных анналах. Согласно этому же справочнику светлейшая княгиня Ольга Николаевна и ее муж – герцог Георгий Николаевич Лейхтенбергский проживали до революции по адресу: Английская набережная, 62. Герцогиня Мария Николаевна Лейхтенбергская – по адресу: Каменный остров, 64. Тогда я обратилась к дневнику Чуковского. Апартаменты, которые занимало издательство, он подробно описал 19 ноября 1919 года:

Среда. Вчера три заседания подряд: первое – Секция исторических картин, второе – «Всемирная литература», третье – у Гржебина, «Сто лучших русских книг». Так как я очень забывчив на обстановку и подробности быта – запишу раз навсегда, как это происходит у нас. Теперь мы собираемся не на Невском, а на Моховой, против Тенишевского Училища. Нам представлены два этажа барского особняка генеральши Хариной⁵. Поднимаешься по мраморной лестнице – усатый меланхолический Антон, и седовласый Михаил Яковлевич, бывший лакей Пуни, потом лакей Репина – «Панин папа» как называют его у нас. Сейчас же налево – зал заседаний – длинная большая комната, соединенная лестницей с кабинетом Тихонова – наверху. В зале множество безвкусных картин – пейзажей – третьего сорта, мебель рыночная, но с претензиями. Там за круглым столом мы заседаем (...) Я прихожу на заседания рано. Иду в зал заседаний – против окон видны силуэты: Горький беседует с Ольденбургом. Тот, как воробей, прыгает вверх – (Ольденбург всегда форсированный, демонстрирующий энергию). Там же сидит одиноко Блок – с обычным видом грустного и покорного недоумения: «И зачем я здесь? И что со мной сделали? И почему здесь Чуковский. Здравствуйте, Корней Иванович!» Я иду наверх – мимо нашей собственной мешочницы, «Розы Васильевны». Роза Васильевна стала у нас учреждением – она сидит в верхней прихожей, у кабинета Тихонова – разложив на столе сторублевые коврижки, сторублевые карамельки, и все профессора и поэты здороваются с нею за руку, с каждым у нее своя ин-

тонация, свои счета – и всех она презирает великолепным еврейским презрением и перед всеми лебезит. В следующей комнате – прием посетителей; теперь там пустовато. В следующей – Вера Александровна – секретарша, подсчитывающая нам гонорары, – впечатлительная, обидчивая, без подбородка, податливая на ласку, втайне влюбленная в Тихонова; у ее стола по целым часам млеет Сильверсван. Кабинет Тихонова огромен. Там сидит он – в кабинете, свеженький, хорошенький, очень деловитый и в деловитости простодушный. Он обложен рукописями, к нему ежеминутно являются с докладом из конторы, из разных учреждений, он серьезный социал-демократ, друг Горького и т.д., но я не удивился бы, если бы оказалось, что... впрочем, Бог с ним. Я его люблю. (...) На втором заседании (коллегии «Всемирной литературы». – Е.И.) мы говорили о записке от лица литераторов, которую мы намерены послать Левину. К концу заседания мне сообщили, что нас ждет Гржебин. Я сказал Блоку, и мы гуськом сбежали (скандалезно): я, Лернер, Блок, Гумилев, Замятин – в комнату машинисток (где теплая лежанка). Рассуждали об издании ста лучших книг⁶.

Итак, передвижение «всемирных литераторов» по особняку подробно описаны, но никакой будуар не упоминается, а главное – Чуковский описывает особняк генеральши Хариной, и не герцогини Лейхтенбергской. Именно поэтому я не использовала комментарий В.Н. Орлова, и вообще отказалась комментировать эту ремарку, которая так и осталась для меня одной из загадок В.Н. Орлова, то ли его недоработкой, то ли капканом для плагиаторов. Так эта герцогиня Лейхтенбергская и жила в моей памяти, подобно сове, которую «надо разъяснить», пока Е.Ц. Чуковская не попросила меня прочитать подготовленный ей полный текст дневников Чуковского для издания в новом 15-томном собрании его сочинении. В этом новом издании появляется пусть беглое, но упоминание о герцогине Лейхтенбергской. 29 февраля 1920 г. Чуковский без всяких пояснений приводит слова Гумилева Н. Оцупу:

О! Каплун! – это аристократический дом! Это тебе не герцогиня Лейхтенбергская⁷.

Очевидно, что в этой записи присутствует ирония, но к чему она относится – не совсем ясно.

Еще одно воспоминание о герцогине Лейхтенбергской удалось обнаружить в Архиве М. Горького в воспоминаниях об организации издательства «Всемирная литература» Ф.Г. Шиловой, где сказано, что при переезде библиотеки из дворца Великого князя Владимира на Дворцовой набережной на Моховую в издательство «Всемирная литература» он принял на работу 20 сот-

рудников, и среди них – Д.Е. Лейхтенбергскую⁸. Здесь у этой загадочной герцогини появились инициалы. Итак, очевидно, что Орлов располагал какими-то сведениями именно об этой герцогине, но то ли эти сведения были неполны, то ли он не захотел копаться в этом сюжете более подробно.

Почти одновременно с этими упоминаниями, которые не давали никаких путеводных нитей, совершенно в другой связи, в связи с историей расстрела о. Павла Флоренского, мне в руки попал четвертый том «Лениградского некрополя», который готовит и издает петербургский историк А.Я. Разумов. В нем я натолкнулась на статью о герцогине Лейхтенбергской, которая помимо всего прочего оказалась сотрудницей издательства «Всемирная литература». По материалам, которые помог мне собрать Анатолий Яковлевич, я и составила нижеследующее жизнеописание герцогини, в будуаре которой происходит действие блоковской «Сцены из исторической картины “Всемирная литература”».

Биография Д.Е. Лейхтенбергской была настолько яркой, что она заслуживает хотя бы беглого пересказа. Достаточно сказать, что глава о ней в книге З. Беяковой «Романовы, как это было» носила название «Последняя из Романовых», хотя дальше и следовали оговорки:

Она не принадлежала к императорской фамилии в прямом смысле слова. Тем не менее в ней «струилась царская кровь», говоря словами поэта К.Р. Ее прадед – император Николай I, он же – прадед императора Николая II. Но именно этой женщине, представительнице высшего света, родственнице монарха, было суждено стать «последней» из Романовых, прожившей после 1917 года почти 20 лет в России⁹.

Родилась она в 1870 г., хотя возраст свой всю жизнь скрывала. Ее бабушкой была старшая дочь императора Николая I, великая княгиня Мария Николаевна, а дедушкой – герцог Максимилиан Лейхтенбергский, сын Евгения Богарне, внук супруги Наполеона Бонапарта – Жозефины. Отец Дарьи Николаевны – князь Евгений Масимилианович Романовский, 5-й герцог Лейхтенбергский, граф Богарне (1847–1901) пользовался правами членов императорской фамилии и не мог вступать в брак без согласия императора и выбирать невест вне правящих Домов Европы. Тем не менее Евгений Максимилианович в 1869 г. вступил в мorganaticкий брак с Дарьей Константиновной Опочиной (1845–1870), которая к тому же была правнучкой фельдмаршала Кутузова. Таким образом, в жилах их детей текла кровь не только Наполе-

она, но и его победителя – фельдмаршала М.И. Кутузова. Дарья Константиновна получила титул графини Богарне и умерла при родах дочери, которая в ее честь была названа Дарьей (Долли), это и есть интересующая нас будущая герцогиня.

Во все свои анкеты она вносила такое количество не поддающихся проверке и противоречащих друг другу сведений, что легче сказать, что о ее детстве ничего достоверного не известно. Жила она преимущественно за границей и свободно говорила на четырех европейских языках. В 1893 г. она вышла замуж за Льва Михайловича Кочубея (1862–1927) и несколько лет спустя в 1896 г. французский художник Франсуа Фламенг написал портрет красавицы Долли Кочубей, это первый из известных ее портретов, который хранится в Государственном Эрмитаже. О ее семейной жизни опять ничего достоверного не известно, известно лишь, что со своим первым мужем она развелась в 1911 г. За этим последовал второй брак. Как писала ее биограф:

Романтическую историю своего второго замужества Дора Евгеньевна рассказывала некоторым сотрудникам Публичной библиотеки. Она плыла на пароходе за границу в сопровождении компаньонки, а во встречном направлении шел линкор под командованием капитана 1-го ранга Гревеница. Увидев красавицу Долли с командирского мостика в бинокль, барон Владимир Евгеньевич Гревениц (1872–1916) остановил сигналами пароход, явился на катере на его борт и похитил Долли прямо из-под носа компаньонки. В 1912 году состоялась их свадьба. Император намеревался было строго наказать Гревеница за то, что тот взял женщину на военный корабль. Но простил его, сказав, что сиим выбором жены «он и так довольно наказан!» (Долли при дворе уже не принимали якобы из-за ее экстравагантности). Поселились Гревеницы на Английском проспекте в д. 26/52, по соседству с родственником Долли, герцогом А.Г. Лейхтенбергским, купившим особняк Матильды Кшесинской на том проспекте¹⁰.

Именно тогда художником В. Штембером был написан второй известный портрет баронессы Д.Е. Гревениц (1912), также хранящийся в Эрмитаже.

Обстоятельства, по которым был прерван этот второй брак, неизвестны. По одной версии Долли попросила развод вскоре после замужества, но ей было отказано. По другим – ее муж покончил с собой на почве служебных неприятностей, и она овдовела. Но разведенная или овдовевшая она взяла девичью фамилию и титул графини Богарне и переехала в квартиру на Каменноостровском проспекте, 63.

В начале Первой мировой войны, как и многие женщины ее круга, графиня Богарне поступила на курсы сестер милосердия и в январе 1917 г. на свои средства организовала санитарный отряд и вместе с ним поехала на русско-австрийский фронт, где и достигло ее известие об октябрьском перевороте. Все ее имущество и средства оставались в Петрограде, но она отправилась не за ними, а в Баварию, где приняла баварское подданство, после чего поехала в Россию, откуда бежали, находились под арестом или были расстреляны все ее родственники и друзья. Возвратившись в Россию, она превратила себя в Дору Евгеньевну Лейхтенберг и сильно убавила возраст. Здесь начинается самая загадочная часть ее биографии. В одной из своих анкет она писала, что сочувствовала Р.К.П(б), в других – что приехала «по командировке Австрийского Красного креста»¹¹.

Как бы то ни было, но она попала в Петроград, когда ее квартира была занята, деньги и имущество реквизированы. Она рассказывала, что ее голодную и замерзавшую в сугробе подобрал австрийский подданный, проживавший в России, В.А. Маркезетти, в прошлом – майор генштаба австро-венгерской армии. Он и стал ее третьим мужем, с которым она никогда не разлучалась, вплоть до их одновременного ареста в 1937 г.

Этой паре и была выделена шестикомнатная квартира, о которой в домовоей книге записано: «Лейхтенберг Дора Евгеньевна значится прибывшей из Германии в 1918 году. Проживает Моховая, 36, кв. 3. Профессия – библиотекарь». Вот часть этой шестикомнатной квартиры и заняли всемирные литераторы, когда 22 августа 1919 переехали из помещения на Невском, 64.

Одна из работниц культурного фронта тех лет, Мария Петерсен, так описала свою первую встречу с Д.Е. Лейхтенберг, которая состоялась в 1918 или 1919 г. в особняке графа В.П. Зубова, который был тогда уже превращен в Государственный Институт Истории Искусств:

Однажды после лекции было объявлено, что Комитет получил для распределения пшено (или овес?), но в таком малом количестве, что делить его по числу «едоков» на граммы невозможно, и потому постановлено было сварить суп, чтобы всякий мог съесть свою порцию в институте. Я охотно поднялась в один из зубовских салонов в бельэтаже, где на белом лакированном столе – не помню уж какого стиля – стоял большой черный котел с супом, а возле стола, с уполовником в руке стояла высокая, статная дама, в темном безукоризненно сидящем платье. Она была очень хороша собой (не без помощи косметики, конечно). При

даме состояли два благовоспитанных молодых человека, которые разносили тарелки. Я ела суп и не сводила глаз с уполовника, которым дама действовала с таким непередаваемым величием и изяществом. В ее руке он был королевским скипетром, волшебной палочкой феи, атрибутом неведомой богини¹².

Порасспросив одного из состоявших при раздаче пшена «благовоспитанных» молодых людей, Мария Петерсен узнала следующее: «Это герцогиня Лейхтенбергская, – сказал он, как-то не очень серьезно. – Правда, она самовольно пожаловала себе этот титул уже после революции, но она действительно дочь герцога Евгения Лейхтенбергского». На удивленный вопрос Петерсен, как она оказалась здесь, все тот же молодой человек отвечал: «Она утверждает, что знала еще в Швейцарии Ленина, или Троцкого, или обоих вместе и что она имеет из Смольного какую-то охранную грамоту»¹³.

Видимо, эта грамота помогла устроиться и в библиотеку издательства «Всемирная литература», но грамота была не только из Смольного, но, по некоторым сведениям, еще и из ВЧК, по просьбе которого она выполняла некоторые деликатные поручения, если верить повести А. Сапарова «Фальшивые червонцы»¹⁴. Основываясь на неизвестных нам источниках, А. Сапаров описывал герцогиню Лейхтенбергскую с нескрываемым восторгом:

Отец ее, герцог Евгений Максимилианович Лейхтенбергский, на старости лет вязался в дурно пахнущие политические интриги и комбинации, слишком охотно давая согласие на участие в эмигрантских «правительствах», двоюродный ее дядюшка, великий князь Николай Николаевич, выступал в роли кандидата в верховные вожди белой эмиграции, а она по-прежнему жила в маленькой своей квартирке на Моховой улице в Ленинграде, окруженная любимыми книгами и картинами. На эмигрантские харчи не рвалась, новой жизни вокруг себя не одобряла и не осуждала, будучи вполне удовлетворенной своей участью¹⁵.

Откуда взялись сведения насчет довольства своей участью, остается загадкой, поскольку Д.Е. Лейхтенберг еще в 1937 г. навсегда исчезла в недрах Гороховой. Неизвестно откуда в этой же книге в качестве знакомого нашей герцогини упомянут Блок:

Александр Александрович Блок, по праву старого знакомства, прислал ей однажды милое письмецо, выражая уверенность, что она примет участие в хлопотах общественности по созданию коммунального драматического театра на Фонтанке. Ни минуты не колеблясь, она влезла с головой в эти хлопоты. Театр получился отменный, с талантливой труппой и с неукротимым стремлением избавиться от надоевшей всем академической рутин¹⁶.

Проверить достоверность сообщенных здесь сведений пока не удастся. Несомненно, речь идет о создании Большого Драматического театра, в судьбе которого Блок принимал деятельное участие. Одним из руководителей театра была М.Ф. Андреева, возглавлявшая Петроградский театральный отдел (ПТО). Есть упоминания, что с октября 1919 до мая 1920 г. Д.Е. Лейхтенберг работала в ПТО¹⁷.

В повести «Фальшивые червонцы» рассказывается еще об одной миссии, которую выполняла самозванная герцогиня. В 1924 г. Д.Е. Лейхтенберг ездила в Ревель хоронить свою дальнюю родственницу,

оставившую в наследство коллекцию акварелей итальянских мастеров. В русских эмигрантских кругах Ревеля неожиданный приезд герцогини Лейхтенбергской произвел сенсацию. Некоторые откровенно ее сторонились, за глаза называя чуть ли не «красной» герцогиней и тайным эмиссаром Коминтерна; другие, напротив, с навязчивой бесцеремонностью лезли в друзья и покровители¹⁸.

Как повествует А. Сапаров, во время одной из таких бесед ей рассказали о том, что некие белогвардейцы казнили недавно в лесу выслеженного ими сотрудника ГПУ. В доказательство ей были продемонстрированы снимки. По возвращении в Россию Д.Е. Лейхтенберг после некоторых колебаний сообщила об этом следователю ГПУ С.А. Мессингу, который определил, что погибший и впрямь бы агентом ГПУ К. Угренинов.

Был ли этот эпизод началом или продолжением связи герцогини с ГПУ – неизвестно, но позднее, когда она стала уже штатной сотрудницей Публичной библиотеки, М. Петерсен обратила внимание, что, завидев Д.Е. Лейхтенберг,

большинство сотрудников немедленно придумывало предлог, чтобы прекратить разговор и исчезнуть, а иные, уже издали завидев ее, прятались за шкафами и колоннами. Впоследствии я и сама делала то же. По двум причинам: во-первых, разговор дамы длился всегда чрезвычайно долго и шел в ущерб работе, а во-вторых, был и небезопасен. Не то, чтобы она была провокатором или секретным осведомителем, как утверждали самые трусливые, но в ее речах на всех пяти языках вперемежку, сверкали как самоцветы в драгоценной оправе, имена и бабушки Марии Николаевны, и дедушки Максимилиана Лейхтенбергского и дяди великого князя имярек и даже (самое плохое!) дяди Макса Баденского! Все это раздражало и возбуждало фантазию настоящих осведомителей, подслушивающих за шкафами, так что любой собеседник герцогини рисковал угодить в записные монархисты и понести за это кару¹⁹.

Но какая-то связь с ГПУ, видимо, существовала, по всяком случае коллеги по Публичной библиотеке жаловались на Д.Е. Лейхтенберг, что она

...пугает их своими связями с ГПУ и даже ЦК, поскольку ранее была знакома с Лениным, а на работу в библиотеку ее рекомендовал А.М. Горький²⁰.

Как бы то ни было, но 9 сентября 1937 г. герцогиня вместе со своим мужем В. Маркесетти была арестована по стандартному по тем временам обвинению в шпионаже. В деле есть ее подписи под протоколами допросов, где она признавала, что была «связана со шпионско-террористической группой германских политэмигрантов в Ленинграде, созданной агентами гестапо; была осведомлена о готовящемся теракте над секретарем ЦК и ЛенОбкома ВКП(б) тов. Ждановым... и т.д.», а 29 октября 1937 г. приговорена к расстрелу. Её расстреляли 5 ноября 1937 г., а ее мужа – 15 января 1938 г.

Таков был конец «красной» герцогини, которая при другой исторической ситуации со временем вполне могла превратиться в Пиковую Даму, окруженную воспитанницами, приживалками и горничными. Советская власть не дала ей такой возможности и бывшая красавица стала скромным агентом ГПУ, что, впрочем, не спасло ее от трагической и страшной смерти.

¹ Чукоккала. Рукописный альманах Корнея Чуковского. М., 1999. С. 145–146.

² Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. Т. 5. С. 207.

³ Краткое содержание оперы в 3-х действиях и 7 картинах «Пиковая Дама» (на сюжет А.С. Пушкина). Музыка П.И. Чайковского. М., 1892. С. 12–13.

⁴ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960–1963. Т. 3. С. 644.

⁵ В справочнике «Весь Петербург» на 1916 год по адресу Моховая, 64 проживал полковник Иван Николаевич Харин, вероятно, это была его вдова.

⁶ Чуковский К. Дневник. 1901–1921 // Чуковский К. Собр. соч.: В 15 т. М., 2006. Т. 11. С. 268–270.

⁷ Там же. С. 291.

⁸ Архив М. Горького. МоГ 13/28.

⁹ Белякова З. Романовы, как это было. СПб., 1998. С. 73. Приводимые далее сведения о родословной Д.Е. Лейхтенбергской взяты из этой же статьи.

¹⁰ Там же. С. 81.

¹¹ Там же. С. 85.

- ¹² Петерсен М. Герцогиня Лейхтенбергская. Воспоминания // Новое русское слово. 1964. 8 марта.
- ¹³ Там же.
- ¹⁴ Сапаров А. Фальшивые червонцы. Две повести из хроники чекистских будней. Л., 1972.
- ¹⁵ Там же. С. 77.
- ¹⁶ Там же.
- ¹⁷ Личное дело Д.Е. Лейхтенберг // ЦГАЛИ г. С-Петербурга. Ф. 281. Ленобластлит. Оп. 3. Д. 6. Здесь же указано, что она работала переводчицей в издательстве «Всемирная литература» до октября 1919 г. Напомним, что блоковская «Сцена из исторической картины “Всемирная литература”» была написана осенью 1919 г.
- ¹⁸ Сапаров А. Фальшивые червонцы.
- ¹⁹ Петерсен М. Герцогиня Лейхтенбергская.

АЛЕКСАНДР БЛОК И О. ПАВЕЛ ФЛОРЕНСКИЙ

В упорной думе сердцем беден...*

Возвращаясь к теме «Флоренский и Блок», к которой я впервые приступила в статье «Творчество Александра Блока в оценке русских религиозных мыслителей 20–30-х годов»¹, рискую кое в чем повториться. Пусть служит мне оправданием факт, что ни В.А. Фадеев, ни Е.В. Иванова², внесшие наиболее существенный вклад в нашу тему, об этой статье не упоминают, и она может кануть в забвение. Подход же у меня иной, чем у авторов, проживающих в России, ближе к историко-географическим источникам, прилежное изучение которых, однако, до сих пор не дает окончательного решения возникшему в 1974 г. вопросу об атрибуции доклада «о Блоке» (впервые опубликованного в эмигрантском журнале «Путь»³, как работа «петербургского священника»), Павлу Александровичу Флоренскому. И тогда, и сейчас я, так сказать, издалека, ограничилась изучением текстов, освещая у Флоренского точки расхождения и сближения с автором доклада о Блоке и с самим Блоком⁴. Прямых высказываний отца Павла о Блоке в литературе почти нет, кроме мимоходом брошенного упрека в излишней напевности в письме к дочери о Бальмонте⁵, а у тех, кто с ним на Соловках много беседовал о поэтах, уже не спросишь. Профессор Литвинов, например, прошедший с Флоренским всю «водорослевую эпопею», исчезает вместе с ним из нашего поля зрения, маршируя «с вещами», по «четыре человека в ряду», по направлению к Бухте Благополучия – за которой обоих ждал расстрел⁶. Говорили ли о Блоке? Мы не знаем.

Надо сразу сказать, что не нужен компьютерный сравнительный анализ стиля докладчика «О Блоке» и стиля им же цитированного автора «Иконостаса», чтобы выявить разницу в лексике и синтаксисе. Однако, мне скажут, что мы имеем дело не с готовой к печати рукописью, а с записью – что по справедливости можно судить об авторе доклада лишь по «тезисам».

* Строка из стихотворения А. Блока «Брожу в стенах монастыря...», процитированная П.А. Флоренским в статье «О типах возрастания»: *Флоренский П.А. Сочинения*: В 4 т. М., 1992. Т. 1 С. 308.

Итак, давайте присмотримся к «тезисам». Хотя следует оговориться, что составление «тезисов» к лекции – не в духе Флоренского. Жанр лекции для него предполагал собеседование со слушателем, сотворчество. Лекция, – сказал он во введении к своему курсу по истории древней философии в Московской Духовной Академии, – не трамвай, который обязан идти по рельсам, а прогулка с друзьями: «Для гуляющего важно идти, а не только прийти, и он идет себе неторопливым»⁷. Лектор, считал Флоренский, не обязан кормить готовыми истинами, а знакомить с первоисточниками, будить в слушателе любовь к конкретному и поощрять брожение самостоятельной мысли.

Допустим, однако, что в 1908 г., когда написал это предисловие к своему курсу, и в 1910 г., когда его опубликовал⁸, Флоренский был еще молод и зелен, и собаку не съел на докладах о прикладной науке в правительских комиссиях – и давайте присмотримся все же к тезисам доклада, которые, на наш взгляд, по всем признакам являются работой прилежного, но мало понятливого ученика Флоренского, а никак не его самого.

Тезис 1 представляет собой оговорку в том смысле, что Блок – «подлинно великий поэт» не меньшего значения, чем Лермонтов. И действительно, Флоренский, как бы зло и остроумно не разделял подлежащую его суду работу, начинает и заканчивает всегда «за здравие». К тому же, когда забавляет детей анекдотами об экстравагантном поведении тех поэтов-символистов, которых лично знал, он всегда напоминал о том, что это, все же, прекрасные художники, серьезные, культурные деятели. Не уверена, однако, что он провел бы такое сравнение Блока с Лермонтовым, которое уже у нашего докладчика является введением в тему демонизма (в тезисе 7, например, сказано, что в «отчетливости демонизма» у Блока «выходит прогресс и против Лермонтова»). А Флоренский Лермонтова любил и, не в пример своему другу Василию Розанову, усмотрел в стихотворении «Когда волнуется желтеющая нива» не демоническое, кроме как в смысле, который передает это слово Гёте – «Благая сила» – а подлинное чудо приобщения Творцу через красоту Творения⁹. В стихотворении «Я, Матерь Божия, ныне с молитвою...» он признает чудотворное воздействие всякой иконы¹⁰, и – самое для него заветное – угадывает в предмирной тишине, навешанной иконой Андрея Рублева «Святая Троица», «несказанную мечту протосковавшего о ней Лермонтова»¹¹.

Тезис 2 выдвигает необходимость вставить «изучаемый феномен (творчество поэта) внутрь какой-либо монистической систе-

мы, правомочной оценивать самое культуру. Или марксистской, или православной системы: *tertium non datur*». Маркизм, добавляет докладчик, «принудительно наталкивает (в этом ее добро)» на необходимость выбора «монолитной системы», внутри которой надлежит «расставить на свои места» культурные ценности. К тому загадочно прибавляет: «все в мире четко, потому что четно».

Если тон отдает скорее муштровкой солдат на плацу, нежели бесконечно осторожным «описательным» подходом Флоренского к произведениям искусства, нельзя не признать влияния Флоренского в формулировке *tertium non datur*, которую часто применял, например, на лекциях 1921 г., запись которых (или память о которых?) наверное служила подтекстом для доклада «О Блоке»¹². Однако, такое обострение антиномий у Флоренского (характерно, кстати, и для поэзии Блока) никогда не означало, что исключается возможность высшего примирения. Скорее наоборот: противоречие нужно четко осознать именно для того, чтобы иметь возможность его преодолеть. В диалоге «Эмпирия и Эмпирия», например, Флоренский пишет, что Христос Своим вочеловечением заменил «или»/«или» (в смысле или Божие или человеческое) примиряющей формулировкой «и» – «и», и что в этом – тайна искупления, тайна примирения Творения с Творцом¹³.

Символ, о котором Флоренский, по собственному признанию, только и делал, что размышлял¹⁴, давал такую возможность примирения именно в бесконечной емкости художественного образа, а выявление его в поэзии требовало напряженного внимания к специфике стиха. Он пишет дочери с Соловков:

Поэзия есть мышление образами. Смысловое значение образа больше, чем его наглядно-чувственное содержание. Это значит, что образ поэзии есть по самой сути своей природы символ (всякая реальность, которая больше себя самой) (...) чувственное содержание само по себе и само от себя говорит о смысле явления. Последнее достигается выдвиганием и подчеркиванием определенных признаков, эмоциональной окраски образов, расстановкой слов, которая заставляет обращать внимание на слова, остающиеся обычно незамеченными, ритмичной и звуковой инструментровкой, придающей образам особую, ту или другую эмоцион[альную] и чувственную окраску и т.д. Если все это не сделать, то образ не становится больше себя самого, т.е. остается лишь представлением, фотоснимком или схемой¹⁵.

Такого внимания к «материи стиха» не чувствуется нигде, ни в тезисах доклада «О Блоке», ни в попытках толковать стихи. Ведь поэтические слова, как их понимали Флоренский и симво-

листы, никак нельзя «расставить по своим местам», втиснуть в монистическую систему. Что касается «добра» марксизма, на лекциях 1921 г. Флоренский и на самом деле говорит:

Религиозный человек может приветствовать экономический материализм, так как он сломал гордыню возрожденческого человека, преодолел его и даже уничтожил его, как притязующего устраивать историю, и открыл, что хотя этот воздушный замок и разрушается, однако зато вместо него дается нечто более прочное – некоторое бытие¹⁶.

Докладчик же передает эту мысль как по испорченному телефону. Марксизмом как философской системой Флоренский просто мало занимался. Он боролся с Кантом и мало внимания уделял «простым» материалистам. Как политическое, социологическое мировоззрение, марксизм, действительно, интересовал его телеологичностью. Однако, как приверженцу высшей математики, ему не импонировала механическая доктрина диалектического материализма.

Здесь мы подходим к взятым из контекста словам о «четкости» и «четности».

Флоренский, как мы знаем, с университетской скамьи поставил себе именно *математику* основой мировоззрения. Но математика у него не исчерпывалась «четкостью» в том смысле, как «и о Боге можно говорить, как бы считая на костяшках: как бы рубли»¹⁷. Математика же, ценой упорного труда, раскрывала перед ним неисповедимые тайны мироздания, возможность реального осуществления прерывности, бесконечности, мнимостей и теорию множеств. Она служила ключом к открытиям, а не замком, запирающим одну «монолитную систему» от другой. Если второй тезис напоминает чем-то смутным Флоренского, то Флоренского «с обратным знаком».

Тезис 3 заявляет о том, что докладчик берет как раз «философию православия» основой монистической системы, в контексте которой намерен рассмотреть поэзию Блока.

Хотя я сейчас интенсивно занимаюсь Флоренским и постоянно перечитываю его, я все же не могла доверять своей памяти, будто нигде у него не встречала термин «философия православия» – однако не нашла его и в отлично составленных указателях к собранию его сочинений. О православии Флоренский писал много, но тем и был близок славянофилам, что оно занимало его в конкретных своих проявлениях: в жизни монахов Св. Троицкого монастыря, в иконе, в церковной службе, в быту

деревенских священников и крестьян, в облике людей, которых знал и любил¹⁸.

Тезис 4 – о «культе» и «культуре». Здесь, действительно, берется мысль и терминология Флоренского. Но посмотрим, как толкуется «генетическая» (по докладчику, а по Флоренскому «этимологическая») «зависимость культуры от культа», о котором идет речь в «Записке о христианстве и культуре»¹⁹. Автор доклада «О Блоке» пишет:

Культура, – от культа оторвавшись, обреченно их варьирует, обреченно искажая, пародийно. Пародийность предполагает изменение знака при тождестве тем.

Несколько иначе говорил Павел Александрович на лекциях, в которых развивал мысль о переплетенных, как тонкое кружево, нитях культуры и культа, и о том, что

религиозное мышление, музыка, поэзия их особенно церковность есть синтез всех искусств, высшая из всех человеческих деятельностей²⁰.

О пародировании культа здесь говорится исключительно по отношению к черной мессе и думается, что если бы Флоренский взялся исследовать пародийность Блока, он не проглядел бы интереса поэта к «злым чарам» народной поэзии, заговоров и заклинаний, которые, например, действительно могли бы служить источником замеченных в докладе троекратных повторений.

Не похожа на Флоренского и «методологическая презумпция» **тезиса 5** – ни по смыслу, ни по лексике – о том, что изящная литература выражается терминологией культа, что и облегчает угадывание в «феномене» литературном «ноумена» «глубинности религиозной». Умея работать на грани разных систем, Флоренский все же их не путал, но с первой опубликованной статьи отдавал себе отчет в том, что для того,

чтобы всесторонне познать вещь, мы должны предварительно одноступенно рассмотреть ее с каждой точки зрения отдельно; синтез нежелателен до того, как будет резко проведен каждый способ восприятия в отдельности; иначе (...) вместо гармонии у нас получится шум²¹.

Ценность произведения искусства, таким образом, не выявляется переводом его «в другую систему», хотя бы «genus proximum». Этот аристотелевский термин, примененный здесь для оправдания подхода к «религиозным глубинностям» через искусство, Флоренский в своих лекциях переводит просто как «ближайшее общее» и применяет его скорее отрицательно, как типично возрожденческий

ход мышления, не от бесконечно сложного к более простому, а наоборот²²; при том сам же, играя, от него отшучивался:

Определение *per genus proximus differ[entia specificam]* не является необходимым. Существуют определения и других типов, не через *genus proximus*. Давно они были известны и в математике и в общежитии. На[пример], ребенок может ясно сказать, что он отчетливо понимает то или другое, но сказать без логического построения. На[пример], если мы его спросим: «Что такое сладкое?» – он ответит приблизительно так: «это когда положат в рот сахар» (...) обще-химическое, историческое и т.д. – нам совершенно неинтересно²³.

Как Блок обрадовался бы примеру с ребенком, да и вообще, здоровому эмпиризму Флоренского!

Тезис 6, однако, продолжает настаивать на том, что подход к «предпосылкам символизма» и к поэзии Блока через истинное Православие «как ближайшее общее» показывает, что мистика Поэта, хотя «бесспорно подлинна» – «является хулой на святыню» и обнаруживает ее «укорененность в глубинах сатанинских».

Поскольку мы не знаем отношения Флоренского к поэзии Блока, то не можем категорически утверждать, что так он не мог бы отозваться об его поэзии. Зато можно сказать наверняка, что не мог бы так сказать – как говорится здесь – то же самое «о мистических предпосылках символизма», в котором видел союзника в борьбе за тот поворот в русской культуре, предвестником которого он признал «невидимый, но могучий вихрь иной жизни», исходящий из Оптиной Пустыни, и «еще больше имеющей дать теперь, когда с течением символистов разрушены препятствия со стороны рационализма и позитивизма»²⁴. Трех символистов, Андрея Белого, Вячеслава Иванова и Василия Розанова, Флоренский считал бесспорно гениальными двигателями культуры и, в письме от 23 мая 1935 г., писал дочери Ольге о том, что именно символисты освободили литературу от Михайловского и возродили словотворчество и поэтический язык.

Тезис 7 развивает и уточняет тезис 6. Признав «подлинным» мистицизм Блока, докладчик добавляет, что он – «иногда прелесть». Интересно, что в прекрасном видеофильме о Блоке, выпущенном в 2003 г. Православной студией Петербурга, это замечание приписывается без колебания о. Федору Андрееву. Сказал об этом, хотя в гораздо более мягкой и осторожной форме, о. Георгий Флоровский. Здесь же мысль подкрепляется несколько прямолинейно и упрощенно понятой цитатой из обсуждения «прелести» у Флоренского в «Иконостасе». Иногда прелесть, пи-

шет автор тезисов, а иногда «явная бесовщина», «от скудости, а не от полноты».

Вот и Флоренский пишет, что когда мистик восхищается на высоту «Аполлонского видения», которое «объективнее земных объективностей, полновечнее и реальнее, чем они»²⁵, если мистическое его состояние «от скудости, а не от полноты», то он на пути нисхождения, когда «духовное стяжание облекается в символические образы»²⁶, рискует встретиться не с Ликом, а с личинами. Опасность для религиозного подвижника состоит в том, что он все же оценивает свое состояние, «как достигнутая духовность, т.е. как сила спасения и святость (...) прелестная же душа, не в пример обыкновенного грешника, уходит от Бога с мнением, что она приходит к Нему, а прогневает Его, думая Его обрадовать»²⁷. Но, продолжает Флоренский, хотя художник, иконописец или подвижник сохранит в душе, как «точку опоры земному творчеству, кристалл, около которого и по кристаллическому закону которого, сообразно ему, выкристаллизовывается земной опыт, делаясь весь, в самом строении своем, символом духовного мира»²⁸, он может, потеряв Лик, узнав и отрицая личины, искать «лицо», т.е. тип, а не эйдос человека. Терминология, конечно, восходит к Вячеславу Иванову²⁹ и через него к немецким романтикам, а обсуждение Лика, личины и лица могло бы служить прекраснейшим комментарием к блоковской статье «О современном состоянии русского символизма», да и ко всему пути поэта, никогда не претендовавшему на «достигнутую святость», а в зрелом своем творчестве упорно искавшего, как лучше выразить «печальное человеческое лицо».

Об этом, однако, автор доклада «О Блоке» и думать не думает и в тезисах 8 и 9 развивает обвинительный акт. Тема Вечной Женственности Блока, по его мнению, восходит к Пушкину (приводится искаженная цитата из стихотворения «Жил на свете Рыцарь Бедный», упоминается и «Гавриилада») и к «философствованию Владимира Соловьева о Софии». Она представляет собою «искажение (пародию) подлинного восприятия “Честнейшей Херувим” в видениях являющейся святым». София с Богородицей отождествляется в мысли докладчика очень просто, хотя под знаком вопроса:

Дохристианское учение о Софии не есть ли вскрытие одного из модусов субстанции, – новозаветное богословие, в котором раскрываются модусы другие; София не есть ли вершина ветхозаветных предчувствий о “Честнейшей Херувим”?

Флоренский, посвятивший многолетний и упорный труд этому вопросу на основе иконописи и святоотеческих текстов, был вполне в состоянии по-своему ответить на этот вопрос и без таких пугающих терминов, как «модус субстанции». В «Записной тетради 1904–1905 гг.», он писал уже для себя:

Важно обратить внимание на то, что Софию, особенно при толковании софийных икон, толковали то как Иисуса Христа, то как Богородицу, то как Церковь, то как Девство. Ясно, что единое церковное сознание не может разорваться, и что Богородица $\neq$ Христу. Значит, София – ни то, ни Другое, а нечто, Им обоим присущее. София = София³⁰.

При этом молодой Флоренский ссылается на предварительную работу для диссертации, где в главе «О Софии» он гораздо более полно и подробно, цитируя между прочим и Соловьева, развивает ту же мысль.

Известно, конечно, что по совету доброжелателей и руководителя Флоренского в Духовной Академии, глава «О Софии», вместе с главами «О дружбе» и «О ревности», в диссертацию как таковую, вышедшую под названием «О духовной Истине»³¹, не вошла. Опасались, что не пройдут эти главы через Синод. Его, однако, не осудили за то, что почти одновременно с защитой диссертации издал полностью свою работу в издательстве «Путь» в нашумевшей книге «Столп и утверждение истины»³². На защите Флоренский подчеркивал, что хотя согласился исключить главы из диссертации по послушанию научных руководителей, ничего в своей работе он не изменил, и ни от чего не отрекается. И приняли диссертацию с величайшей похвалой. Насколько мне известно, нет ни малейшей причины предполагать, что к 1926 г., к пятилетию смерти Блока, Флоренский изменил свои воззрения. Наоборот, явствует из соловецких писем, что «небесные знамения», в которых он видел явление того, что в главе «О Софии» называется «космократией»³³, его утешали и в последние годы жизни. Для семьи он подробно описывал Северное сияние, закат, восход, изумрудно-зеленый цвет неба, который любил. «Особенно гуляйте под вечер, когда солнце низко, и вспоминайте меня», пишет он жене в одном из последних писем (Письмо № 99, 11.II.1937. С. IV, 702). В статье же «Небесные знамения», где он размышляет о символике цветов³⁴, он угадывает присутствие Софии всегда на грани материи духа, «в преломлении света в тончайшей атмосферной пыли, в глубоко-фиолетовом покрове над ужасом скво-

зящего черного воздуха космоса, в розовых зорях и в райском отблеске вечернего неба». Это все – образы из статьи Флоренского, не из «Стихов о Прекрасной Даме» Блока, где

Перед Тобой синеют без границы
Моря, поля, и горы и леса,
Перекликаются в свободной выси птицы,
Встает туман, алеют небеса [1: 107].

Но разве Флоренский не узнал бы здесь именно Софию? Как можно думать, что он был способен принять благоговейное *Ты в поля отошла без возврата, / Да святится имя твое*, заканчивающееся *Ты, держащая море и сушу / Неподвижно тонкой рукой*, за пародию на «Не рыдай мене матери»?

Конечно же, Флоренский не отрицает тесную связь образа Софии с образом Богородицы, которая, по его словам, «ярко запечатлена в церковных песнопениях», но и не отождествляет Софию с единственной, неповторимой личностью Святой Девы, которой посмел посвятить свой труд. София, для Флоренского, скорее Дух, чем человек, и ему дорога была мысль о ней как об «Ангеле-хранителе Твари»³⁵. Он заканчивает главу «О Софии» в «Столпе и утверждении Истины» так:

София – это истинная Тварь или тварь в Истине – являет предварительно, как намек на преображенный, одухотворенный мир, как незримое для других явление горнего в дольном. Это откровение совершается в личной, искренней любви двух; в дружбе, когда любящему дается предварительно, без подвига нарушения самотождества, снятие граней Я, выходение из себя и обретение своего Я в Я Другого – Друга³⁶.

Такое тонкое восприятие функции Софии в связи с высокой любовью несовместимо с грубым выходом автора **тезиса 10**, что де «Характерная особенность блоковской темы в Прекрасной Даме – изменчивость ее лика, встречи с нею не в Храме только, но в “кабаках, в переулках, в избах...”». Простим, кстати, машинистке, если в таком контексте так прочла блоковское “в извилах”. В избах, надо думать, удобнее, если допустить, что “хлыстовский строй мысли” поэта не только допускал, но даже требовал “воплощение Богородицы в любую женщину”»³⁷.

Тезис 11 гласит, что дальнейшее изложение «сводится к документированию тезисов блоковскими стихами и к примечаниям из них». Можно было бы привести многие из них, но вывожу их за текст в примечание³⁸. Здесь заметим лишь, что выявляется в стихах Блока только то, что он сам назвал, вслед за Вячеславом Ива-

новым, «антитезисом», «безумием иных миров» [5: 435], в которых «осмыслить чтобы то ни было вне символизма нельзя» [5: 433]. Кончается же доклад стихами из второго тома, из периода, когда, как поэт сам сознался в письме 1911 г. Андрею Белому, он «неопытным юношей задумал тревожить темные силы – и уронил их на себя» [8: 344]. Из этого периода сам звал «к подвигу» – «путь к которому прежде всего – ученичество, самоуглубление, пристальность взгляда и духовная диета» [5: 438]. Это слово «О современном состоянии русского символизма» Блок произнес в 1910 г. на полдороге творческого пути. А «документирование тезисов» доклада кончается эффектным и безапелляционным приговором на основе стихотворения 1907 г. «Второе крещение»: «В смерть Его (Иисуса Христа) крестихомся» Блок хочет креститься в свою смерть. Глубинная пародийность очевидна». Немудрено, что, прислушиваясь к собственному подбору стихов и цитат, докладчик восклицает словами первосвященника на суде Спасителя: «Что еще требуем свидетелей. Се ныне слушахом и хулу его» (Мр 14: 63–64).

Как-то не похоже, чтобы умный тихий о. Павел мог взять на себя такую роль, но таков тон всех комментариев к стихам: по словам покойного Сергея Сергеевича Аверинцева – тон инквизиторский³⁹. Флоренский, заметим при этом, действительно поощрял у своих учеников метод сопоставления Священного Писания и святоотеческой литературы со светской литературой, последовательно применяемый автором в докладе «О Блоке», но при этом предостерегал против механических, необдуманных сопоставлений. «Святые Апостолы и святые отцы продолжают как бы не замечать Тургенева и Достоевского», отзывался он об одной диссертации на тему «Метафизика смерти в произведениях И.С. Тургенева и Достоевского», и продолжает:

В том-то и заключается задача философского и религиозного углубления в изучение предмета, чтобы заставить разрозненные голоса перекликаться между собою, вести их в живое собеседование, а не положить их друг подле друга⁴⁰.

Как известно, Блок действительно перекликался со святоотеческой литературой (например, с рассуждениями о демонах Аввы Евагрия в «Добротолубии») и задумывался над Новым Заветом в связи со своим творчеством, но в комментариях к его стихам цитаты о каверзах черта и о бесовидении не перекликаются со строками поэта, а на самом деле положены «друг подле друга» – и все.

Последний, тезис 12, для которого, думается, и написан весь доклад, представляет собою подачу поэмы «Двенадцать» как «предел и завершение Блоковского демонизма». Подбор цитат не менее тенденциозен, чем в остальном докладе. Вытравлен контрапункт, снята антиномичность, которые составляют суть поэмы, как и составляют суть всей поэзии Блока. Мы видим исключительно темную стихию, слышим только выстрелы, долгий смех ветра и голосов красногвардейцев, чьи реплики, как и «улыбка Иуды» в стихотворении из первого тома, приписываются автору. А Флоренский за такой запрещенный прием в свое время отчитывал любимого сына Кирилла.

...впадаешь в обычное заблуждение читателей, спешащих отождествить одно из действующих лиц произведения с автором... Но ведь если произведение не натуралистично, а истинно творческое, то автор отображает свой внутренний мир не в одном лице, а во всех, т.к. в противном случае часть их, не будучи связанной с интуицией произведения, была бы бесполезным балластом...⁴¹

На Кирилла Павловича, адресата самых задумчивых, проникновенных писем из лагеря, Флоренский надеялся, что он «по складу ума наследовал то же направление мысли [от конкретного к всеобщему]» и «может продолжать его»⁴². Не удивительно, что именно он впервые оспорил атрибуцию доклада «О Блоке» своему отцу. Здесь дело не в защите «всеобщего любимца Блока»⁴³, а в защите добросовестного и свободно мыслящего правдоискателя, тонкого ценителя стихов и иерея русской православной церкви – Отца Павла.

¹ Пайман А. Творчество Александра Блока в оценке русских религиозных мыслителей 20–30-х гг. // Блоковский Сборник. XII. «Светлой памяти Зары Григорьевны Минц». М.; Тартуский университет: Изд-во Иц-Гарант. Кафедра русской литературы, 1993. С. 54–70.

² См.: *Иванова Е.В.* Об атрибуции доклада «О Блоке» // Павел Флоренский и символисты. Опыты литературные. Статьи. Переписка / Сост., подгот. текстов и коммент. Е.В. Ивановой. М., 2004. (Далее: *Флоренский и символисты*). Все цитаты из доклада «О Блоке», взятые из этого издания, из прокомментированной републикации доклада сверенное с предыдущими публикациями в «Пути» и в «Вестнике РХД» (см. прим. 3). См. также: *Фатеев В.А.* П. Флоренский или Ф. Андреев? // Труды Государственного Музея Истории Санкт-Петербурга. СПб., 1999. Вып. 4. С. 269–287.

³ Впервые статья «О Блоке» появилась в журнале «Путь» (Париж, 1931. № 26. С. 86–108), с сопровождающей статьей Бердяева «В защиту Бло-

ка» (С. 109–113). Редакция сообщила, что не считает себя вправе раскрыть имя автора, ко времени публикации доклада уже умершего, но что он представляет собою запись беседы, прочитанной по случаю юбилея Блока и доставленной в редакцию «Пути» из России. Сорок три года спустя тот же доклад с незначительными разночтениями появился в журнале «Вестник РХД» (Париж, 1974. С. 169–192) под именем священника П. Флоренского. В следующем же номере Никита Струве, редактор «Вестника», опубликовал статью С. Евдокимова, указывающую на публикацию в «Пути», о которой не знал. Оказывается, что фамилия Флоренского была приписана от руки к машинописному тексту, доставленному в редакцию Н. Толстоуховым, с припиской: Харбин, 1937. Узнав многочисленные цитаты из Флоренского и не зная о прежней атрибуции покойному петроградскому священнику, Струве просто не мог поставить вопрос об авторстве. Блоковеды также не смели усомниться в авторитете уважаемого Никиты Алексеевича, и только когда Кирилл Павлович Флоренский, деятельный и верный хранитель письменного наследия отца, поставил под вопрос атрибуцию, Андрей Шишкин обратился с письмом к Струве, ответ на которое излагал в статье «Флоренский о Блоке», «Русская Мысль» (Париж, 1988. Литературное приложение № 16). В свое время я также обратилась к редактору «Вестника РХД» и получила такое же объяснение о том, что за авторство Флоренского говорит в сущности лишь приписанное неизвестной рукой его имя.

⁴ О точках соприкосновения в мировоззрении и жизнеощущении Блока и Флоренского можно было бы написать целую книгу. Ограничусь здесь только перечислением некоторых таких точек: Платон, основополагающий для обоих, особенно его учение об «анамнезисе»; Владимир Соловьев, эсхатология и учение о Софии; отрицательное отношение к Канту; антиномичность мышления (*Над нами сумрак неминучий/Иль ясность Божьего Лица*); пренебрежение к прописной, по выражению Флоренского, «фарисейской» морали, т.е. морали, не вытекающей из веры в воскресение Христово; вытекающее отсюда отрицательное отношение к «гуманизму»; тяга к средневековой; народолюбие; любовь к природе; приятие эстетически-мистической схемы, для их поколения в России сформулированной Вячеславом Ивановым, о восхождении и нисхождении; чувство закономерности крушения старого мира, подготовленное именно многолетней культурной деятельностью, основанной на пост-ренессансном восприятии мира; бодрый трагизм; предсмертное чувство (у Флоренского в письме к матери), обступающее их глухое безмолвие, отсутствие того, что Блок назвал «музыкой», а Флоренский «звуками» – в противоположность «всяким досадным шумам».

⁵ Письмо № 22 к О.П. Флоренской от 21.VI.1935 г. *Флоренский П.* Соч.: В 4 т. М., 1992. Т. IV. С. 249–250 – (далее: С, том, страница).

⁶ По воспоминаниям Ю.В. Чирикова, процитированного в примечаниях к письмам Флоренского: С, IV, 776.

⁷ *Флоренский П.* Первые шаги философии (С, II, 63).

⁸ См.: Богословский Вестник. 1910. Т. I. № 4.

⁹ *Флоренский П.* О суеверии и чуде (С, I, 53).

- ¹⁰ Флоренский П. Иконостас (С, II, 450).
- ¹¹ Флоренский П. Троице-Сергиева Лавра и Россия (С, II, 363).
- ¹² В записной тетради 1904–1905 гг. Флоренский, например, как отмечает Е.В. Иванова, применяет выражение *tertium non datur* к положению человека, стоящего перед выбором: быть с Христом или Антихристом на культурном поприще (Флоренский среди символистов. С. 405 и 650). На лекциях 1921 г. он сказал: «Лишь только человек отступает от восприятия Божественного присутствия, он начинает верить в себя. *Tertium non datur*» (С, III (2), 456, и там же: «Выбора нет: или религиозное, или возрожденческое понимание с изучением его религиозных начал» (С, III (2), 444).
- ¹³ Флоренский П. Эмпирея и эмпирия (С, I, 157).
- ¹⁴ Там же.
- ¹⁵ Флоренский П. Письмо от 29 января 1935 г. (№ 39) дочери Ольге (С, IV, 330–331).
- ¹⁶ Там же. С, III (2), 436.
- ¹⁷ Там же. С, III (2), 460.
- ¹⁸ Е. Трубецкой назвал свою книгу об иконописи «Умозрение в красках» (1916). П. Флоренский в «Иконостасе» (1922) применяет то же выражение и пишет далее: «Свидетельство же о мире духовном есть, по воззрению всей древности, философия. Вот почему истинные богословы и истинные иконописцы равно назывались философами» (С, II, 504–505). Термин *философия Православия* применяется в «Столпе и утверждении истины», письмо 4, в контексте плотской и духовной философии. Последняя, к которой стремится православная философия, до конца не достигнута «иначе как в раю» (1914 г.). Перевод: Gregg International Publishers. Ltd. England, 1970. С. 80–81.
- ¹⁹ Флоренский П. Записка о христианстве и культуре (С, II, 549).
- ²⁰ С, III (2), 454.
- ²¹ Флоренский П. О суеверии и чуде (С, I, 54).
- ²² С, III (2), 443.
- ²³ Там же. 445.
- ²⁴ Письмо Н.П. Киселеву от 6.IV–9.V.1909 года (С, II, 413).
- ²⁵ Флоренский П. Иконостас (С, III, 433).
- ²⁶ Там же, 428.
- ²⁷ Там же, 431.
- ²⁸ Там же, 433.
- ²⁹ Вячеславу Иванову посвящена статья «Не восхищение непшева», в которой Флоренский утверждает, что Христос, истинный Бог, в «восхищении» не нуждался, и дает, таким образом, свежее толкование загадочной строки из Нового Завета.
- ³⁰ Флоренский среди символистов. С. 388.
- ³¹ Флоренский П. О духовной истине. Опыт православной теодицеи. М., 1912.
- ³² Флоренский П. Столп и утверждение истины. Опыт православной теодицеи в двенадцати письмах. М., 1914.
- ³³ Там же. С. 375.

³⁴ Флоренский П. Небесные знамения (С, II, 414–418).

³⁵ Флоренский П. Столп и утверждение истины. С. 326.

³⁶ Там же. С. 391.

³⁷ Павел Флоренский среди символистов. С. 603.

³⁸ Вытравлено все светлое и благородное, вплоть до пропуска строки, которой должен был начаться эпиграф: «Я не скроюсь перед Вами». К чему обличать, если «не скрывается»? Надо попытаться, хотя бы как в комментарии к стихотворению «К музе»: «Демонизм этой саморекомендации предельно отчетлив. Но понимал ли Блок сам всю значительность своих признаний?» (курсив мой. – А.П.). Из третьего тома цитированы «Благовещение», о соблазнительности которого действительно не поспоришь, и терцины из «Песни Ада» (без упоминания о дантевском подтексте). Можно было бы думать, что Флоренский, автор статьи «Троице-Сергиева Лавра в России», в статье о Блоке не прошел бы мимо цикла «На поле Куликовом», событие, которое считал «пробуждением Руси как народа исторического» (II, 356). Мог ли Флоренский видеть в стихотворениях о Прекрасной Даме исключительно «предчувствие антитезиса», а проглядеть анамнезис, из которых они возникают («Минувших дней младые были»), или слегка иронический аргонавтский пафос блоковских «Молитв», возникших из возвышенной атмосферы его единственной встречи с Блоком весной 1904 г.? В постройке литературного произведения, Флоренский писал Ольге Павловне (22.II.1935): «Особенно поучительны (...) разрывы изложения, повторения, сдвиги во времени и пространстве, и более всего, противоречия (...) Противоречие служит усилению эстетического действия произведения (...) оно и заостряет впечатление». – А Блок – по выбору цитат, и по толкованию в докладе «О Блоке», – подан как абсолютно однозначный в своем богохульном демонизме.

³⁹ Устное замечание.

⁴⁰ Флоренский П. Отзывы П.А. Флоренского о работе студентов // Русская литература. 1991. № 1. С. 137–138.

⁴¹ П. Флоренский, письмо к сыну Кириллу № 40 от 7.XII.1935 (С, IV, 339).

⁴² П. Флоренский, письмо к сыну Кириллу № 92 от 21.II.1937 (С, IV, 672).

⁴³ Иванова Е.В. Об атрибуции доклада «О Блоке». С. 654.

«СНЕГУРОЧКА» А.Н. ОСТРОВСКОГО В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕФЛЕКСИИ А. БЛОКА

Творчество А.Н. Островского воспринималось Блоком как неотъемлемая часть «бекетовского» культурного наследия. По словам поэта, его бабушка «мастерски читала вслух сцены Слепцова из Островского»¹. Свидетельством не только пристального внимания, но и тщательного изучения художественного наследия драматурга являются многочисленные блоковские пометы на страницах 10-томного собрания сочинений Островского, хранящегося в его личной библиотеке². О личности и творчестве Островского Блок не раз высказывался в статьях («О драме» (1907), «О театре» (1908), «Судьба Аполлона Григорьева» (1915), «Письмо о театре» (1918), «О списке русских авторов» (1919)). Причем блоковские оценки Островского далеко не однозначны и подвижны. Так, в статье «О драме» Блок вполне определенно говорит о том, что отталкивает его в «огромном таланте Островского, целиком сосредоточенном на драме» [5: 169]. Поэту-символисту оказывается чуждой эпическая интонация Островского, замедляющая сценическое действие; кажется устаревшим бытовой реализм. По словам Блока, Островский «часто страницами растягивает передвижнические полотна» [5: 169]. Но уже в статье «О театре» (1908) Блок говорит, что находит в художественном мышлении Островского глубоко родственные себе начала, предсказывающие развитие современной жизни и искусства. Именно в указанной статье поэт называет «Грозу» Островского «великой символической драмой» [5: 276]. В этом же ряду выдающихся «символических» произведений, по мнению Блока, находилась и «Снегурочка». Если «Гроза» была предметом осмысления главным образом в статьях и письмах поэта, то «Снегурочка» стала объектом его художественной рефлексии.

Проблема влияния «Снегурочки» Островского на творчество Блока рассматривалась в работах отечественных литературоведов (докторской диссертации З.Г. Минц «А. Блок и русская реалистическая литература XIX века» (Тарту, 1972), кандидатской

диссертации О.Ю. Невониной «Театр Блока и традиции русской классической драматургии» (Иваново, 1993)). Однако указанная проблема еще далека от исчерпывающего решения. Цель предлагаемой статьи – показать, каким образом традиции «Снегурочки» осваивались Блоком в стихотворениях «Сны безотчётны, яркие краски...», «Голос из хора» и драмах «Незнакомка», «Роза и Крест».

Интерес поэта к пьесе Островского был мотивирован, прежде всего, его юношеским увлечением театром. В 1898 г. Блок в любительском спектакле играет Мизгирия. Летом 1900 г. он участвует в проходящих в Боблове репетициях «Снегурочки». Поэтическое очарование пьесы-сказки Островского стало импульсом для создания стихотворения «Сны безотчётны, яркие краски...» (1902). В качестве эпиграфа для него Блок выбирает слова Купавы, которые в несколько преобразованном виде фигурируют и в тексте: «Для солнца возврата нет». Стихотворение лирически варьирует символику «Снегурочки», которая растворяется в контексте индивидуальных блоковских образов:

Сны безотчётны, яркие краски,
Я не жалею бледных звёзд.
Смотри, как солнечные ласки
В лазури нежат строгий крест.

Так – этим ласкам близ заката
Он отдается, как и мы,
Затем, что *Солнцу нет возврата*
Из надвигающейся тьмы.

Оно зайдёт, и, замирая,
Утихнем мы, погаснет крест, –
И вновь очнёмся, отступая
В спокойный холод бледных звезд [1: 168].

Реминисценции из «Снегурочки», обретая мистический смысл, формируют две противопоставленные образные линии, столкновение которых создает комплекс символических антиномий. С одной стороны – мир покоя, холода, *бледных звезд*», с другой – стихия ярких красок, прощальные «ласки» *Солнца*, погружающегося в надвигающуюся тьму. Примечательно, что предзакатные ласки солнца обращены не только к людям, но и к *стро- гому кресту*, традиционно в христианских представлениях симво-

лизирующему страдания. Впоследствии этот образ перейдет в блоковскую драму «Роза и Крест», также по-своему развивающую мотивы «Снегурочки». Отголоски «Снегурочки» выливаются в стихотворении Блока в образные ассоциации, связанные с размышлениями об уходящей религии земли, страсти, яркого солнца и возвращении религии неба, духа, аскетизма. Смысл рассматриваемого произведения по закону контекста проясняется другими, созданными приблизительно в то же время и вступающими с ним в диалог. На смену горячему солнцу – языческому Яриле – приходит новое Солнце, «Солнце Завета»: *Верю в Солнце Завета, // Вижу зори вдали. // Жду вселенского света // От весенней земли* [1: 170].

Мотивы безответного призыва, обращенного к Солнцу, глобального «охлаждения» мира, являющиеся ключевыми в «Снегурочке», парадоксально отзываются и в более позднем стихотворении Блока «Голос из хора» (1914), выражающем апокалипсические переживания поэта: *Весны, дитя, ты будешь ждать – // Весна обманет. // Ты будешь солнце на небо звать – // Солнце не встанет* [13: 62]. Примечательно, что в цветаевском стихотворении «Как слабый луч сквозь чёрный морок адов...», вошедшем в цикл «Стихи к Блоку» и сплетенном из «открытых», наиболее характерных блоковских реминисценций, атмосферу лирики обожаемого Цветаевой поэта передают следующие строки: *Какие дни нас ждут, как Бог обманет, // Как станешь солнце звать – и как не встанет...*³. Цветаева, скорее всего, бессознательно, интуитивно, по ассоциации с реминисценцией из Блока: «Как станешь солнце звать...» – прибавляет аллюзию из пьесы-сказки Островского («<...> как Бог обманет <...>»), отсылающую к словам из последнего монолога Мизгиря («<...> Обманут я богами <...>»⁴) и отсутствующую в «Голосе из хора». Тем самым поэтесса косвенно подтверждает, что ряд мотивов и образов блоковского стихотворения восходит к «Снегурочке».

Традиции «Снегурочки» осваивались и в лирических драмах Блока. Осознать, насколько значим эстетический потенциал «Снегурочки» для развития символистской драматургии, поэту помогла пьеса З.Н. Гиппиус «Святая кровь», напечатанная в альманахе «Северные цветы» 1901 г. З.Н. Гиппиус одной из первых художников-символистов обратила внимание на жанровую природу «Снегурочки» и попыталась использовать традиции пьесы-сказки для построения мистического сюжета.

Как справедливо замечает Ю.К. Герасимов, даже «по типу символики» «Святая кровь» «сопоставима со “Снегурочкой” Островского»⁵. Показательно, что в записной книжке 1901 г. Блок помечает пьесу Гиппиус как очень важную для себя, используя знак «три креста»⁶.

По-видимому, Блоку были близкими и древнейшая мифологическая основа пьесы Островского, и сказочно-условный характер повествования, и ритмико-интонационная организация художественной речи, и использование выразительных возможностей других искусств (желанный для поэта «хоровод муз»). При этом в лирических драмах Блока многокрасочный мир «Снегурочки»⁷ оказался преломленным сквозь призму символистского восприятия, в определенной мере он был как художественно углублен, так и сужен. Образы и мотивы пьесы-сказки прошли через лирический фильтр и были выведены на предельный уровень художественного обобщения.

Стремясь передать в лирических драмах «сложные переживания современной души», ее сомнения и противоречия, Блок как бы расщепляет образ Снегурочки и наделяет чертами ее характера разные персонажи. Например, в драме «Незнакомка» (1906) главная героиня, подобно Снегурочке, является из иного мира. Она также жаждет горячей земной любви (*Ты можешь сказать мне земные слова?*). Ей также суждено узнать порыв страсти, художественно воплощенный в символическом мотиве «запевающей крови» (у Островского – мотив «загорающейся крови»). Однако, в отличие от Снегурочки, героиня блоковской драмы, превратившись из падучей звезды в прекрасную женщину, сразу же обретает «горячее сердце», мечтает об опьяняющей страсти (*Ты знаешь ли страсть? Ты знаешь вино?*). А вот изначальную холодность, «молчаливую кровь» Снегурочки и одновременно ее детскую чистоту наследует такой персонаж, как Голубой, не знающий земных страстей и погруженный в свои высокие мистические переживания (*Только о тайнах знаю слова, // Только торжественны речи мои; Я коснуться не смею тебя* [4: 86–87]). Таким образом, особенно значимой и актуальной в пьесе-сказке Островского для Блока стала тема трагических несовпадений в любви, коллизия «земного» и «небесного», обострившаяся в современной душе, «расслабленной сомнениями и противоречиями» [4: 434]. При этом ключом для постижения философской проблематики «Снегурочки» для поэта-драматурга, видимо, во многом

явился очерк В. Соловьева «Жизненная драма Платона». Текст этого очерка буквально испещрен блоковскими пометами: различного рода отчеркиваниями, подчеркиваниями, крестами и другими знаками в тех местах, где Соловьев излагает свое понимание платоновской философии любви⁸. Как отмечает М.В. Безродный, Блок особенно выделяет в работе Соловьева следующие положения:

Платонов Эрот, которого природа и общее назначение так прекрасно описаны философом-поэтом, не соединил неба с землею (...), не построил между ними никакого действительного моста, и равнодушно упорхнул с пустыми руками в мир идеальных умозрений. А философ остался на земле – тоже с пустыми руками – на пустой земле, где правда не живет⁹.

Вполне возможно, что эти высказывания философа во многом как определили для Блока угол прочтения «Снегурочки», так и обозначили контуры проблематики его драмы «Незнакомка», явно перекликающейся с пьесой-сказкой Островского.

Образы и мотивы «Снегурочки» своеобразно трансформируются и в блоковской драме «Роза и Крест» (1912), созданной, по признанию отечественных исследователей, главным образом на основе западноевропейских источников, в частности, произведений средневековой литературы¹⁰. Здесь, как и в случае с блоковской драмой «Незнакомка», возможно выделение целого ряда реминисценций и параллелей. Так, подобно Лелю, Гаэтан зачаровывает своей песней Изору, пробуждая в ней тоску по необыкновенной любви. Однако Изора, в отличие от Снегурочки, изначально выступает носителем земной страсти, обретающей форму демонической стихии. На это указывают символические мотивы «жаркой», «чёрной» крови, сопровождающие этот женский образ. В определенном смысле Изора – это натура, родственная Мизгирю. Как Мизгиря неудержимо влечет к недоступной Снегурочке, так Изора тоскует по своему антиподу – Гаэтану. В свою очередь, судьба последнего во многом напоминает судьбу главной героини пьесы-сказки Островского. Если Снегурочка была воспитана отцом-Морозом и от него наследовала холодное сердце и вместе с тем младенчески чистую душу, то Гаэтан жил под покровительством феи, которая и определила его жизненный жребий. Так же, как и Снегурочке, Гаэтану предписано пленять любовью других, но не любить самому: *Людам будешь ты зовом бесцельным! // Быть может, тро-*

нешь ты // Сердце девы земной, // Но никем не тронется // Сердце твоё... [4: 203]. Однако Снегурочка, в противоположность Гаэтану, идет наперекор судьбе. В конечном счете, героине Островского суждено постичь и счастье, и трагедию земной любви. Внезапно вспыхнувшее чувство оказывается для нее и «восторгом беспредельным», и одновременно самопожертвованием, гибелью: «Но что со мной: блаженство или смерть?». В блоковской драме во имя любви жизнью жертвует рыцарь Бертран, поклоняющийся и преданно служащий своей Прекрасной Даме, единственный сумевший понять таинственные слова из песни Гаэтана: «Сердцу закон непреложный – Радость-Страданье одно...» [4: 233]. Как и Снегурочка, герой блоковской драмы, умирая, обретает высшее счастье любви. Причем и у Островского, и у Блока кульминация в развитии событий происходит во время священного праздника: в «Снегурочке» – это встреча восхода Солнца, в драме «Роза и Крест» – традиционная встреча весны (*«... У нас во всей округе // Привыкли песнями встречать весну. Отметьте же и вы священный праздник... [4: 208] – с такими словами обращается к графу Бертран»*).

Итак, проблематика «Снегурочки» воспринимается Блоком в свете символистской философии любви, исследующей коллизию «земли» и «неба», диалектику «радости» и «страдания» и полигенетичной по своей природе: впитывающей в себя как идеи и образы софиологии Вл. Соловьева, так и учитывающей концепцию «двух бездн» Д. Мережковского. В художественной рефлексии поэта образы и мотивы Островского получают новые смысловые акценты. Эволюция образа Снегурочки для Блока олицетворяет движение любовного чувства от «неба» к «земле». Гаэтан – носитель только «небесного», мистического зова. Бертран же представляет искомую поэтом гармонию в любви: соединяет «правду тела», земной радости (роза) и «правду духа», страдания (крест).

¹ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960–1963. Т. 7. С. 10. Далее том и страница указываются в тексте.

² Библиотека А.А. Блока: Описание: В 3 кн. Л., 1984–1986. Кн. 2. С. 212–236.

³ Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т. М., 1994. Т. I. С. 293.

⁴ Островский А.Н. Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1977. Т. VII. С. 456.

⁵ Герасимов Ю.К. Жанровые особенности ранней драматургии Блока // Александр Блок: Исследования и материалы. Л., 1987. С. 24.

⁶ Блок А. Записные книжки. М., 1965. С. 22.

- ⁷ См. об этом: *Хализев В.Е.* «Снегурочка» А.Н. Островского в контексте мифотворчества писателей второй половины XIX века // Сравнительное литературоведение: Теоретический и исторический аспекты: Матер. международ. науч. конф. «Сравнительное литературоведение». М., 2003. С. 191, 195.
- ⁸ См.: *Максимов Д. А.* Блок и Вл. Соловьёв (По материалам из библиотеки Ал. Блока) // Творчество писателя и литературный процесс: Межвузовский сб. науч. трудов. Иваново, 1981. С. 163–164.
- ⁹ *Безродный М.В.* Из комментария к драме Блока «Незнакомка» // Блоковский сборник IX: Биография и творчество в русской культуре начала XX века. Тарту, 1989. С. 59.
- ¹⁰ *Жирмунский В.* Драма Александра Блока «Роза и Крест»: Литературные источники. Л., 1964.

ГЕОРГИЙ ИВАНОВ И АЛЕКСАНДР БЛОК

На первый взгляд, Георгий Иванов и Александр Блок значительно различаются по своему мировоззрению, эстетическим взглядам и самому творчеству. Блок – главная фигура мифопоэтического символизма, поэт, имя которого стало символом Серебряного века русской поэзии. Г. Иванов начал свою литературную деятельность в 1910 г., который считается годом кризиса символизма. До эмиграции он принадлежал к акмеистам, которые главным пунктом своей программы объявили полемику с символизмом, а основная часть творческого пути Г. Иванова проходила в эмиграции, и в этот период его лирика не соотносится ни с одним из литературных течений. Однако Г. Иванова и Блока объединяет прежде всего сама атмосфера эпохи Серебряного века, которую оба они ощущали живительной для их творчества. Кроме того, взаимосвязь этих двух во многом различных поэтов целесообразно проследить в плане анализа соотношения символизма с постсимволистским пространством, поскольку главная особенность постсимволизма – это, прежде всего, реализация тех потенций, которые задал всей последующей литературе символизм.

Именно со знакомства с Блоком для совсем юного, шестнадцатилетнего Г. Иванова начался путь в литературу. По свидетельству самого поэта, к Блоку его привел осенью 1909 г. Чулков¹. Однако этот факт проверке не поддается, есть лишь сведения, что 5 марта 1911 г. Блок Г. Иванову надписал одну из своих книг и лично с ним беседовал. Содержание этого разговора изложено в дневниковой записи Блока от 18 ноября 1911 г.: они рассуждали «...об ἀνάμνησις'ε, о Платоне, о стихотворении Тютчева, о надежде»². Отголоском этого разговора с Блоком было стихотворение Г. Иванова «Письмо в конверте с красной прокладкой...»³. *И том Платона развернут пред вами, / И воздух полон золотыми словами...* Для самого Блока было важно, что его слова оказали решающее воздействие на мировосприятие молодого поэта, что «он ушел другим, чем пришел».

Однако уже 26 апреля 1913 г. Блок пишет, что вместе с А.М. Ремизовым они «читали и забраковали стихи Г. Иванова»

[7: 240]. Подобное изменение отношения Блока к Г. Иванову не случайно: в 1912 г. Г. Иванов демонстративно порвал с эгофутуристами, напечатав два письма-отречения в журналах «Гиперборей» и «Аполлон», и примкнул к акмеистам. Блок к представителям этого направления относился сначала настороженно, а потом и открыто враждебно. В рецензии Блока на сборник Г. Иванова «Горница» (вышел в 1914 г., рецензия относится к 1919 г.) явно отразились рефлексии Блока по отношению к акмеизму, с которым он, и не без оснований, соотносил Г. Иванова. В этой рецензии Блок высказывает те же мысли и упреки, которые потом в статье «Без Божества, без вдохновенья...» (1921) адресовал акмеистам в целом. Безжизненность поэзии Г. Иванова, по его мнению, связана с эпохой, в которую тот вошел в литературу:

...вступил в мир в годы самой темной реакции, которая петь никого не учила, но которая создала из него нечто удивительное и непонятное [6: 335].

«Безукоризненность» этих стихов Блока только сердит, поскольку автор их «спрятался сам от себя», а хуже всего, по мнению Блока, то, что он «не сам спрятался, а его куда-то спрятали жизнь и сам он не знает куда», поэтому в его книге «как будто вообще нет личности» [6: 336]. Вывод рецензии почти полностью совпадает с выводом статьи:

Это – книга человека, зарезанного цивилизацией, зарезанного без крови, что ужаснее для меня всех кровавых зрелищ этого века – проявление злобы, действительно нечеловеческой, с которой никто ничего не поделает, которая нам – возмездие [6: 337].

Г. Иванов не мог долго находиться в сфере Блока уже благодаря тому факту, что, как отмечает Н.А. Богомолов:

Он принадлежал к тому поколению, которое всерьез и напрямую не испытало влияния символизма (...) школа символизма была и для него неминуема (...), но это было уже не прямое развитие в рамках направления, а лишь та начитанность, которой Иванов отличался на протяжении всей жизни и которая позволила ему так эффективно создать свою «центонную» поэтику⁴.

В эмиграции Г. Иванов воспринимал Блока не как символиста, а как поэта, олицетворяющего собой целую эпоху Серебряного века. Блок для него – ключевая фигура «петербургского мифа», каким тот сложился и застыл в вечности:

В стеклянном тумане, над широкой рекой – висят мосты, над гранитной набережной стоят дворцы, и две тонких золотых иглы слабо

блестят... Какие-то люди ходят по улицам, какие-то события совершаются. Вот царский смотр на Марсовом поле... и вот красный флаг над Зимним дворцом. Молодой Блок читает стихи (...) и хоронят «испепеленного» Блока [III: 118].

Когда Г. Иванов оказался в эмиграции, поэзия Блока для него стала тем началом, которое помогало автору выжить в нечеловеческих условиях заграничных скитаний. «Ты еще читаешь Блока» (256) – в этой фразе для Г. Иванова заключено главное условие, которое может сохранить живую душу в человеке.

Именно в это время образ России становится для Г. Иванова особенно притягательным и определяющим. Воплощением высокого служения России был для него А. Блок, который, хотя и не покидал России, но в творчестве своем выразил неуклонное стремление к ней, особое чувство «пути к России». Все творчество Г. Иванова эмигрантского периода было тоже «путем» к утраченной родине. Не случайно в одном из последних своих стихотворений цикла «Посмертный дневник» он писал: *Но я не забыл, что обещано мне / Воскреснуть. Вернуться в Россию – стихами* (335).

Образ пути к Родине является одним из проявлений «мифа пути», особо значимого для творчества символистов. А. Блок в статье «Душа писателя» именно чувство пути назвал главным критерием истинности литературного творчества. Применительно к поэтике Блока «миф о пути» исчерпывающе рассмотрен Д.Е. Максимовым⁵. Мотив пути в период эмиграции стал ключевым и для творчества Г. Иванова. Он мечтал лишь об одном пути – пути домой, в Россию: *... И совсем я не здесь, / Не на юге, а в северной царской столице. / Там остался я жить. Настоящий. Я – весь. / Эмигрантская была мне всего только снится – / И Берлин, и Париж, и посылая Ницца...* (339). Однако трагедия Г. Иванова в том, что он понимал невозможность «добраться домой» (338), единственным домом для него осталось пространство смерти: *Я давно топчусь в передней, – / Мне давно пора домой...* (338), и последний свой путь Г. Иванов представлял дорогой к смерти: *... я иду / К смерти семимильными шагами* (340).

Поэтому одним из лейтмотивов эмигрантского творчества поэта является мотив отплытия, который восходит к важному для символистов сюжету мореплавания души. А. Ханзен-Леве считает, что в представлении символистов «душа плывет как корабль или на корабле над бессознательными водными глубинами, которые ее магически влекут и вместе с тем грозят ей смер-

тью. Мифопоэтический мотив плавания через ночное море именно у Блока перерастает в некий софиологически насыщенный неомифологизм»⁶. Путешествие в пространство смерти у Г. Иванова передается с помощью образов лодки и яликов:

Легкие лодки отчалили
В синюю даль навсегда (252);

Уплывают маленькие ялики
В золотой междупланетный омут.
Вот уже растаял самый маленький,
А за ним и остальные тонут (306).

Тема плавания к смерти на определенном этапе творчества становится актуальной и для Блока. По свидетельству А. Ханзен-Леве, «отплытие в ничто, на верную гибель становится с 1904 г. общим мотивом всей корабельной символики Блока». *В снежной пене – предзакатная – / Ты встаешь за мной вдали, / Там, где в дали невозвратные / Повернули корабли. / Не видать ни мачт, ни паруса, / Что манил от снежных мест...* [2, 214]. Эта тема восходит к мифологеме плавания к «блаженным островам», отраженной в античной мифологии, а также к образу священной ладьи из скандинавского эпоса, которая уносит в иной мир павших героев. Более близким по времени источником является популярное в среде символистов стихотворение Бодлера «Плаванье». Реминисценции из этого произведения значимы и в раскрытии темы плавания к смерти у Г. Иванова. Аллегорическое представление смерти в стихотворении Г. Иванова «Потеряв даже в прошлое веру...» (283): *Грусть лубится лунным пейзажем, / Смерть, как парус, стоит за кормой...* – восходит к строкам Бодлера: *Смерть! Старый капитан! В дорогу! Ставь ветрило! / Нам скучен этот край! О Смерть, скорее в путь!*⁸ Однако строки Г. Иванова, следующие за двойным отточиением: *... Никому ни о чем не расскажем, / Никогда не вернемся домой* – полемически соотносены с бодлеровским контекстом. У Бодлера 4-й и 6-й фрагменты представляют собой повествования «чудесных пловцов», раскрывающие «сокровища» их воспоминаний о неведомых морях. Лирический же герой Г. Иванова нарочито отказывается от рассказа. Кроме того, герои Бодлера даже в самой гибели видят высшую цель: *Мы жаждем, обозрев под солнцем все, что есть, / На дно твое нырнуть – Ад или Рай – едино! – / В неведомого глубь – чтоб новое обрести!* Трагедия лирического ге-

роя Г. Иванова в том, что он осознает не только неизбежность гибели, но и ее бесцельность. Мотив пути в никуда у Г. Иванова связан также с образом улетающего поезда:

Паруса уплывают на север,
Поезда улетают на юг,
Через звезды, и пальмы, и клевер,
Через горе и счастье, мой друг (270).

Образ летящего поезда встречается и у Блока: *И к порту всю ночь, как багряные птицы, / Летели, шипя и свистя, поезда* [2:53]. В его лирике этот образ передает полет судьбы, жизни лирического героя в неизвестность:

... Мой поезд летит, как цыганская песня,
Как те невозвратные дни.

Что было любимо – все мимо, мимо,
Впереди – неизвестность пути...
Благословенно, неизгладимо,
Невозвратно... прости! [3: 221)

Часто это безостановочное движение соотносится с мотивом гибели, но гибели упоительной и желанной:

Чтоб лететь стрелой звенящей
В пропасть черных звезд! [2: 226]

Мотив полета в пропасть является одним из ключевых в эмигрантском творчестве Г. Иванова:

Мне больше не страшно. Мне томно.
Я медленно в пропасть лечу.
И вашей России не помню
И помнить ее не хочу (316).

В другом варианте этот мотив предстает в виде полета в вечность:

Одинока, нелюдима
Вьется ласточкой душа

Край земли. За синим краем
Вечности пустая гладь (371).

Этот образ травестируется в стихотворении «Портной обновочку утюжит...» (290) цикла «*Raon de Rayonne*», для которого характерно развенчание мотивов, значимых для автора, что подчеркивает кризисность его мировосприятия:

Торчит кинжал в боку портного.
Белеют розы на груди.
В сияньи брюки Иванова
Летят и – вечность впереди.

Вечность в поэтике Г. Иванова отражает характер блоковской образности. Строки *Черным бархатом на плечи / Вечность звездная легла* из стихотворения Г. Иванова «Гаснет мир. Сияет вечер...» (447) восходят к стихотворению Блока «Черный ворон в сумраке снежном...» [3: 162], в котором одним из ключевых образов также является вечность: лирический герой Блока оказывается «над бездонным провалом в вечность». Однако у Блока этот образ одушевляется присутствием лирической героини, к плану которой относятся музыкальные образы: «нежное пение» о «южных ночах», пение соловьев («Как поют твои соловьи...»), «темный морок цыганских песен». Д.М. Магомедова отмечает, что в сознании Блока «музыкальное бытие» отождествляется с космическим бытием, а «музыкальный космос» описывается диалектически, в определении же сущности музыки подчеркивается момент алогического становления. «Блок мифологизирует музыку, говоря уже не о музыке-искусстве, а о Музыке как Первоедином, как универсальной духовной субстанции»⁹. Таким образом, музыка выступает тем началом, которое соотносит человека с вечностью. Взаимодействие двух сердец (*Снежный ветер, т в о е дыханье, Опьяненные губы м о и ...*) позволяет герою принять страшный мир – выстоять в нем: *Страшный мир! Он для сердца тесен!* В мире же, в который погружен лирический герой стихотворения Г. Иванова, хотя и слышатся *Человеческие речи, / Ангельские голоса*, но они передают только *Человеческое горе, / Ангельское торжество...*, а звук колоколов возвещает приближение той вечности, перед лицом которой человек одинок. Поэтому и становится возможным драматический финал: *Слышишь? Это ночь уводит / В вечность звездную тебя.*

С поэтическим миром Блока Г. Иванова сближает чувство пути, прежде всего, пути к Родине – России. Однако духовное развитие Г. Иванова по своей конечной цели не во всем совпадает с путем Блока. Если блоковская строка *И опять мы к тебе, Россия, / Добрели из чужой земли...* [3: 277] предполагает обретение и принятие реальной Родины и мужественное решение перенести все испытания со своей страной, то Г. Иванов реальной Родины не может достичь никогда, поскольку она для него перестала су-

ществовать, идти ему оказалось некуда, и в этом его трагедия как писателя и человека. В то же время творчество Г. Иванова обнаруживает преемственность в разработке ключевых мифопоэтических мотивов и образов поэтики Блока.

- ¹ *Иванов Г.* Собр. соч.: В 3 т. М., 1993. Т. 3. С. 158. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся с указанием в скобках римской цифрой тома, арабской – страницы.
- ² *Блок Ал.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 7. С. 93. Ссылки на это издание приводятся с указанием в скобках арабскими цифрами тома и страницы.
- ³ *Иванов Г.* Стихотворения. СПб., 2005. С. 183. Ссылки на это издание приводятся с указанием в скобках страницы.
- ⁴ *Богомолов Н.В.* Поэты вне течений и групп: Вл. Ходасевич, Г. Иванов, М. Цветаева и др. // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Кн. 2. М., 2001. С. 660.
- ⁵ *Максимов Д.Е.* Идея пути в поэтическом сознании Ал. Блока // Максимов Д.Е. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1975.
- ⁶ *Ханзен-Леве А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. СПб., 2003. С. 689.
- ⁷ Там же. С. 691.
- ⁸ Поэзия Франции. Век XIX. М., 1985. С. 240.
- ⁹ *Магомедова Д.М.* Автобиографический миф в творчестве Ал. Блока. М., 1997. С. 107.

Л.Г. Кихней

«ХУДОЖНИК» А. БЛОКА
И «ЛАСТОЧКА» О. МАНДЕЛЬШТАМА:
К ТРАНСФОРМАЦИИ СИМВОЛИСТСКОЙ ПОЭТИКИ
В АКМЕИЗМЕ

Характер взаимоотношений акмеизма и символизма определялся одновременным действием двух сил – центробежной и центростремительной. Центробежная тенденция выразилась в акмеистических обвинениях символистов в манипулировании приемом символизации, приводящим к произвольному связыванию одних смыслов с другими. Вспомним хотя бы сравнение О. Мандельштама «профессионального символизма» с «чучельной мастерской»:

Возьмем, к примеру, розу и солнце, голубку и девушку. Для символиста ни один из этих образов сам по себе не интересен, а роза – подобие солнца, солнце – подобие розы, голубка – подобие девушки, а девушка – подобие голубки. Образы выпотрошены, как чучела, и набиты чужим содержанием¹.

Но параллельно существовали и центростремительные установки. Ведь даже в момент самоопределения акмеисты – наряду с декларативным отмежеванием от ближайших предшественников – заявляют о себе как о продолжателях символистских традиций. Н. Гумилев называл символизм «достойным отцом» акмеизма²; а тот же Мандельштам прямо утверждал: «...все мы вышли из родового лона символизма»³.

Амбивалентность акмеистических позиций по отношению к ближайшим предшественникам позволяет не просто поставить вопрос о «символистском тексте» в творчестве акмеистов, но и рассмотреть интертекстуальные переключки в двойном ракурсе: как показатель эстетических притяжений и отталкиваний двух течений.

Главным художественным открытием символизма было обнаружение смысловой поливалентности словесного образа, что они и сделали одним из канонических принципов своей поэтики. Именно этот принцип акмеисты в конце 1910-х годов считают

краеугольным камнем своей «интегральной» поэтики⁴. Вспомним мандельштамовские рассуждения о «психейности» слова⁵, которая на практике оборачивалась ни чем иным, как семантической подвижностью слова, потенциальной многозначностью, т.е. способностью актуализировать в различных контекстах те или иные смыслы.

Но в чем же тогда акмеисты упрекали символистов? Думается, в том, что символисты остановились на полпути: заявив о «принципе соответствий», они не сумели эти соответствия «доказать», увлекшись конвенциональными ассоциациями, восходящими к тем или иным философским концептам. Символисты, по мнению Мандельштама, упускали из виду семантический потенциал слова, по-разному реализующийся в различных контекстах. Вот почему он «обвинял» их в «страшном контрдансе соответствий» и призывал «доказывать и доказывать без конца: принимать в искусстве что-нибудь на веру недостойно художника, легко и скучно»⁶.

Однако если взглянуть на проблему семантических соответствий с точки зрения символистов, то становится понятным, что их теория символа и, следовательно, принципы символизации не допускали полного тождества означаемого и означающего. Не случайно Вяч.Иванов, давая определение символа, писал: «Символ есть знак или означенное. То, что он означает или знаменует, не есть какая-либо определенная идея», символ обладает бесконечными значениями и всегда темен в своей последней глубине»⁷, поскольку трансцендентная тайна мира непознаваема. Поэтому в поэтике символизма одной из ключевых идей была идея «несказанности», «неизреченности» истинного смысла бытия.

Та же проблема (но рассматриваемая в ином аксиологическом ракурсе) волновала и акмеистов, обратившихся к посюсторонней реальности как к единственному объекту их гносеологических притязаний. Для них концептуально значимым становится момент тождественности вещи и слова, воплощения сущностных характеристик бытия в слове, а следовательно, одним из главных в их творчестве становится мотив *материализации* до-звукового, до-речевого *образа*. Поэтическая заслуга Т. Готье, по представлениям Гумилева, заключалась в том, что он сумел образно выразить невыразимое, опровергнув тем самым мнение Тютчева, что «мысль изреченная есть ложь»⁸. «Чувство действительности у Готье, – подчеркивает автор, – устремилось не на усиление ощущения реального, а на материализацию абстрактного»⁹.

Отличие акмеистической трактовки этого центрального для символизма концепта, а стало быть, полемика с эстетической системой предшественников особенно отчетливо проявляется при сравнении символистских и акмеистических текстов, построенных на одних и тех же образно-тематических моделях. Таковыми, к примеру, являются стихотворение «Художник» А. Блока (1913) и «Ласточка» (1920) О. Мандельштама. Оба стихотворения близки по смысловым структурам: и в первом, и во втором речь идет о процессе созидания поэтического произведения – муках творческого воплощения, только у Блока – удавшегося, а у Мандельштама – неудавшегося.

В смысловых структурах обоих стихотворений наблюдается нанизывание иррациональных, альтернативных мыслеобразов. У Блока:

С моря ли вихрь? Или сирины райские
В листьях поют? Или время стоит?
Или осыпали яблони майские
Снежный свой цвет? Или ангел летит?¹⁰

У Мандельштама:

И медленно растет, как бы шатер иль храм,
То вдруг прикинется безумной Антигоной,
То мертвой ласточкой бросается к ногам,
С стигийской нежностью и веткою зеленой¹¹.

Перечисление возникающих ассоциаций, мгновенно сменяющих друг друга (что нашло отражение в одинаковых синтаксических конструкциях: *или... или... или...* – у Блока; *иль... то... то...* – у Мандельштама), создает эффект неуловимости, эфемерности образов, которые надо хоть как-то обозначить, «закрепить».

Причем и у Блока, и у Мандельштама предтворчество, его просемантическая стихия даны в виде «звона», нерасчлененного звучания (ср.: *Легкий, доселе не слышанный звон* – у Блока; *ту-ман, звон и зиянье* – у Мандельштама). У Блока звон рассматривается как нечто, что должно спасти его душу, творчество открывает путь в трансцендентность. Но проклятием для поэта, по Блоку, является то, что он замыкает эту трансцендентную сверхчувственную весть в чувственные формы и тем самым лишается возможности обрести желанное бессмертие.

Соприкосновение со звоном должно обеспечить рождение «новой души», т.е. перехода ее в некое высшее качество, причем без посредства слова. Но тут появляется новый агент – «творче-

ский разум», который разрушает экстатическое состояние слияния души с «горней» вестью и который «закрепляет и убивает» эту весть. Словесное творчество оказывается «убийством». С одной стороны, оно лишает душу бессмертия, мешает погрузиться в стихию музыки, с другой стороны, умерщвляет «музыку сфер» посредством перевода ее в словесно закрепленную форму, которую поэт олицетворяет в образе птицы с подрезанными крыльями, символизирующей завершенность творческого процесса, убийство вдохновения: *И замыкаю я в клетку холодную / Легкую, добрую птицу свободную, / Птицу, хотевшую смерть унести, / Птицу, летевшую душу спасти. / Крылья подрезаны, песни заучены...*

У Мандельштама повторяется множество элементов блоковского стихотворения, так что возникает впечатление о буквальной полемике. Так, *слепая ласточка* (...) *на крыльях срезанных* – это отнюдь не воплощенное, оформленное слово, а слово как раз не рожденное, возвращенное в беспамятство. Образ изувеченной птицы относится не к завершенному творческому процессу, а к процессу оборванному, не смогшему влиться в создание произведения.

В стихотворении Мандельштама совершенно изменена структура творческого субъекта. Если у Блока – стремление лирического героя слиться с досемантизированным звучанием, как бы уйти в потусторонний мир, то у Мандельштама – ужас перед этим «беспамятствующим», еще на уровне музыки остающимся словом. И наоборот, если у Блока стремление разума «осилить», «закрепить» в слове «легкий, доселе не слышимый звон» подвергнуто проклятию, то стихотворение Мандельштама проникнуто мольбой об умении распознать в «мучительном» музыкальном потоке («рыданье Аонид») завершенные смыслообразы и передать их в чувственно воспринимаемых формах: *О, если бы вернуть и зрячих пальцев стыд, / И выпуклую радость узнавья! / Я так боюсь рыданья Аонид, / Тумана, звона и зиянья! / А смертным власть дана любить и узнавать, / Для ник и звук в персты прольется, / Но я забыл, что я хочу сказать, / И мысль бесплотная в чертог теней вернется.*

«Проклятость» состояния мандельштамовского героя – в том, что когда императив музыки не может быть реализован в слове, то сама мысль оказывается бесплотной и возвращается в «царство мертвых». Для Мандельштама смерть связана с понятием небытия, отсутствия, провала, что в стихотворении выражено

в лексеме – «зияние», а на фонетическом уровне это зияние воплотилось в скоплении трех гласных на стыке слов «рыдания Аонид». Причем возвращение слова в «чертог теней» соответствует и погружению души поэта тоже в «царство мертвых» (ср. с близким по смыслу стихотворением: «Когда Психея – жизнь спускается к теням...»). Душа, по Мандельштаму, может по-настоящему родиться на свет только вместе со словом.

Итак, в стихотворении Мандельштама все акценты, расставленные Блоком, оказываются перевернутыми. В одном случае высшим рангом обладает *несказанное*, и его воплощение связано с резко негативными эмоциями. В другом случае лишь наделение *мыслеобраза* звукосмысловой и осязательной плотью имеет наивысший онтологический статус, тогда как невоплощенное граничит с небытием и внушает ужас.

Но парадокс заключается в том, что, несмотря на полемический подтекст мандельштамовского стихотворения по отношению к одному из программных символистских текстов, оно по существу символично. В нем разворачивается особого рода пространство, мифологическим прототипом которого является Аид, имя которого «спрятано» в редчайшем имени муз – Аонид. Но мандельштамовский «чертог теней» в то же время не адекватен мифологическому загробному царству. Оно служит символическим аналогом забвения (ср. с мифологической семантикой Леты), а стало быть, – развоплощения чего бы то ни было: слова, памяти, души, культуры... Поэтому смысловое пространство, смоделированное Мандельштамом, с равной степенью вероятности можно истолковать как 1) психическое пространство подсознания, граничащее с забвением; 2) посмертное бытие культуры в ее постреволюционной энтропии; 3) загробное блуждание души и т.д.

Таким образом, перед нами текст, обладающий символистической многозначностью, смысловой поливалентностью, но создан он по иным, не символистским законам. Возникает вопрос: каков механизм наращивания смысла в позднеакмеистических текстах? Лаконичный ответ будет таков: акмеисты (Гумилев в «Огненном столпе», Мандельштам в «*Tristia*», Ахматова в «Поэме без героя») открывают новые закономерности поэтического моделирования, позволяющего максимально полно выявить многозначный смысловой потенциал слова в поэтическом тексте.

Так, согласно Мандельштаму, «слово – пучок», и «смысл торчит из него в разные стороны»¹². Словарное *слово*, «слово как та-

ковое», лишенное потенциального контекста, является просто знаком или именем какого-то объекта. Оно не имеет смысла, так как даже в потенции не является элементом осмысленного высказывания. Но в то же время каждое слово скрывает за собой совокупность осмысленных контекстов, в которые оно может входить. Вот почему слово сравнивается с Психеей. Прибегая к метафоре, Мандельштам утверждает, что слово связано с вещью так, как душа с телом. С одной стороны, оно может свободно воплощаться в вещь, с другой стороны, также свободно покидать ее. «Психейность» в таком случае оборачивается актуализацией то тех, то иных смыслов, заложенных в слове посредством его включения в разные контекстуальные связи.

Для сравнения вновь обратимся к стихотворению «Ласточка», заглавный образ которого иносказательно выражает *забытое слово* (= *слепая ласточка*), и покажем, как его словарные значения реализуются в контексте стихотворения.

*Ласточка*¹³: 1-е словарное значение – «перелетная птица с узкими острыми крыльями, юркая и быстрая в полете» – реализуется в первой же строфе: *Слепая ласточка в чертог теней вернется / На крыльях срезанных...* Причем «срезанные крылья» – это и знак ущербности полета «ласточки», коррелирующий с ее *слепотой* (отсюда перекличка с блоковским образом «подрезанных» «крыльев»), и одновременно специфическая характеристика формы крыльев ласточки, которые по сравнению с крыльями других птиц действительно как бы *срезаны, острижены* (ср. у В. Даля: «Ночная ласточка – большой черный стриж, серп, серпик»¹⁴).

2-е словарное значение «ласточки» – «ласковое название женщины, девочки» – реализуется в контексте последней строфы: *Всё не о том прозрачная твердит, Всё – ласточка, подружка, Антигона...* Понятно, что здесь речь идет не столько о птице, сколько о ласковом именовании женщины (ср. в стихотворении «Что поют часы-кузнечик...»: *Это ласточка и дочка отвязала мой челнок*¹⁵).

Четыре словарных значения *слепого*¹⁶ также реализуются в микроконтекстах стихотворения: 1) «лишенный зрения, способности видеть» (ср. в пятой строфе: *Слепая ласточка в чертог теней вернется*); 2) «действующий не рассуждая, не отдающий себе отчета в своих действиях» (ср. в третьей строфе: *То вдруг прокинется б е з у м н о й Антигоной*); 3) «нечеткий, неотчетливый, плохо различаемый» (ср. финал четвертой строфы: *Я*

так боюсь рыданья Аонид, / Тумана, звона и зиянья, а также сквозной семантический мотив развоплощения и истаивания плоти, отсюда: «прозрачны гривы табуна ночного», «мысль бесплотная»); 4) 'Совершаемый, производимый без участия зрения, без видимых ориентиров' (ср. начало четвертой строфы: *О, если бы вернуть и зрячих пальцев стыд, / И выпуклую радость узнавания...*).

Фактически, все узואльные значения лексемы *слепой* в стихотворении задействованы! Понятно, что словосочетание *слепая ласточка*, вырванное из контекста, никоим образом не ассоциируется с забытым словом, невоплощенной мыслью, процессом создания поэтического произведения, «царством мертвых». Все эти сопоставления рождаются только в тексте стихотворения. Таким образом, можно говорить не просто о деривационных изменениях текстовых значений, но о *символическом наращивании* смысла, происходящего за счет такого *синтагматического* развертывания текста, в котором задействованы все возможные лексико-смысловые валентности ключевых образов. Все это свидетельствует о процессе внутритекстового символаобразования, развивающегося в творчестве Мандельштама периода «*Tristia*».

Но и это еще не все! Смысловое наращивание в мандельштамовском тексте происходит не только за счет внутренних связей, возникающих в микроконтекстах стихотворения, но и посредством выстраивания парадигматических связей, спроецированных на синтагматический уровень текстового развертывания.

Говоря о парадигматических проекциях, мы имеем в виду прежде всего культурно-мифологические ассоциации. Мифологические реалии даны, как правило, в свернутом, а нередко и в трансформировано-метонимическом виде, ибо становятся строительным материалом для авторского мифа. При этом возникает ситуация «обратимого» диалога: с одной стороны, мандельштамовский контекст преобразует древний миф, делая его архетипическим ключом для современности, с другой стороны, повседневные реалии становятся мифологемами благодаря контекстуальному окружению, содержащему мифологические сигнификаты.

Почему, например, *ласточка* в анализируемом стихотворении Мандельштама насыщается мифологическими значениями, а в плещеевском стихотворении (ср.: *Травка зеленеет, / Солнышко блестит, / Ласточка с весною / В сени к нам летит*) – нет? Очевидно, дело в том, что во внутритекстовом пространстве «Ласточки» Мандельштам расставляет определенные семантические

знаки, указывающие на мифо-символическую возможность прочтения. Таким знаком является малоупотребительный глагол *прокинется*¹⁷, который содержит явную аллюзию на имя сестры Прокны—Филомелы, превращенной в ласточку. Согласно мифу, муж Прокны вырезал Филомеле язык¹⁸. Поэтому состояние поэтической немоты, метафорическое отождествление «забытого слова» с ласточкой как бы мотивируется мифологической немотой последней.

Мифологические проекции *забытого слова* столь же значимы и при символических деривациях мотива *слепоты*. Почему в тексте дважды повторяется имя Антигоны, явно ассоциируемое автором с *забытым словом*? Возможно, потому, что миф об Антигоне строится на сквозном сюжете погребения: сначала она совершает погребальный обряд над умершим братом, потом ее за это погребают заживо, замуровывая в пещеру. Но Антигона была еще и дочерью и поводырем *слепого* Эдипа, вступившего по неведению (т.е. по духовной слепоте!) в кровосмесительный брак. Эта мифологическая проекция дает возможность истолковать забвение слова не только как его окончательное развоплощение, превращение в «бесплотную мысль», но и как его возвращение в «смесительное лоно» подсознания. Причем Мандельштам эту трансформацию уже существующего слова истолковывает и как смерть-погребение и одновременно – как своего рода инцест. Как нельзя дважды войти в одну и ту же реку, нельзя, родившись однажды, опять войти в «родовое лоно», ибо это, в понимании Мандельштама, – не что иное, как кровосмешение¹⁹.

Таким образом, мифологические обертоны смысла блуждают по всему кругу микроконтекстов, разрастаясь в целую сеть ассоциативных сцеплений и ситуативно-смысловых параллелей, охватывающих стихотворение. Благодаря этому в стихотворении формируется авторский миф, который возникает на пересечении парадигматической и синтагматической «осей». Ведь не будь в тексте семантических «сигналов», в которых «закодированы» метонимические отсылки к мифам, никакого бы символического наращивания значений не происходило бы.

Авторский миф мотивирует новые значения заглавного образа, не обусловленные словарными значениями лексем, его составляющих. Так слепота теряет сущность физического недостатка, а становится атрибутом царства мертвых²⁰, обретая в этом качестве свойство прозрачности (= невидимости), бесплотности и немоты.

Однако появление мотива *слепоты* может мотивироваться и внутренней формой этого слова, ведь именно в 1920 г., в год написания стихотворения, Мандельштам, почти повторяя ключевые образы «Ласточки» (ср.: «Слепой узнает милое лицо, едва прикоснувшись к нему зрячими перстами, и слезы радости, настоящей радости узнавания, брызнут из его глаз после долгой разлуки»²¹), рассуждает о процессе создания стихотворения. Он пишет:

Стихотворение живо внутренним образом, тем *звучащим слепком формы*, который предваряет написанное стихотворение. Ни одного слова еще нет, стихотворение уже звучит. Это звучит внутренний образ, это его осязает слух поэта²².

В контексте статьи образы *слепка* и *слепого* ассоциативно и как бы этимологически сближаются – согласно мандельштамовским представлениям о семантической значимости звуковых фонем, развитым им в статье «О природе слова» (1921–1922). Семантическое сродство *слепка* и *слепого* позволяет предположить о существовании той же квазиэтимологической связи и в «Ласточке». Отсюда можно сделать вывод о том, что речь в стихотворении идет не просто о воспоминании забытого слова, но о творческом процессе рождения стихотворения, мучительном *подборе слов* к тому к некоему «дологическому» (и как следствие – дословесному), но уже звучащему «слепку формы», которое, воплотившись в словах, должно закрепиться в материи языка. Не случайно лейтмотивным свойством царства мертвых, воссозданного Мандельштамом в «Ласточке», становится бесплотность. Это мир чистых форм, прозрачных очертаний, каковым и представляется Мандельштаму «пренатальное» (т.е. до-рождения) состояние стихотворения.

Ласточка же в таком случае становится не просто аналогом забытого слова, но моделью его творческого припоминания, образом, воплощающим динамический процесс поиска означаемого для бесплотной мысли. Образ *ласточки* с ее специфическим стилем полета как нельзя лучше подходит для отражения авторского представления о мучительном процессе *вспоминания* слова, которое постоянно ускользает, то появляется (на грани сознания), то исчезает, подобно ласточкиным метаниям (ср.: *То вдруг прокинется... / То мертвой ласточкой бросается к ногам... / Все не о том прозрачная твердит / Все ласточка, подружка, Антигона...*). Не случайно ключевое слово – *вспоминание* – появляется в финальном двустии стихотворения, репрезентируя не най-

денное (вспомненное) слово, а сам факт его ухода в беспмятство: *А на губах, как черный лед, горит / Стигийского воспоминанье звона.*

Итак, если у Блока акт творческого воплощения убивает у поэта надежду на бессмертие, то у Мандельштама «с точностью до наоборот»: именно оборванный, несостоявшийся творческий акт обрекает душу поэта оставаться в царстве теней. Если у Блока воплощение слова – проклятие, то у Мандельштама проклятие – невоплощение.

Фактически, в контрапункте двух текстов выражено противостояние двух типов поэтического мироощущения. Для поэта-символиста реальное слово – лишь материальный знак, приблизительно передающий звуки небес, а само воплощение этого знакового соответствия лишает поэта возможности приобщиться к неведомому, а значит – и бессмертия. Поэту-акмеисту первичная стихия невоплощенного, растворенного в музыке («звоне») слова внушает страх. Существовать для него – значит ответить на зов еще не рожденного слова, дать ему возможность жить в четких, завершенных формах. А сбой в творческом процессе – невозможность для слова родиться – ввергает поэта-акмеиста в состояние смертной тоски.

¹ Мандельштам О. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 182.

² Гумилев Н. Соч.: В 3 т. М., 1991. Т. 3. С. 17.

³ Мандельштам О. Указ. соч. Т. 2. С. 212.

⁴ Термин заимствован у Н. Гумилева. Ср. с названием его книги, от которой остались лишь наброски: «Теория интегральной поэтики» (Гумилев Н. Указ. соч. Т. 3. С. 227–229).

⁵ Ср.: «Слово – Психея. Живое слово не обозначает предметы, а свободно выбирает, как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, вещьность, милое тело. И вокруг вещи слово блуждает свободно, как душа вокруг брошенного, но не забытого тела» (Мандельштам О. Указ. соч. Т. 2. С. 171).

⁶ Мандельштам О. Указ. соч. Т. 2. С. 145.

⁷ Иванов Вяч. Поэт и чернь // Родное и вселенское. М., 1994. С. 141.

⁸ Гумилев Н. Указ. соч. Т. 3. С. 311.

⁹ Там же. С. 312.

¹⁰ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1960. Т. 3. С. 145.

¹¹ Мандельштам О. Указ. соч. Т. 1. С. 130.

¹² Там же. Т. 2. С. 223.

¹³ Словарь русского языка: В 4 т. М., 1986. Т. 2. С. 165.

¹⁴ Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1998. Т. 2. Стб. 616.

- ¹⁵ Мандельштам О. Указ. соч. Т. 1. С. 120.
- ¹⁶ Словарь русского языка. М., 1988. Т. 4. С. 136.
- ¹⁷ *Прокинуть* – кинуть через что-то или сквозь что-то; в возвратной форме этот глагол практически не употребляется.
- ¹⁸ Тахо-Годи А. Прокна // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. М., 2000. Т. 2. С. 337.
- ¹⁹ Подобный ход мысли проливает свет на стихотворение «Вернись в смесительное лоно...», содержащее аллюзию на мифологическую ситуацию кровосмешения, связанную и с дочерью Лота, которую Мандельштам якобы «спутал» с дочерью Лавана–Лией: ведь именно Лия (а не дочь Лота), как гласит Книга Бытия, «была слаба глазами» (Быт. 29: 17).
- ²⁰ Ср. у В.Я. Проппа характеристику Бабы Яги как слепого существа, охраняющего вход в царство мертвых: «Анализ понятия слепоты мог бы привести к понятию невидимости. Слеп человек не сам по себе, а по отношению к чему-нибудь. (...) По отношению к Яге это могло бы привести к переносу отношения мира живых в мир мертвых: живые не видят мертвых точно так же, как и мертвые не видят живых» (Пропп В. Исторические корни волшебной сказки. М., 2002. С. 54).
- ²¹ Мандельштам О. Указ. соч. Т. 2. С. 172.
- ²² Там же. С. 172.

В.А. Пискарев

КТО-ТО СИЛЬНЫЙ, ЗНАЮЩИЙ,
МОЖЕТ БЫТЬ, ВЛЮБЛЕННЫЙ... – АЛЕКСАНДР БЛОК
И СРЕДНЕВЕКОВЫЕ УЧЕНИЯ О ТРОИЦЕ

К интерпретации стихотворения
«На вас было черное закрытое платье»

Слова Архафа дошмата – аристотелевское выражение, которое очень точно определяет характер раннего творчества Блока, в особенности того его периода, когда создавались «Стихи о Прекрасной Даме» и «Распутья». О «недосказанности», загадочности и трудности для понимания ранних стихотворений Блока говорили многие критики и исследователи творчества поэта. 16 мая 1903 г. Блок написал жене:

Я пишу так, потому что совсем вне себя. Вне себя от желанья быть с тобой. Чувствую опять все – и небесное, и земное. «Жадно впиваюсь» в твою бесконечность¹, моя Изумрудная Дева, моя Звезда. Всё знаю, точно Архангел опять рассек грудь. «И горний Ангелов полет, и гад морских подземный ход², и Дольней Лозы прозябанье». Весь Твой образ в моих упругих змеиных кольцах³. Вот:

На Вас было черное закрытое платье.
Вы никогда не поднимали глаз.
Только на груди, может быть, над распятым,
Вздыхал иногда и шевелился газ.
У Вас был голос серебристо-утомленный.
Ваша речь была таинственно проста.
Кто-то Сильный, Знающий, может быть, Влюбленный
В Свое создание, замкнул Вам уста.
Кто Он был – я не знаю и никогда не узнаю,
Но во мне к Нему ревность и нечеловеческий страх.
Ревную к Божеству, Кому песни слагаю,
К Божеству, или Демону – на Ваших устах.

И знаю гораздо больше, чем пишу и чем могу выразить –
в стихах ли, в прозе ли...⁴

Стихотворение это, написанное, вероятно, в минуты «мистического подъема», перекликается с некоторыми творениями поэта, написанными ранее. Образ молящейся девушки встречается в стихотворениях «На темном пороге тайком...» (март 1902 г.), «Там, в полусумраке собора...» (14 января 1902 г.), причем в последнем мы также сталкиваемся с восходящими к Евангелию соловьевскими образами змеи и голубки (*И смутно чувствуется познание / И дрожь голубки и змеи*).

Интересны и загадочны в этом стихотворении строки о Божестве, которому возносит молитвы героиня и к которому герой испытывает «ревность и нечеловеческий страх». Он именуется *Кто-то Сильный, Знающий, может быть, Влюбленный...* Примечательно, что строки эти перекликаются с определениями Бога (или, точнее, Троицы), данных некоторыми средневековыми богословами и философами (не вошедших в каноны ортодоксального христианства). Вспомним Данте:

Fecemi la divina podestate,
la somma sapienza e 'l primo amore⁵ (курсив мой. – В.П.)

Здесь «divina podestate» соответствует Богу-Отцу, «somma sapienza» – Логосу, Богу-Сыну, а «primo amore» – Святому Духу.

Представление христиан о «Сильном, Знающем и Влюбленном» впервые оформилось в учении Оригена (ок. 185–253/254), хотя истоки его, вероятно, в неоплатонизме – в частности, в трудах Плотина («Эннеады»). Ориген, говоря о Троице, упоминает об особенностях воздействия на человека разных ипостасей Троицы. *Бытие* свое, как он полагал, существа получают от Бога Отца, *разум* – от Бога Сына, а *святость* – от Духа Святого.

Дальнейшее развитие идеи эти получают уже в XII–XIII вв., в учениях христианских мистиков. Любопытно, что наиболее полно это определение Бога было описано Пьером Абеляром, который, хотя и был сторонником логики и рационализма и идейным врагом «мистика» Бернарда Клервоского, вовсе не был чужд мистике, особенно в вопросах, касавшихся Бога. Абеляр писал:

... [Один из Них] назван Отцом единственно из-за *силы* Его величия, которая есть всемогущество... тождественную Ему божественную субстанцию Он назвал Сыном, по причине различения собственно *Мудрости*... Он назвал Его также Св. Духом, из-за *благодати* Его, обладая которой, Бог не замышляет несчастья ни одному человеку, но готов спасти всех...⁶ (курсив мой. – В.П.);

Именно из этой троицы: Могущества (Potentia), Мудрости (Sapientia), Благодати (Benignitas) – состоит вся полнота блага⁷;

Имя Св. Духа выражает чувство благоволения и любви⁸;

Благо, на которое указывает это имя, не есть ни какое-либо могущество, ни мудрость, но аффект или эффект любви (amor)⁹.

Как, мы упоминали выше, следовал этому определению и Данте (он пользовался практически теми же терминами, что и Абеляр: латинскому *potentia* у него соответствует итальянское *podestate*, *sapientia* – *sapienza*, *amor* – *amore*). В «Пире» (трактат второй, V) он говорит об этом:

В самом деле, так как Божественное величие заключено в трех ипостасях, обладающих единой сущностью, то и созерцать их можно трояко. Так, возможно созерцание Высшего Могуущества Отца... можно созерцать и Высшую Премудрость Сына... Можно, наконец, созерцать Высшую и пламенеющую Любовь Духа Святого¹⁰.

Сам Блок, чья ранняя поэзия почерпнула очень многое из мистических учений средневековья и несет на себе отпечаток отдельных моментов платонических и неоплатонических представлений о мире, уже в 1901 г. обратил внимание на вопрос о природе Божественного, как тот трактовался в трудах ранних философов. Так, в принадлежащей поэту книге Дж.Г. Льюиса «История философии от начала ее в Греции до настоящего времени» (СПб., 1865) в главе, посвященной Плотину, на 326-й странице, рукой Блока выделены слова, касающиеся учения Плотина о трех ипостасях (субстанциях) Божества:

Первая есть *единство*; не одно существо и даже не бытие, а просто *единство*. Вторая есть *ум, тождественный с бытием*. Третья есть всемирная (выше рукой Блока вписано – «вселенская») душа, причина всякой деятельности и жизни»¹¹ (курсивом выделены слова, отмеченные Блоком).

У поэта не могло не вызвать интерес платиновское объяснение Божественного, прямо соотносимое с христианской Троицей (ибо «единство» Плотина, из которого впоследствии рождается Ум, а затем и Душа, легко соотносимо с «*potentia*» (которое трактуется средневековой схоластикой не только как «могущество», но и как: «потенциальность, превращение, способность проявлять через себя бытие; направленность к действию»¹²)). Интересно, что в цитируемом стихотворении Блок, наделяя третью ипостась Бога исключительно христианским качеством «любви»¹³, дает несколько вольную его интерпретацию, в платиновском духе (*Влюбленный / В свое создание...*).

В дневниковой записи Блока от 11 сентября (29 августа) 1918 г. читаем:

В этой мысли, как я узнал впоследствии, оказалось родство с мыслью о плененной мировой душе (Святой Дух Оригена), которую лелеял последний – Вл. Соловьев (см. <том> IX, <стр.> 19 и многие другие места). Я этого всего еще не знал, но чуял Платона [7: 347].

Это доказывает, что учение Плотина и Оригена о Святом Духе (и шире – о Троице) Блок считал тесно взаимосвязанными. С Оригеном поэт был знаком, вероятнее всего, через посредство Вл. Соловьева, написавшего о нем статью в словаре Брокгауза и Эфрона¹⁴.

Для блоковских стихов тех лет очень характерен образ «неведомого Бога» (см. «Неведомому Богу», «Dolor ante lucem»), который в более позднее время сменился образом Прекрасной Дамы, воплощением «Das Ewig Weibliche»¹⁵, что связано с влиянием на Блока учения Соловьева. Но в рассматриваемом нами стихотворении образ Божества вновь становится объектом внимания поэта. Когда стихотворение это готовилось к печати, Блок немного изменил последнее четверостишие:

Кто был Он – не знаю – никогда не узнаю,
Но к Нему моя ревность, и страх мой к Нему.
Ревную к Божеству, Кому песни слагаю,
Но песни слагаю – я не знаю, Кому.

Таким образом, здесь Бог вновь предстает перед нами «неведомым», непознанным. Прекрасная Дама же, возносящая Ему молитвы, становится посредником между Ним и поэтом (ср. обращение Блока к Л.Д. Менделеевой в письме от 5–7 февраля 1902 г.: «Именем Бога Всемоущего, который ближе к Вам, чем ко мне»¹⁶).

¹ Намек на стихотворение В.С. Соловьева «Прощание с морем».

² Так у Блока. – В.П.

³ Намек на строки из «Песни офитов» В.С. Соловьева (*Нашу голубку свяжите / Новыми кольцами древнего змея*): Соловьев В.С. Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974. С. 64.

⁴ Александр Блок. Письма к жене. Литературное наследство. Т. 89. М., 1978 г. С. 133.

⁵ Данте. Божественная комедия. М., 1982 / Пер. М. Лозинского. Песнь третья. С. 27: *Я высшей силой, полнотой всезнанья. И первую любовью сотворен – Я создан божественной властью, полным (всеобщим) знанием и первой любовью.*

⁶ Абельяр. Теология «Высшего блага» // Абельяр. Теологические трактаты. М., 1995. С. 133.

- ⁷ Там же, стр. 134.
- ⁸ Там же, стр. 138.
- ⁹ Там же, стр. 240.
- ¹⁰ Данте. Собр. соч.: В 2 т. М., 2001. Т. 2. С. 104.
- ¹¹ Быстров В.Н. Раннее творчество Блока и античная философия // Александр Блок: исследования и материалы. СПб., 1998. С. 13.
- ¹² См. Латино-англо-русский словарь философских терминов // Интернет ресурс: <http://lipkin.ru.doc.i/42924p.html>
- ¹³ О «любви» Святого Духа говорят Августин, Абеляр и Данте. У Плотина «функция» Мировой души, отождествляемой схоластами со Святым Духом, совершенно иная – а именно – служить соединяющим звеном между Богом и Его творением.
- ¹⁴ Не исключено также, что Блок был знаком с диссертацией проф. В. Болотова «Учение Оригена о св. Троице» (СПб., 1879).
- ¹⁵ «Вечно Женственного» – термин Гёте.
- ¹⁶ Литературное наследство. Т. 89. Александр Блок. Письма к жене. С. 46.

БЛОК И ГОФМАН: К ПРОБЛЕМЕ ДВОЙНИЧЕСТВА

Значение Гофмана для русской литературы отмечено и во многом исследовано в отечественном литературоведении¹. Гофмановская традиция, так или иначе, проявлена в творчестве Погорельского, Гоголя, Достоевского и других писателей XIX в. В начале XX в. и, особенно, у писателей-символистов, интерес к Гофману возрастает.

Начало этого интереса ознаменовано Владимиром Соловьевым, сделавшим перевод новеллы «Золотой горшок». Принципы поэтики Гофмана органично восприняты такими писателями, как А. Белый, Ф. Сологуб, М. Кузьмин. Гофман оказал влияние и на творческий мир А. Блока, который познакомился с немецким романтиком в ранней юности в кругу домашнего чтения, где Гофман был одним из любимых авторов. М.А. Бекетова, сестра матери Блока, переводила его сочинения². В семейной библиотеке Бекетовых было первое 8-митомное собрание сочинений Гофмана, выпущенное в России в 1896–1899 годах³. Это издание, сохранившееся в библиотеке А. Блока в Пушкинском доме, обладает особой ценностью, поскольку содержит многочисленные блоковские пометы⁴. Связь с Гофманом подтверждается также упоминаниями его имени и отсылками на него в эссеистике, дневниках, записных книжках и письмах поэта⁵.

Однако глубинное восприятие Гофмана проявляется в собственном художественном мире Блока, в виде отдельных гофмановских образов и мотивов, а также на уровне поэтики, в таких его текстах, как поэтические эссе «Девушка розовой калитки и муравьиный царь», «О современном состоянии русского символизма», «Ирония», в драмах «Балаганчик», «Король на площади», «Роза и Крест», а также в поэмах «Ночная фиалка», «Двенадцать» и в лирике.

В 1903 г. Блок совершает поездку по Германии, после которой он в записных книжках делает набросок статьи под названием «Девушка розовой двери», где пытается выразить отношение к этой стране и к немецкому романтизму в целом, погружаясь в атмосферу гофмановской сказки. Но полностью свой замысел Блок воплотит в жизнь лишь в 1906 г. в статье под названием «Девушка розо-

вой калитки и муравьиный царь». В центре внимания Блока – проблема разделения мира на «здешний» и «нездешний», восходящая к романтическому двоемирию и, в частности, к Гофману. Блок воспринимает реальную Германию сквозь призму гофмановской сказки, поэтому немецкий романтический мир для него – это мир, пронизанный душным запахом роз, атмосферой готических замков. Он наполнен призраками, которые затерялись в вечности в бесконечных поисках вечной женственности и идеальной любви, которую никогда не смогут обрести, т.к. «разве можно найти там, где все так увлажнено, пышно, где земля исчерпана, и все в каком-то небесном рассвете, в вечном разделении»⁶.

Этой мечте суждено воплотиться в образе девушки розовой калитки, который имеет двойственную природу: в нем соединились образы Вечной женственности и земной девушки, она же – воплощение «далекой», которая станет «близкой».

Блок, как и Гофман, с большой любовью относился к Италии, хотя он ни разу не бывал в этой стране. Действие произведений Гофмана часто происходит в этой стране («Принцесса Брамбилла», отчасти «Элексиры сатаны» и др.). Италия была для него воплощением искусства, поэтому он нередко противопоставлял ее бюргерской Германии. Очевидно, что гофмановское восприятие Италии было близко Блоку, о чем свидетельствуют отсылки к Гофману, которые мы находим в очерках Блока «Молнии искусства», написанных после путешествия по Италии. Так, в статье «Вечер в Сиене» Блок пишет: «Если не вглядываться в лица и костюмы, можно перенестись в средние века и пережить гофмановскую сказку наяву»⁷. Этот намек отсылает нас к карнавалу из новеллы «Принцесса Брамбилла» Гофмана. В этой итальянской сказке Гофман широко пользуется приемом романтической иронии, влияние которой ощущал на себе Блок. Вот, что пишет об этом С. Бобров, сопоставляя иронию Гофмана и Соловьева в ее восприятии Блоком:

... Соловьев был слишком «земным» для Блока. Соловьевский хохот у него разложился в иронию к любому из собственных начинаний. Гофман, высмеивающий мир, применял юмор сентиментального характера. Блок в романтику этого рода вкрапил трагическое спустя – рукавенство Достоевщинки⁸.

А в статье «Ирония» 1906 г. Блок определяет иронию как болезнь, которой поражены все «дети нашего века», одержимые разлагающим смехом. Пример такой иронии у Блока можно отметить в его письме к Белому от 20 ноября 1903 г., где поэт дела-

ет Иммануила Канта героем юмористической зарисовки. Образ Канта вызывает ассоциацию с образом Кавалера Глюка в одном из ранних рассказов Гофмана. Оба героя появляются как призраки в тексте, но изображаются вне традиционного ореола таинственности, они показаны в момент обыденной городской жизни: Глюк на концерте в парке, Кант – во время катания на лодке по петербургским каналам.

Образ Канта создан в технике карикатуры, присущей Гофману. Блок рисует его с нарушением пропорций (маленький – большой, Кантик – Кантище), а в финале вообще превращает в пустышку:

Грохнулся с извозчика, ушибся; его поднимали дворники под ручки, ввели в горницу, поставили на колени, накрыли полотенцем. Думали, что молится, оказалось – пропал без вести, пришел к невесте и провалился на месте. Только его и видели⁹.

Д.М. Магомедова сопоставляет его с Пьеро из пьесы «Балаганчик»¹⁰. Эта драма также наполнена гофмановскими элементами. З.Г. Минц указывает на связь «Балаганчика» с новеллой «Принцесса Брамбилла»¹¹. Главный герой драмы – Пьеро – ждет появления своей возлюбленной Коломбины, которая предстает перед ним трехликой: с одной стороны, она живая девушка, с другой – Смерть, «тихая избавительница мистиков», а в итоге – картонная кукла.

Тема куклы для Блока была связана с личными переживаниями. Поэт, находясь в томительном ожидании появления своей мечты – Прекрасной Дамы, олицетворения божественного и недостижимого, одновременно боится встречи с ней, т.к. предчувствует, что она в действительности совсем другая, об этом он пишет в стихотворении «Предчувствую тебя...»:

Весь горизонт в огне, и близко появленье,
Но страшно мне: изменишь облик Ты,
И дерзкое возбудишь подозренье,
Сменив в конце привычные черты [1: 94]

Женский образ у Блока сочетает в себе естественность и чистоту, и одновременно – коварство заведенного автомата, и, возможно, восходит к образу Дертье Эльвердинк из «Повелителя блох» Гофмана.

В новелле «Принцесса Брамбилла» сюжетная ситуация сходная. Джильо ждет невесту-мечту-принцессу Брамбиллу, которая, меняя свой облик, предстает перед ним, то как Джачинта, то как Принцесса Брамбилла, то, в какой-то момент, как Коломбина.

Блок заимствует у Гофмана способ изображения героев и событий, которые с ними происходят: из головы паяца брызжет не кровь, а клюквенный сок, даль, видимая в окне, оказывается нарисованной на бумаге, а невеста – картонной куклой. Но игра, ирония, шутка, определяющие метод Гофмана, в итоге приобретают трагическую окраску, а блоковское веселье в финале пьесы вовсе превращается в драму.

Гофмановский образ куклы получит воплощение в трансформированном виде и в статье Блока «О современном состоянии русского символизма» (1910), написанной в ответ на доклад В. Иванова «Заветы символизма». В докладе Иванов, исходя из понимания символизма как «религиозного искусства», признавал его кризис и предлагал пути к его преодолению. Мысль о кризисе символизма содержится и в статье Блока, поэтому его Незнакомка, как олицетворение всего символизма, внезапно оборачивается мертвой куклой на катафалке, облик которой напоминает лицо, «сквозящее среди небесных роз». В этой статье Блок поднимает одну из важнейших проблем своего творчества – человек и искусство. Он пишет, что поэт – изначально теург, т.е. обладатель тайного знания (...) но на эту тайну, которая лишь впоследствии оказывается всемирной, он смотрит как на свою; он видит в ней клад, над которым расцветает цветок папоротника в июньскую полночь, и хочет сорвать в голубую полночь – голубой цветок¹².

Поэт-теург сам творит бесчисленные миры, в которых «его двойники (демоны) служат ему: все они рыщут в лиловых мирах и, покорные его воле, добывают ему лучшие драгоценности – все, что он ни пожелает... Все это бросает господин их в горнило своего художественного творчества и, наконец, при помощи заклинаний, добывает искомое ...красавицу куклу»¹³. Блок уподобляет свой творческий процесс балагану, где он тоже играет роль вместе со своими куклами (людьми). Поэт сделал собственную жизнь искусством, и сам стал частью этого мира, поэтому маски ролей, которые он примеряет (Пьеро, Гамлет, Дон Жуан и др.), становятся частью его души. Рядом с ним живет и его создание – Незнакомка, в которой также смешано все: и красавица кукла, и синий призрак, и земное чудо. Так Блок объясняет причину появления своих многочисленных двойящихся образов.

Сходный мотив мы наблюдаем и у Гофмана в «Принцессе Брамбилле», где весь мир уподобляется карнавалу, а люди и маски настолько неразличимы, что определить свою подлинную сущность они порой и сами уже не могут. Это состояние Гофман

называет опасной болезнью – *хроническим дуализмом*, и стремится найти лекарство от нее.

Ссылку на Гофмана мы находим и в черновом варианте драмы «Роза и Крест». Так Блок высказывает намерение создать образы Бертрана и Гаэтана по типу двойников из романа «Эликсиры сатаны» Медарда и Викторина:

Рыцарь отправляется к своей даме. Его убивает по дороге коварный друг; пользуясь своим сходством с ним, он является к ней вместо него (она никогда не видела его в глаза). Но неотступно следует за ним и во всех движениях ему подражает убитый, сходный с ним, как его двойник¹⁴.

В романе Гофмана брат Медард переживает внутреннюю борьбу между добром и злом, между Божественным и дьявольским в своей душе. Его встреча с Викториним ознаменовала полную потерю единства личности. Теперь он начинает жить чужой жизнью, совершая ужасные преступления. Викторин же присваивает себе роль Медарда. Такое двоение, по мнению Гофмана, обусловлено борьбой добра и зла в душе каждого человека. Этот внутренний конфликт личности усложняется проблемой искусства. Художник Франческо, возмнив себя сверхчеловеком, посягает на вечные ценности – он создает лик святой Розалии по подобию языческой богини Венеры. По мысли Гофмана, творческий процесс находится на грани между божественным и дьявольским, поэтому душа художника обречена на двойственность. В центре драмы Блока также проблема искусства и жизни, человека и художника. Об этом пишет и И.С. Приходько:

Мучительная для Блока проблема искусства и жизни, человека и художника разрешается в драме условным разделением функций между двумя героями – Бертраном и Гаэтаном, которые, по существу, являются двойниками ...¹⁵

Бертран в драме – страдающий земной человек, «рыцарь печальный и строгий». Блок так характеризует его: «тяжёлый человек», «неуклюж», «неповоротлив», «некрасив лицом», у него – «квадратная внешность и неквадратная душа»¹⁶. Гаэтан – полная противоположность, рыцарь грядущее, отрешенный от земных страстей, как пишет Блок: «Скорее призрак, чем человек; это – чистый зов, художник, старое дитя – и только»¹⁷. Как и в статье «От Ибсена к Стриндбергу», Блок противопоставляет пространственные сферы героев: родиной Бертрана является земля; пространство Гаэтана – воды, туманы, его воспитала озерная фея, увенчала «венком из розовых роз» и дала ему «тайные знания».

И.С. Приходько замечает, что в этой драме образ Поэта «выступает в своем чистом, освобожденном от всего земного и человеческого виде. Блок как бы проводит эксперимент, создавая реально образы Художника и Человека, перед тем, как соединить их в новом, высшем уровне, в образе Человека-Артиста»¹⁸.

Центральное место, как в драме, так и в романе отводится образам-символам Розы и Креста. Они в буквальном смысле сопровождают главных героев на протяжении всего жизненного пути, подчеркивая их избранничество. У Блока Гаэтан носит на груди крест – символ верности призванию, отречения от земных радостей, чистоты служения (белый крест). Бертрону сопутствует черный ствол засохшей яблони, похожей на крест – это знак служения, верности и страдания. Роза – воплощение земной чувственной страсти, восторга, желания, но одновременно – это символ Божественной любви. Слово *роза* анаграмматически скрыто в имени героини: *Изора*. Она также двойственная натура, сочетающая в себе Божественное и земное, плотское начала. Роза постоянно сопровождает Бертрана и Гаэтана, но она постепенно меняет свой цвет, превращаясь в финале в черную – символ страсти, который соединяет любовь и смерть. В романе Гофмана *роза и крест* тоже являются ключевыми образами, которые сопровождают героев на их жизненном пути. Маленький Франциск встречает чудесного младенца, который собирает из пестрых камушков крест. Крест отпечатывается на шее Франциска от алмазного креста княжны. (Мотив крестообразной метки Гофман заимствует из драмы Кальдерона «Поклонение кресту», которая оказала также влияние на Блока в создании драмы «Роза и Крест». Запах роз сопровождает появление Аврелии, розами украшен ее свадебный наряд, а затем и одеяние для принятия монашества; с розой связан и Медард; епископ Медард учредил праздник роз, которыми увенчивали достойнейшую девицу в епархии.

Традиция сочетания Розы и Креста уходит корнями в христианские и мистические учения, оформившиеся в братстве тайного общества розенкрейцеров. Гофман и Блок, вслед за Данте, Гёте и др. становятся продолжателями разработки гностического мифа о Розе и Кресте.

Ряд гофмановских образов и мотивов можно проследить и в поэтическом мире Блока. Так, уже в раннем стихотворении Блока появляется образ женщины-вампира, напоминающий Аврелию из новеллы «Вампиризм» («Серапионовы братья):

Вампира ты увидишь в полутьме
С глазами, полными, как океан безбрежный?
Я вижу женщину [2: 82]

В цикле «Распутья» в творчество Блока входит, по определению З.Г. Минц, «мистика повседневности», которая характеризуется, с одной стороны, романтическим взглядом на земной мир, пришедшим, в частности, от Гофмана, как на мир зла, порождение дьявольского начала, отсюда «налет страшного и вместе с тем нарочито необъяснимого, таинственного; с другой стороны – появлением понятия «мистического реализма», унаследованным от Ф.М. Достоевского и Брюсова¹⁹. В связи с этим тон стихотворений и образы лирических героев меняются. Во-первых, усиливается мотив старения:

Дряхлею, сохну, душит злость,
И я морщинистой рукою
С усилием поднимаю трость [1: 281]

Лирический герой этого стихотворения – Поэт, который всю жизнь посвятил воспеванию своей мечты, возлюбленной, а в старости осознал иллюзорность своих надежд:

Устал я верить жалким книгам
Таких же розовых глупцов.

.....

Какой-то образ, прежде милый,
Мне снится в старческом бреду
Быть может, память изменила,
Но я не верю в эту ложь,
И ничего не пробудила
Сия пленительная дрожь [1: 281]

В цикле «Город» Блок использует гофмановский способ изображения персонажей (карикатура, гротеск) и их поступков, которые характеризуются спонтанностью, непредсказуемостью и совмещением несовместимого. Например, в стихотворении «Обман» возникает образ красного карлика, который предстает то как «красный комочек», то как «трясущаяся, бормочущая голова», то вовсе исчезает, а вместо него по течению несутся красный колпак, собачьи уши, борода и красный фрак.

В более поздний период своего творчества Блок вновь обращается к романтическому наследию. Так, в цикле «Страшный мир» поэт заимствует пришедшее от романтиков, в частности, от

Гофмана, само представление о страшном мире, в котором зло господствует над человеком. В нем царят несчастье, унижение жестокость, ужас, болезни, смерть, гибель, а вампиры, демоны, двойники и мертвецы становятся главными действующими лицами. Замкнутый круг здесь передает ощущение безысходности:

День жестокий, день железный
Вкруг меня, неумолимо
Очертил замкнутый круг
Нет конца и нет начала,
Нет исхода [3: 84]

В стихотворении «Песнь ада» лирический герой бродит «слепой, как в дикой сказке». Он становится участником бала, маскарада (ср. карнавал у Гофмана в новелле «Принцесса Брамбилла»). Этот образ подчеркивает лживость, притворство, которые тут царят, люди здесь – лишь тени, маски:

Я на земле был брошен в яркий бал,
И в диком танце масок и обличий
Забыл любовь и дружбу потерял [3: 15]

Символично упоминание Блоком слова *сказка*, которое он применял, как правило, с отсылкой к Гофману. Только теперь эта сказка – трагическая, ужасная, т.к. лирический герой становится частью этого страшного мира.

Тема «двоемирия» раскрывается в образе зеркала, к которому также прибегали романтики и который подчеркивает «ненастоящий» характер, вторичность, обманчивость этого мира (ср. в др. стихотворениях: *Входит ветер, входит дева // В глубь исчерченных зеркал; устал я шататься (...) в чужих зеркалах отражаться...*). А в стихотворении «Двойник» Поэт в «зеркальной глади» видит самого себя, т.е. своего двойника:

Вдруг вижу – из ночи туманной,
Шатаясь, подходит ко мне
Стареющий юноша (странно,
Не снится ли это во сне?) [3: 13]

По словам З.Г. Минц:

Герой попадает в огромный, сложно и резко устроенный, дисгармоничный мир, где людей и бесконечно мало (так как это тени в царстве «безлюдья», а не люди), и бесконечно много. Герой оказывается среди бесчисленных «двойников» и сам бесконечно «раздваивается», утрачивая... целостность²⁰.

Подобное двоение происходит с героями романа Гофмана «Эликсиры сатаны», которые утратили свое внутреннее единство, совершают чужие поступки и проживают чужие жизни.

В цикле появляется также образ «демонической царицы», inferнальной женщины яркой обольстительной красоты, несущей гибель, которая предстает в различных обликах: царица дьявольского чертога, «который в пепел обратился на земле», Ведьма-оборотень: «Горла тонкие ищут персты...» [3:55]. Подобный образ можно встретить и у Гофмана в лице Евфимии в романе «Эликсиры сатаны».

Таким образом, очевидны элементы творческого восприятия Гофмана Блоком. Гофман, по сути, стал для Блока символом немецкого романтизма. Благодаря соприкосновению и частичному усвоению гофмановского мироощущения, Блоку удалось осмыслить и выразить в произведениях многие собственные внутренние противоречия, исследовать темные глубины своей души.

- ¹ Ботникова А.Б. Э.Т.А. Гофман и русская литература. Воронеж, 1977; Удодов Б. Судьба Гофмана в России // Подъем. 1978. № 4. С. 154–157.
- ² Гофман Э.Т.А. Житейская философия кота Мура с отрывками из биографии Иоганна Крейсlera в отдельных листах макулатурной бумаги: В 2 т. / Пер. М.А. Бекетовой. СПб.: Тип. Бр. Пантелеевых, 1894.
- ³ Гофман Э.Т.А. Собр. соч. В 8 т., СПб., 1896–1899.
- ⁴ Библиотека А.А. Блока. Описание в 3 кн. // Сост. О.В. Миллер, Н.А. Колобова, С.Я. Вдовина / Под. ред. Лукирской К.П., Л., 1986. Т. 1. С. 241–243.
- ⁵ Блок А.А. Собр. соч. В 8 т., М.; Л., 1963. Т. VI. С. 293; Т. V. С. 85, 397; Т. VII. С. 11, 187, 210.
- ⁶ Там же. Т. 5. С. 88. Здесь и далее Блок цитируется по этому изданию с указанием тома и страницы.
- ⁷ Там же. С. 397.
- ⁸ Бобров С. Символист Блок // А. Блок. Pro et contra // Сост. Грякалова Н.Ю., СПб., 2004. С. 405.
- ⁹ Блок А.А. Указ. соч. Т. 8. С. 69.
- ¹⁰ Магомедова Д.М. Автобиографический миф в творчестве А. Блока. М., 1997. С. 121.
- ¹¹ Минц З.Г. Поэтика А. Блока. СПб. 1999. С. 292.
- ¹² Блок А.А. Указ. соч. Т. 4. С. 427.
- ¹³ Там же. С. 427.
- ¹⁴ Там же. С. 456.
- ¹⁵ Приходько И.С. Мифопоэтика Блока. Владимир, 1994. С. 58.
- ¹⁶ Блок А.А. Указ. соч. Т. 4. С. 533.
- ¹⁷ Там же. С. 535.
- ¹⁸ Там же.
- ¹⁹ Минц З.Г. Поэтика А. Блока. С. 314.
- ²⁰ Там же. С. 292.

Н.А. Гроховская

ИБСЕН В СТАТЬЯХ БЛОКА И БЕЛОГО 1905–1908 годов: К ПРОБЛЕМЕ КОММЕНТИРОВАНИЯ ПРОЗЫ БЛОКА

Кардинальной чертой не только символизма, но и всего переломного периода эпохи конца XIX–начала XX в. явилось символическое осмысление значимых направленных «имен – чаще всего писательских, знаменующих пути, позиции и сферы в жизни и в искусстве»¹. Среди таких «направленных» имен были и имена скандинавских писателей Ибсена и Стриндберга.

Целью настоящей статьи является изучение проблемы влияния творчества Ибсена на формирование творческих позиций поэтов-символистов А. Блока и А. Белого.

Начиная с конца 1890-х годов появляются публикации символистов об Ибсене, выходят отдельные сборники, посвященные его творчеству, в символистских журналах появляются статьи, переводы его биографии и произведений. К творчеству Ибсена обращаются Д. Мережковский, К. Бальмонт, Г. Чулков, И. Анненский. В 1905–1908 гг. появляются работы об Ибсене А. Белого и А. Блока. А. Белый определяет Ибсена как одного из писателей, обратившего его в символиста:

В то время [с 1896 до 1903] я почти заболел от переутомления: столько приходилось читать и восполнять пробелы своего литературного развития, два года упорного чтения, где Шекспир, Гёте, Шиллер сменялись Толстым, Достоевским, Тургеневым, сменявшимися в свою очередь, Ибсеном, Метерлинком, Верленом и Ницше, обратили меня в упорного и фанатически настроенного символиста. Символизм еще в ту пору понимал я вовсе не как литературную школу, а как новое мировоззрение, гармонически сочетающее религиозный, жизненный путь, искусство и спекулятивное мышление. Три имени выделяются в тот период для меня совершенно особенно: Ницше, Достоевский и Ибсен. Я прочитываю в них единообразие в их устремлениях к грядущему ...²

Поэт впервые обращается к творчеству Ибсена в 1905 г. в статье «Ибсен и Достоевский»³, которая была помещена им в журнале «Весы». В данной статье А. Белый обращается не к биографиям писателей или сюжетам их произведений, а к роли и

влиянию этих писателей на русскую и мировую литературу и культуру и выбирает одной из основных тем своей статьи тему пути. Именно А. Белый первым заговорил об Ибсене как о писателе, знаменующем определенный путь, и о необходимости выбора этого пути символизмом. Указывая на личности Достоевского и Ибсена как на направляющие и определяющие пути, он говорит о необходимости отхода от Достоевского, который «пьяно шатается без определенного пути, для вида, стыдливости ради, прикрываясь старыми догматами»⁴, и выборе иного пути:

Как бы культ Достоевского не привел нас в пустоту⁵; то, что напутал он, окончательно запутали его талантливые последователи (Мережковский, Розанов). Над некоторыми их положениями сам чорт (так! – Н.Г.) голову сломит, а не придет ни к какому результату. И вот нам говорят, что наступил конец русской литературы, вместо того, чтобы сказать откровенно: Достоевский привел в болото, надо искать иных путей⁶.

Одним из таких «иных» путей А. Белый считает путь через Ницше к Ибсену: «Преодоление безвкусицы Достоевского возможно двумя путями. Девизы этих путей: 1) вперед к Ницше, 2) назад к Гоголю⁷. А. Белый подробно останавливается на первом пути, пути восхождения «Ибсена и Ницше, очистительной бурей пронесшихся на западе»⁸: «Благородство долга, кующего путь восхождения, есть удел запада ... мы обязаны забыть волнующего нас, но бесплодного Достоевского, чтобы с благодарностью принять путь, указанный Ибсеном»⁹; в «страну долга и восхождений»¹⁰.

Сравнивая Ибсена и Достоевского (Достоевский – натура широкая, а Ибсен – высокая¹¹; «Горная ясность требует восхождения, а высоты, величия, горного подъема не было у Достоевского»¹²), Белый приходит к выводу о необходимости изменения направленности следования от горизонтали Достоевского к вертикали Ибсена: от широты «сиротливой равнины русской»¹³ «горному подъему, занавешенному туманами», ведущему... «к солнцу»¹⁴.

Ибсен становится для Белого символом горного восхождения и высот. Это стремление к высоте порой находило у Белого жизненное воплощение, вспоминая о «годе зорь», своем приобщении к символизму в 1901 г., он пишет: «Иногда прогулки вдвоем – втроем увенчивались восхождением на Иванову колокольню; я становился на перила испытать головокружение, называемое мной чувством Сольнеса – строителя башни из драмы Ибсена. Я

себя приучал к высоте»¹⁵. Этот «воплощенный символ»¹⁶ колокольни снова возникнет у Белого в статье «Ибсен и Достоевский» как символ ясности пути восхождения без «подсознательных подлогов и мистификаций»¹⁷.

Противопоставляя пути Ибсена и Достоевского, Белый указывает на гармонию, которую несет путь Ибсена, как на одну из целей, к которой должно стремиться искусство: Достоевский «всю жизнь брал фальшивые ноты»¹⁸, вечно детонировал в самом главном¹⁹; «Ибсен регулирует хаос души»²⁰. Впоследствии эта идея найдет продолжение в прозе А. Блока: «...быть холодным, равнодушным, пассивным зрителем трагедий Ибсена – значит быть вне ритма современной жизни...»²¹. Известно, что Блок считал ритм писателя признаком наличности пути: «Раз ритм налично, значит, творчество художника есть отзвук целого оркестра, то есть – отзвук души народной»²².

Завершая статью «Ибсен и Достоевский» вопросом – призывом «не пора ли нам проститься с такой широтой, подобраться, сузиться и идти по горному пути, где стоит одинокий образ Генрика Ибсена?»²³, Андрей Белый определяет направленность пути символистов и своего собственного как пути к горным высотам к «солнцу» и «Новому граду». Вот почему его слова об Ибсене, который «идет, смотря себе под ноги, определяя путь не столько по картинам будущего, сколько по провалам и отвесам настоящего»²⁴ и слова о необходимости выбора пути Ибсена: «Только тогда, когда мы встанем на вершинах, узнаем, что и горы – обман, и восхождение – призрак, но обман, но призрак необходимый – создание нашей воли, чтобы мы могли вырастить наше благородство...» так созвучны сказанному в 1930-е годы об отрезке уже пройденного им пути:

Есть узловые пункты, стягивающие противоречивые устремления, пересекающие отвлеченные порывы с конкретной биографией: в такие моменты кажется: ты на вершине линии лет; перебой троп, по которым рыскал, сбиваясь с пути, вдруг являет единство многоразличия; что виделось противоречивым, звучит гармонично; и что разрезало, как ножницы, согласно сомкнулось в крепнущей воле²⁵.

То, что в 1906–1908 гг. Ибсен имел немалое значение для А. Блока, не вызывает сомнений, на это указывают его постоянные обращения к личности и творчеству писателя в письмах, рефератах, статьях, посвященных проблемам искусства и художника: «Драматический театр В.Ф. Коммиссаржевской» (ноябрь 1906 г.), «О реалистах» (май–июнь 1907 г.), «О драме» (май–июнь

1907 г.), «О театре» (февраль–март 1908 г.); посвященных непосредственно творчеству Г. Ибсена «Генрих Ибсен» (октябрь–ноябрь 1908 г.), «От Ибсена к Стриндбергу» (апрель 1912 г.). Ибсеновские мотивы появляются в стихотворениях Блока 1906–1908 гг. («Сольвейг», «Сольвейг! О, Сольвейг! О, Солнечный Путь!», «Забывшие тебя»), также звучат в драме «Песня Судьбы».

В ноябре 1908 г. в театре В.Ф. Коммиссаржевской перед началом спектакля «Строитель Сольнес» А. Блок читает реферат «Генрик Ибсен». Блок пишет в письме матери, что данный реферат и несколько других статей задумывались им, чтобы «установить свою позицию и свою разлуку с декадентами»²⁶. В «Генрике Ибсене» поэт продолжает тему пути, затронутую А. Белым, указывая на Ибсена, как на «надежнейшего фарватера в море новейшей литературы Европы»²⁷. Говоря о пути Ибсена, Блок обращается к образу корабля, посредством которого осмыслиется не только творческий путь писателя, но и путь человечества:

И раз мы с Ибсеном – тем самым мы со всем современным человечеством. Раз мы с Ибсеном – мы на борту корабля, который борется с волнами в открытом море, мы слушаем немолчный голос великого прибора²⁸.

В 1908 г. вопрос о правильности пути, указываемого Ибсеном, не вызывает сомнений:

Само собой разумеется, что это не значит, что не надо исследовать моря, но я стал бы его исследовать, руководясь курсом корабля Ибсена²⁹.

Основную цель реферата Блок видит не только в том, чтобы «указать вкратце три главных этапа на пути Ибсена»³⁰, но и «определить отношение этого пути к господствующим путям в искусстве»³¹, «выяснить дух творчества Ибсена»³². Блок внимательно читает не только произведения Ибсена, но и его письма, очерки о его жизни и творчестве, о чем свидетельствуют многочисленные пометы, особенно в 1-м томе собрания сочинений Ибсена. В отличие от А. Белого, Блок указывает, что творческий путь норвежского писателя неотделим от его жизненного пути и идет от разрыва с обществом и родиной, когда Ибсен «повертывает свои корабли кормами к северу»³³, в поисках «новых богов»³⁴, от горных вершин и одиночества Бранда к людям, к «родной и близкой действительности»³⁵, к «бессолнечной родине»³⁶. Поэтому неслучайно обращение Блока к стихотворению Ибсена

«Сожженные корабли», которое он выделяет красным карандашом, как стихотворение, определяющее путь Ибсена от «холодной родимой земли», «сожжения кораблей» и назад в тоске к снежным высям земли нелюдимой.

Повернул он свои корабли;
Стали к северу гордо кормами;
От холодной родимой земли
Он за новыми поплыл богами.

Он остался; но каждую ночь
К снежным высям земли нелюдимой
От цветущего берега прочь
Кто-то мчится, тоскою томимый.

В феврале 1908 г., говоря уже о пути русского искусства и художника, Блок задаст следующий вопрос: «В чем же этот путеводительный ритм нашей жизни?»³⁷ Ответ будет снова найден в творчестве Ибсена, которое Блок и видит этим путеводительным ритмом:

Творчество Ибсена говорит нам, поет, кричит, что ритм нашей жизни – долг. В сознании долга, великой ответственности и связи с народом и обществом, которое произвело его, художник находит силу ритмически идти единственно необходимым путем. Это – самый опасный, самый узкий, но и самый прямой путь. Только этим путем идет истинный художник³⁸.

Таким образом, и Блок, и Белый «примеряют» не только отдельные символы произведений Ибсена (Блок – символ корабля, Белый – символ башни Сольнеса) к собственной системе символов, но тем самым символически осмысливают, «примеряя» творческую позицию норвежского писателя к своему творческому пути. Но осмысление и видение ими ибсеновского пути не совпадают.

А. Белый акцентирует внимание на переходе с одного пути (позиции) одного писателя на путь другого: с пути Достоевского по «унылой шири беспредметных полей»³⁹ на путь Ибсена к солнцу и горным вершинам. А. Блок, рассматривая творчество норвежского писателя в эволюции, фиксирует этот переход на иной путь как творческий этап самого Ибсена: от «солнца» и «горных вершин» к «общественной деятельности», от «жениха в брачной одежде»⁴⁰ к «великому чернорабочему»⁴¹.

И у Блока, и у Белого путь Ибсена-художника неразрывно связан с темой восхождения. У Белого, восхождение – это путь к

«благородству», которое «выводит людей, опьяненных веселием вечным из кабачков и притонов»⁴² и «заставляет людей стыдливо прятать пьянство души под маской сурового долга»⁴³, это также путь к «золоту зорь», «вознесение жизни долгом»⁴⁴, «очистительная буря»⁴⁵ и у Блока – это «свободный должный путь – среди бездннх противоречий – на вершины искусства к трагическому очищению»⁴⁶.

Но если у Белого долг художника лежит как раз в стремлении к «третьему царству», у Блока – это путь через восхождение и трагическое очищение⁴⁷ к спуску с горы к людям, потому что «нельзя вечно твердить о третьем царстве, когда современное человечество ... не может войти в широкие врата вечных идеалов, минуя узкие двери тяжелого и черного труда»⁴⁸.

На выбор пути также указывают герои Ибсена, к которым апеллируют Белый и Блок. У Белого: это суровые борцы освобождения⁴⁹ Боркман, Рубек, Бранд, Сольнес, основной долг которых жизненное строительство новых идеалов, «третьего царства». Блок, говоря, что «вера и воля... художника покоится в лоне вечно-женственного»⁵⁰, путеводительными считает героинь Ибсена: Сольвейг, Гильду, Гедду, Эллиду, которые символизируют Норвегию, «родину, мать, сестру и супругу»⁵¹. Поэтому главным у Блока является не восходящий путь⁵², а верность на данном пути этой вере. А путь художника и искусства определен им как путь непрерывного возвращения к первой любви своей⁵³, ко всему тому, что символизирует родину.

С Ибсеном А. Блок соотносит и свой собственный путь поэта, поэтому статьи Блока об Ибсене... можно рассматривать как своего рода примеривание Блока к этим писателям своего собственного пути в его настоящем и в его возможностях⁵⁴. В 1911 г. в письме к А. Белому от 6 июня он напишет:

...таков мой путь, что теперь, когда он пройден, я твердо уверен, что это должное и что все стихи вместе «трилогия вочеловечения» (от мгновения слишком яркого света – через непроходимый болотистый лес – к отчаянью, проклятиям «возмездию», и... – к рождению человека «общественного», художника, мужественно глядящего в лицо к миру...⁵⁵.

Таким образом, влияние Ибсена на А. Белого и А. Блока несомненно. Связывая имя Ибсена с проблемами пути художника и современного искусства, А. Белый и А. Блок в 1905–1908 гг. предлагают русскому искусству и художнику идти путем Ибсена. Но каждый из поэтов видит направленность данного пути по-сво-

ему. Осмысление ими творческой позиции Ибсена начинается со своеобразного «примеривания» символов его произведений к собственному житнетворчеству и переходит в наложение творческого пути писателя на свои творческие пути. Так, Ибсен становится одним из «направленных» символов, определяющих не только творческий путь отдельных писателей, но и развитие русского символизма в целом.

- ¹ Максимов Д. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1975. С. 332.
- ² Белый А. Автобиографическая справка / Русская литература XX века. 1890–1910 / Под ред. С.А. Венгерова. М., 2004. С. 411–412.
- ³ Весы. 1905. № 12.
- ⁴ Белый А. Ибсен и Достоевский // Весы. 1905. № 12. С. 51.
- ⁵ Там же. С. 47.
- ⁶ Там же. С. 48.
- ⁷ Там же. С. 49.
- ⁸ Там же. С. 47.
- ⁹ Там же. С. 51.
- ¹⁰ Там же. С. 50.
- ¹¹ Там же. С. 51.
- ¹² Там же. С. 49.
- ¹³ Там же. С. 49.
- ¹⁴ Там же. С. 53.
- ¹⁵ Белый А. Начало века М.; Л., 1933. С. 20.
- ¹⁶ Белый А. Ибсен и Достоевский // Весы. 1905. № 12. С. 54.
- ¹⁷ Там же. С. 53.
- ¹⁸ Там же.
- ¹⁹ Там же.
- ²⁰ Там же. С. 51.
- ²¹ Блок А. Собр. соч. В 8 т. М.; Л., 1960–1963. Т. 5. С. 316. Далее ссылки даются в тексте по этому изданию, с указанием номера тома и страницы.
- ²² Там же. С. 370.
- ²³ Белый А. Ибсен и Достоевский. С. 54.
- ²⁴ Там же. С. 51.
- ²⁵ Белый А. Начало века. С. 13.
- ²⁶ Блок А. Указ. соч. Т. 8. С. 224.
- ²⁷ Блок А. Указ. соч. Т. 5. С. 315.
- ²⁸ Там же. С. 309.
- ²⁹ Там же. С. 316.
- ³⁰ Там же. С. 310.
- ³¹ Там же. С. 310.
- ³¹ Там же. С. 310.
- ³² Там же. С. 310.
- ³³ Там же. С. 311.

-
- ³⁴ *Ибсен Г.* Полное собр. соч. М., 1904. Т. 1. С. 468.
- ³⁵ *Блок А.* Указ. соч. Т. 5. С. 312.
- ³⁶ Там же. С. 313.
- ³⁷ Там же. С. 238.
- ³⁸ Там же.
- ³⁹ *Белый А.* Ибсен и Достоевский. С. 50.
- ⁴⁰ *Блок А.* Указ. соч. Т. 5. С. 313.
- ⁴¹ Там же. С. 313.
- ⁴² *Белый А.* Ибсен и Достоевский. С. 50.
- ⁴³ Там же. С. 50.
- ⁴⁴ Там же. С. 50.
- ⁴⁵ Там же. С. 47.
- ⁴⁶ *Блок А.* Указ. соч. Т. 5. С. 241.
- ⁴⁷ *Блок А.* Указ. соч. Т. 5. С. 241.
- ⁴⁸ Там же. С. 312.
- ⁴⁹ *Белый А.* Ибсен и Достоевский. С. 54.
- ⁵⁰ *Блок А.* Указ. соч. Т. 5. С. 313.
- ⁵¹ Там же. С. 314.
- ⁵² Там же. С. 317.
- ⁵³ Там же.
- ⁵⁴ *Максимов Д.* Указ. соч. С. 8.
- ⁵⁵ *Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. 1903–1919.* М., 2001. С. 406.



Библиография Публикации



ကလေးတို့အတွက်
အထူးပြုလုပ်ထားပါသည်။

А.К. Гоморев

О НЕКОТОРЫХ РЕДКИХ ПРИЖИЗНЕННЫХ ИЗДАНИЯХ А. БЛОКА

Сложилось так, что литературоведение и авторское книговедение развиваются отдельно. Еще не так давно один известный исследователь Серебряного века с удовлетворением показывал мне вырезанный из редкого сборника листок со стихами исследуемого им поэта, говоря, что теперь у него имеются все нужные ему тексты. Но ведь этот листок можно было заменить фото или ксерокопией и не портить редкую книгу, которая сказала бы об авторе больше, чем этот отдельный листок!

Для чего же мы собираем и изучаем прижизненные книги поэта? Этим вопросом задавались все известные библиофилы. Почти все они пишут о власти, магии старой книги, обаянии старых переплетов, аромате времени. Не будем возражать библиофилам: без этих чувств нет библиофилии. Но что все-таки дают книги литературной науке? В наше время Интернет заострил проблему и прояснил ответ. Теперь можно представить все сочиненное Блоком в виде абстрагированного от книги текста, который можно перемещать на экране страница за страницей. И некоторые люди считают, что Интернет вытеснит книгу, что книга уже не нужна. Я уверен – этого не произойдет. Ведь в XIX в. была подобная ситуация с изобретением фотографии. Тогда многие считали, что фотография вытеснит живопись. Но этого не случилось. В культуре ничего не умирает, а только развивается. Что дает нам именно «живая» книжка поэта в отличии от интернетовского текста? Прежде всего, представление об эпохе, ее стиле, вкусах, устремлениях. Тут все имеет свой смысл: сорт бумаги, набор шрифтов, обложка, рисунок на ней, цвет, иллюстрации в тексте или отдельные заставки и концовки; круг художников-иллюстраторов, информация об издательстве, месте и времени издания, тираже, времени и месте цензурного разрешения, как в «Стихах о Прекрасной Даме»; о вышедших и готовящихся книгах (т.е. о планах автора), о круге авторов, печатающихся в издательстве, часто совсем не случайном. У Блока даже цвет шрифта на обложке имеет символическое

значение. Книга всеми этими признаками вырастает в свое время и желающий да увидит ее путеводные нити!

Так за технической стороной дела мы опять приходим к проблеме эпохи. Недаром говорится, что книга – феномен культуры.

Значение прижизненных изданий Блока трудно переоценить. Но они изучены далеко не все. Еще нет полного реестра прижизненных изданий поэта и здесь возможны еще новые открытия. Речь в данном случае идет об издании блоковских произведений, изданных без участия автора, о части изданий Блок был осведомлен, а другая часть так и осталась ему неизвестной. История большинства этих изданий не изучена. Сегодня мне хотелось поговорить о 4-х изданиях из 20-ти известных на нынешний день.

Книга «Двенадцать» издательства «Новый путь», Одесса, 1918 г. была не только известна Блоку, но и была в его личном владении. В собрании М.С. Лесмана она описана под № 329. На ней имеется автограф Блока: «Доказательство того, что я умею делать подарки ко дню рождения Миши (Савельева). А.Б. 27 марта 1919. (Книги и рукописи в собрании М.С. Лесмана. Аннотированный каталог. Публикации. М.: Книга, 1989). К сожалению о Мише Савельеве я пока никаких сведений не нашел. Книга представляет собой брошюру в 24 страницы, размером 20,9×13,4 см., отпечатанную на простой (ныне пожелтевшей) бумаге с рисованной мягкой обложкой из тонкого картона, на которой сверху напечатано красным крупным рисованным шрифтом:

АЛ. БЛОК

12

ДВЕНАДЦАТЬ

Между строчкой «А.Л. БЛОК» и строчкой «ДВЕНАДЦАТЬ» еще более крупным шрифтом напечатана цифра 12 в венке из черных роз, с которых каплют красные капли крови. Незвестный художник перенес «венчик из роз» на голове Христа на цифру 12 и заставил розы кровоточить, что не точно по отношению к строкам Блока, но исторически верно. Ниже черным рисованным шрифтом напечатано:

Со вступительной статьей
Иванова-Разумника.

Книгоиздательство «Новый путь»
Одесса 1918

Этот текст фактически занимает всю 1-ю страницу обложки. На титуле текст несколько иной:

А.Л. Блокъ
Двенадцать.
Со вступительной статьей
Иванова-Разумника
Одесса
Типография «Модернъ» Преображенская 94
1918

Книга отпечатана по старой орфографии, хотя фамилия автора на обложке без твердого знака, имеющегося на титуле.

При сравнении одесской книги с петроградской издательства «Революционный социализм» оказывается, что «Скифы» отсутствуют, а из 16 главок предисловия Иванова-Разумника «Испытания в грозе и буре» взяты только 4, с 3-й по 6-ю включительно, непосредственно относящиеся к поэме, а все содержащее историческую философию Иванова-Разумника опущено. Попробуем уточнить время выхода одесской книги.

Первое петроградское издание «Двенадцати. Скифов» в издательстве «Революционный социализм» Блок получил от издателя 5 июня (23 мая) 1918 г. («Библиотека А. Блока. Описание». Кн. 1. Изд. БАН Л. 1984. С. 79. № 123). То есть книга издана за несколько дней до разгрома чекистами издательства «Революционный социализм» и редакции журнала «Наш путь». Как известно, журнал был приостановлен и окончательно запрещен в сентябре 1918 г. Естественно, одесская книга появилась позже петроградской. Но когда и кто стоял за изданием «Двенадцати»? Посмотрим 3-ю страницу обложки одесской книги. Там напечатано объявление: «Открыта подписка на ежемесячный литературно-политический журнал «Новый путь» Постоянные сотрудники: Н. Алексеев, В. Борисов, Л. Венецианов, Р. Иванов-Разумник, Л. Колин, С. Мстиславский, М. Рощин, М. Самохвалов, А. Топольский, М. Шелонин, П. Шифер и др.».

А теперь сравним с текстом объявления в журнале «Наш путь» № 1, в котором были опубликованы поэма «Двенадцать» и «Скифы», на рекламной странице 63: «Открыта подписка на литературно-политический журнал «Наш путь», журнал революционного социализма, издаваемый при ЦК партии левых социалистов-революционеров (интернационалистов) под редакцией Р.В. Иванова-Разумника, Б.Д. Камкова, С.Д. Мстиславского». Мы видим, что двое из трех редакторов «Нашего пути»

АЛ·БЛОК·



ДВЕНАДЦАТЬ

СО ВСТУПИТЕЛЬНОЮ СТАТЬЕЙ
ИВАНОВА-РАЗУМНИКА

• • •

КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО
«НОВЫЙ ПУТЬ»
ОДЕССА 1918

Обложка книги «Ал. Блок. 12. Двенадцать».
Одесса: Новый путь, 1918

объявлены постоянными сотрудниками одесского журнала. Повторяется и еще одна фамилия из сотрудников «Нашего пути» – М. Самохвалова. Что же из этого следует? По-видимому, после окончательного запрещения «Нашего пути» в сентябре 1918 г. часть его сотрудников и интересующий нас автор предисловия к поэме Блока Иванов-Разумник сделали попытку перенести свою деятельность в Одессу, в одесский журнал «Новый путь». По-видимому, этот журнал так и не состоялся. Одесса в это время была занята сначала немецкими, потом англо-французскими войсками, и вряд ли принятый Совнаркомом декрет о введении новой орфографии мог применяться в декабре 1918 г. в оккупированной Одессе. Таким образом, издание одесских «Двенадцати» могло осуществиться скорее всего от октября до конца декабря 1918 г. Объявление Иванова-Разумника постоянным сотрудником «Нового пути» предполагает какой-то контакт издательства «Новый путь» с ним. А раз контакт был, могло ли издательство «Новый путь» не согласовать планы издания поэмы Блока с предисловием Р. Иванова-Разумника с авторами? Так что сокращение предисловия, скорее всего, сделано самим его автором или с его согласия. Эта связь Р. Иванова-Разумника с одесской редакцией «Нового пути» объясняет и появление одесских «Двенадцати» в домашней библиотеке поэта. И, скорее всего, Блок получил эту книгу через Р. Иванова-Разумника. Если это пока только догадка, то она имеет полное право на существование. Еще одно доказательство связи Иванова-Разумника и Блока с издательством «Новый путь» дает предупреждение издательства на обороте титула: «Исключительное право на печатание поэмы “Двенадцать” Ал. Блока принадлежит издательству “Новый путь”». Но кто, кроме автора, мог наделить этим правом издательство? По-видимому, издание книги Блока “Двенадцать” со вступительной статьей Иванова-Разумника в Одессе в 1918 г. мы должны считать сделанным с ведома авторов.

Еще одна блоковская книга – **Александр Блок. Стихотворения. Книга первая (1898–1904) Ante Lucem. Стихи о Прекрасной Даме. Распутья.** Москва. МСМХVI. 206 стр. – несет в себе тайну своего происхождения до сих пор. Вот что писал о ней Н. Ашукин в 1923 г. в книге «Александр Блок. Синхронистические таблицы жизни и творчества. 1880–1921. Библиография. 1903–1923. «Новая Москва». 1923:

Анонимное издание.

Летом 1922 г. в книжных магазинах Москвы появилась в продаже книга: Александр Блок. Кн. первая. М. 1916. Типография не обозначена.

Книга представляет собой перепечатку 1-го тома А. Блока в изд. «Земля» Пб. 1918. По словам одного из букинистов, это издание Блока напечатано будто бы где-то на юге.

Насколько это указание соответствует действительности, нам проверить не удалось. Во всяком случае, бесправная перепечатка стихов Блока свидетельствует о большом спросе на них на книжном рынке в 1921–1922 гг., что вполне понятно: смерть поэта вызвала повышенный интерес к его стихам (стр. 39).

Данная датировка как бы относит эту книгу к посмертным, хотя 1921 г. еще не исключает прижизненности.

В. Орлов в статье «Литературное наследство А. Блока» (Т. 27/28. С. 535–536) поместил описание этой книги в раздел III «Посмертные издания художественных произведений Блока»:

Стоит упомянуть также об анонимном издании: Ал-р Блок. Стихотворения. Кн. первая (1898–1904). М. 1916. 208 с., цена 14 руб.

Книжка эта отпечатана где-то на юге России с откровенно спекулянтской целью – в удовлетворение возросшего спроса на произведения Блока – появилась в продаже в книжных магазинах Москвы летом 1922 г. В соответствии с данными титульного листа книжка представляет собой точную (и довольно тщательную) перепечатку I тома «Стихотворений» во втором издании Мусагета (1916); снята была только марка издательства.

Здесь уже сделан первый шаг к анализу анонимного издания 1-го тома. В отличие от Н. Ашукина, считавшего эту книгу перепечаткой I тома изд. «Земля», В. Орлов правильно определил издание, взятое за образец. Хотя издания «Земли» и «Мусагета» идентичны по содержанию, но есть отличия в расположении авторского текста. Издательство «Земля» в целях экономии бумаги сжимало тексты Блока на странице, нарушив авторский принцип расположения каждого стихотворения на отдельной странице, в чем еще в большей степени ему следовал Анонимный издатель. Но «Земля» в целях экономии бумаги во многих стихотворениях уничтожала интервал между строфами, превращая их в единый текст (это отметил В. Орлов). На протяжении всей книги Анонимный издатель повторял расположение строф в соответствии с мусажетовским изданием. Есть и другие подтверждения перепечатки именно мусажетовской книги.



Обложка книги «Александр Блок. Действо о Теофиле»
в серии «Маленькие книжечки недели. 8. Новости беллетристики».
Изд. В.В. Битнера [1917]

Этот факт мало что дает нам для определения времени и места анонимного издания. Но вот в № 11 за 1980 г. журнала «В мире книг» В. Орлов пишет:

По-своему любопытна книжка-контрафакция (подделка) «Ал-р Блок. Стихотворения. Кн. первая. Москва. МСМХVI». На самом деле она была издана в 1921 или 1922 году и, кажется, не в Москве... По некоторым косвенным данным произошло это в Одессе, во всяком случае на моем экземпляре этой незаконной книжки имеется штамп книжного магазина с одесским адресом.

Этот же текст, относящийся к Анонимному изданию 1-го тома, В. Орлов перепечатал без изменений в книге «Здравствуйте, Александр Блок!» изд. «Советский писатель» Ленинградское отд. 1984 г. в статье «О некоторых редкостях Блокианы» (с. 195).

По-прежнему годы издания Анонимной книги даются 1921–1922 гг., впервые предложенные Н. Ашукиным. В том же 1984 г. вышла книга «Библиотека А. Блока. Описание» т. 1. изд. БАН, Л., 1984. На странице 85 под № 152 мы находим описание этой книги с кратким комментарием:

В несохранившейся записке А. Блока эта книга была охарактеризована как подделка под издание «Земли». Место издания неизвестно.

Из этого текста следует, что Анонимное издание 1-го тома «Стихотворений» не могло появиться позднее июля 1921 г. – Блок скончался 7 августа. Таким образом, предположения, что это издание – посмертное, мы должны окончательно отбросить. Это издание является прижизненным, и Блок о нем знал! (Хотелось бы знать подробнее о записке Блока, когда она была написана и почему утеряна.)

В. Орлов указывает на штамп одесского магазина на своем экземпляре анонимного издания. На моем экземпляре нет никаких штампов, но на 2-й странице обложки есть наклейка с текстом (по старой орфографии):

Просьба к гг. читателямъ! Не загибать угловъ.

Не делать пометокъ. При чтении не перегибать... (и т.д.)

Внизу, под рамкой окружающей текст памятки, выходные данные:

Издание книжно-библиотечного бюро союз кредита. Одесса.
Жуковского, № 15, тел. № 38-40.

Еще раз Одесса фигурирует на 2-х книгах из 3-х описанных, что дает возможность считать её именно одесской.

С местом издания книги мы определились. Теперь попробуем определить точное время издания.

Начало НЭПа в России – март 1921 г. X съезд ВКП(б), на котором и было принято решение о переходе от военного коммунизма к новой экономической политике, проходил 8–16 апреля 1921 г. После этого и появилась возможность частного предпринимательства. Анонимное издание имело явно финансовую цель. В этом сходятся и Н. Ашукин и В. Орлов. Да и сам факт появления остатков тиража в московских книжных лавках говорит сам за себя. Ни одна другая провинциальная книга Блока в Москве не продавалась.

Торгово-финансовую прибыль можно было получить только в условиях общественной стабилизации, и она наступила после окончательного освобождения Одессы Красной армией от войск Деникина в феврале 1920 г. Но до введения НЭПа в условиях военного коммунизма, т.е. до марта 1921 г., появление подобной контрафакции вряд ли было возможно.

Вот почему появление Анонимного издания 1-го тома Блока с большой долей вероятности можно отнести к периоду с апреля по июнь 1921 г.

В. Орлов называет это издание контрафакцией, что означает: подделка, самовольное противозаконное нарушение авторского права путем воспроизведения и распространения чужого произведения. Поддельными в книге являются место издания – Москва – и дата – 1916 г., указывающая на год издания образца, т.е. мусажетовский 1-й том.

Что касается нарушения авторского права, то это следствие всех революций, когда старый закон не действует, а нового еще нет. И все остальные провинциальные издания были такими же нарушениями авторского права, которое бездействовало.

В заключение опишем это издание. Бумага такая же, как в 1-м и 2-м томах начатого «Алконостом» в 1922 г. собрания стихотворений. Размер книги 18×11,9 см, обложка мягкая, имеет литографированную рисованную темно-зеленую рамку размером 14,6×9,2 см, заключающую прямоугольник фиашкового цвета (в части тиража – коричневого цвета). В этом прямоугольнике текст темно-зеленым шрифтом:

Александр Блок
Книга первая
(1898–1904)
Ante lucem

Стихи о Прекрасной Даме
Распутья
Москва
МСМХVI

На последней, 4-й стороне обложки, в нижнем правом углу: 14 руб.

До сих пор речь шла о провинциальных изданиях, в условиях гражданской войны, ставших редкостью. Но есть два издания, вышедшие в Петрограде при жизни А. Блока и, тем не менее, оставшиеся автору неизвестными. Первое из них – это **«Действо о Теофиле»** Рютбёфа, французского трувера XII–XIII в., переведенное Блоком в 1907 г. по предложению «старинного театра» и поставленное в декабре того же года.

История перевода и постановки освещена в работе И.А. Ревякиной «Перевод “Действо о Теофиле”, история текста и его цензурных искажений» (ЛН. Т. 92. Кн. 5).

Первая публикация миракля в альманахе «Стрелец» сб. 1. 1915, затем в «Театре», изданном «Мусагетом» в 1916 г.

Не знаю, известно ли было И.А. Ревякиной о существовании первого прижизненного отдельного (и оставшегося единственным) издания «Действа о Теофиле», но она о нем не упоминает. Между тем, книга эта уже описана в книге «Русские советские поэты. Библиографический указатель» (с. 198) и упоминается в книге В. Орлова «Здравствуйте, Александр Блок», (см. прим. 10, 8).

Приводим библиографическое описание книжечки, как его дает библиографический указатель:

[Автор: Рютбёф] Действо о Теофиле [Пер. с фр. Ал. Блока; предисл. изд-ва] – Пг.:

В.В. Битнер [1916] 16 с. – мален. книжечки «Недели»; № 8. Новости беллетристики.

Вся эта информация взята с первой и последней страницы брошюры.

Но в наше время, когда прошло почти 90 лет со времени издания «Действа о Теофиле», уже требуется пояснять, что маленькие книжечки недели были бесплатным приложением к журналу «Вестник знания», который издавал В.В. Битнер.

Брошюра, изданная Битнером, имеет размер 19,5×14,1 см, напечатана на дешевой газетной бумаге без титула. 1-я страница является обложкой, которая украшена рамкой и текучей

АЛЕКСАНДРЪ БЛОКЪ
СТИХОТВОРЕНІЯ

КНИГА ПЕРВАЯ
(1898—1904)

ANTE LUCEM
СТИХИ О ПРЕКРАСНОЙ ДАМѢ
РАСПУТЬЯ

МОСКВА
MCMXVI

Обложка книги «Александр Блок. Стихотворения.
Книга первая (1898–1904)». Москва, MCMXVI
(анонимная контрафакция [1921])

гирляндой из листьев, в виде буквы П. Сверху в этой рамке напечатано:

Маленькие книжечки

«Недели»

8.

Новости беллетристики

Александр Блок

Действо о Теофиле.

Дальше идет текст, видимо редактора-издателя В.В. Битнера:

Это наивное, грубоватое и забавное «Действо» собственно «Чудо» (Le Miracle) принадлежит труверу XII–XIII в. Рютбёфу. Не представляя само по себе поэтической ценности, оно все-таки в своем роде замечательно, как характерный образчик мираклей, обрабатывающих народные легенды, как памятник простодушный и несколько лубочный, но живой и красочный, века детских суеверий, вульгарного мистицизма, иногда не чуждого впрочем некоторого ироничного лукавства, плутоватого «себе на уме».

Александр Блок чудесно перевел это, во всяком случае, интересное произведение; мы воспроизводим его перевод из сборника его пьес «Театр».

Задней обложки не имелось. Последняя, 16-я страница занята окончанием текста, а внизу страницы под отделительной чертой

Тип. Кюгельген. Глич и К^о., Птгр., Екатерингофский пр., 87. Ред-изд. В.В. Битнер

Время издания книжечки не указано. Поэтому 1916 год, указанный в библиографическом указателе (Т. 3. Ч. 2) взят в квадратные скобки.

Я склонен считать, что книжечка вышла в начале 1917 г.

Трудно представить, что, будучи в Петрограде в начале 1916 г., Блок не узнал бы о выходе этой книжечки. Между тем фамилия Битнера не встречается ни в дневниках, ни в записных книжках, ни в перечне писем А. Блока.

Другое дело февраль 1917 г., когда, по моему мнению, вышло «Действо». Маленькие книжечки недели выходили по одной еженедельно. В неделе 7 дней. $7 \text{ дней} \times 8 = 56$. Если считать первую неделю от 1 января, то, вычтя из 56 дней 31 день в январе, получим, что восьмая неделя кончается 25 февраля, а начинается 19 февраля. Книжечка Блока, по этим расчетам, могла появиться

ся в период с 18 по 27 февраля (скорее рассылалась, а напечатана раньше).

В это время Блок находился еще в районе Пинских болот, а февральские события всем хорошо известны. Кому в эти дни было дело до скромной брошюры с уже напечатанным в издательстве «Мусагет» текстом? Именно логика событий заставляет датировать «Действо о Теофиле» февралем 1917 г. Именно из-за революционных событий книжка и стала редкостью. Ее нет в Ленинской библиотеке, нет и в собрании В. Орлова. И все же я не назвал бы ее абсолютной редкостью. Кроме экземпляра из моего собрания, в 1985 г. я приобрел еще один для шахматовского музея. Еще один экземпляр проходил, на моей памяти, на одном из книжных аукционов.

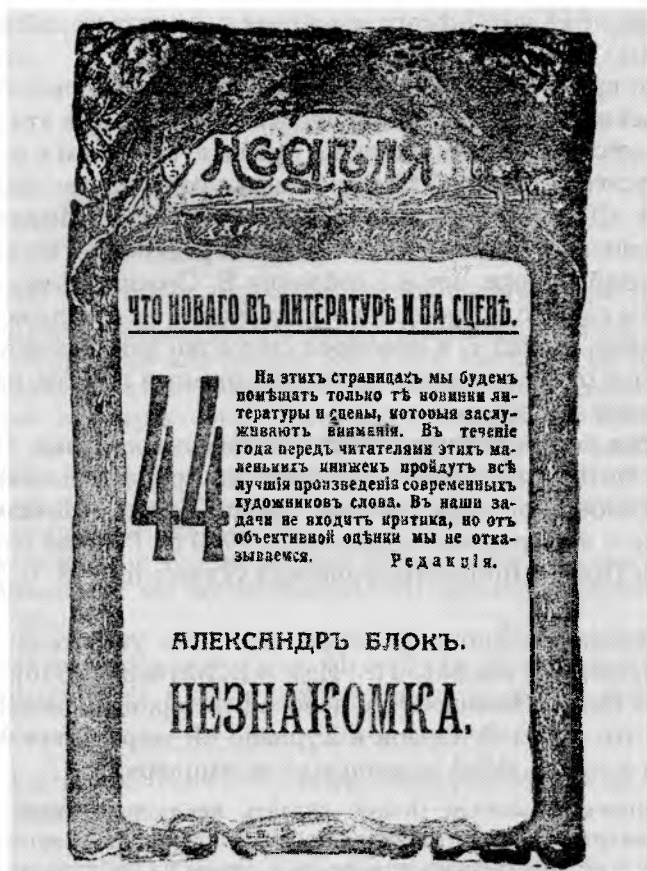
Вторая петроградская книжка, неизвестная Блоку, тоже издана В. Битнером и тоже без указания времени издания. Это единственное отдельное издание драмы Блока **«Незнакомка»**. Сведения о ней впервые появились в 1980 г.: Русские советские писатели Поэты. Библиографический указатель. Т. 3. Ч. 2. № 92. С. 19.

Приводим библиографическое описание указателя: Незнакомка / [Предисл. изд-ва] – Пг.: Изд. В.В. Битнера, [1916]. – 32 с. – («Неделя Вестн. Знания». Что нового в литер. и на сцене; № 4).

Вот что писал В. Орлов в журнале «В мире книг» № 11 за 1980 год в статье «Мой уникальный экземпляр»:

Совершенно особый можно сказать исключительный интерес должно вызывать у каждого книголюбца оставшееся неизвестным самому Блоку и не зарегистрированное ни в одном из библиографических справочников единственное отдельное издание драмы «Незнакомка».

Это пример того, как величайшей редкостью может стать совершенно невзрачная грошовая брошюра, отпечатанная слепым шрифтом на скверной газетной бумаге. Она не датирована, но вышла, вероятно, в 1917 г. в Петрограде. В ней перепечатан с небольшим предисловием текст «Незнакомки» из блоковского сборника «Театр» в издании «Мусагета» 1916 г. Брошюрка представляет собой 44-й выпуск серии «Неделя. Что нового в литературе и на сцене», выходившей в качестве приложения к популярному журналу «Вестник знания»! В конце книжечки указаны издатель «Вестника» В. Битнер и ответственный редактор «Недели» петроградский журналист А. Грен. Возможно, принадлежащий мне экземпляр «Незнакомки» – единственный уцелевший. Этого издания нет даже в самых крупных книгохранилищах страны.



Обложка книги «Александр Блок. Незнакомка».

Неделя. Вестник знания.

Прилож. 44. Что нового в литературе и на сцене.

Изд. В.В. Битнера [1917]

Описанный в Библиографическом указателе экземпляр, видимо, принадлежал В. Орлову. В. Орлов безусловно прав, говоря об исключительной редкости «Незнакомки». Она мне попала единственный раз в жизни лет 10 назад в Петербурге, и приобретена мной. Предположение В. Орлова об уникальности его экземпляра, к счастью, не оправдалось.

«Незнакомка» представляет собой брошюру на газетной бумаге, хрупкой и пожелтевшей, в 32 стр. размером

12,3×8,9 см. На обложке замкнутая рамка 11,3×6,3 со слепым, скорее угадываемым, чем видимым узором. В верхней части узор рамки расширяется и в середине этой расширенной части надпись:

Неделя
Вестник знания
Что нового в литературе и на сцене

Слева большими цифрами 44, напротив цифр текст:

На этих страницах мы будем помещать только те новинки литературы и сцены, которые заслуживают внимания. В течение года перед читателями этих маленьких книжек пройдут все лучшие произведения современных художников слова. В наши задачи не входит критика, но от объективной оценки мы не отказываемся. Редакция.

Ниже:

Александр Блок
Незнакомка

Оборот обложечной страницы начинается сверху заставкой из четырежды повторенного стилизованного цветка. Ниже следует текст:

Александр Блок. Незнакомка. Символизм сделал в русской поэзии несомненные завоевания и дал несколько прекрасных произведений. Его теоретики и истолкователи у нас – Вячеслав Иванов и Андрей Белый, статьи которых вообще интересны, а иногда и блестяще написаны. Изящнейший представитель символической школы – поэт Александр Блок («Стихи о Прекрасной Даме», «Нечаянная радость» и др.). Фокус лучей его творчества, центральный образ его поэзии – Прекрасная Дамы, она же Незнакомка, – символ вечной женственности, небесно-чистой любви, идеал вечно манящий и вечно ускользающий. Он иногда является – этот идеал – и вдруг исчезает, или даже влачится, в кажущемся падении – в кабачках и пошловатых светских гостиных, в образе этих прекрасных незнакомок, трепетно влекущих к себе чем-то несказанно-небесным и вдруг ускользающих в земное и чувственное.

Лирическая пьеска Блока «Незнакомка» (из его сборника «Театр») изображает этот Идеал, Вечную Женственность, Небесночистую Любовь, в его мгновенном воплощении здесь у нас, в плоской земной реальности, где ему суждено, едва он воплотится, искать вновь в неуловимой грезе или пасть в неизбежном земном падении. Впрочем, для поэтов и звездочетов это будет все-таки – падение светлейшей звезды.

На последней странице, где находится окончание текста драмы, ниже небольшой концовки в виде цветка и под отделительной чертой напечатано:

Тип. Кюгельген, Глич и К°, Петроград, Екатерингофский просп. 87
Изд. В.В. Битнер. Отв. Ред. А. Грен

А. Грен, по-видимому, и является автором краткого предисловия. Я привел его потому, что из-за редкости издания блоковеды лишены возможности познакомиться с этим весьма распространенным в ту эпоху отношением к творчеству Блока усредненного интеллигентского сознания, весьма далекого от символизма.

Для определения времени издания «Незнакомки» (если в издании Битнера не было сбоев) используем уже опробованный метод.

На обложке стоит номер приложения 44. Умножив 44 недели на 7, получим 308 дней. Отсчитав от 1 января 308 дней, получаем 4 ноября. А вся неделя длится от 29 октября до 4 ноября. Конечно, здесь есть определенная неточность в расчетах, так как 1 января может не быть началом недели, но погрешность в несколько дней, я думаю, не имеет большого значения. Нужно учесть также, что в 1917 г. еще действовал старостильный календарь. Получается, что книга вышла через несколько дней после Октябрьской революции. Обе книги Битнера попали в водоворот революций: одна февральской, а другая октябрьской. Этим и объясняется отсутствие информации о выходе этих книг. Такова моя версия.

До сих пор речь шла о книгах редких, если не редчайших, мало известных читателю или даже блоковеду. Но все же эти книги обнаружены, помещены в собрания, описаны библиографами и, в общем, доступны специалисту. Но есть книги Блока, которые не описаны, и мы не знаем, как они выглядят.

В Литературном наследстве (т. 27/28, с. 534) В. Орлов приводит перечень изданий А. Блока, в котором, наряду с известными книгами, фигурируют такие, которых нет ни в государственных, ни в библиофильских собраниях: Двенадцать. Киев; Двенадцать. Чернигов; Двенадцать. Чита; Двенадцать. Баку. Этих изданий В. Орлову видеть не приходилось. Вышли они, очевидно, в 1918–1919 гг. Не пришлось их видеть и мне. Причем В. Орлов ут-

верждает, опираясь на «Список моих работ» Блока, что он знал об их напечатании. Если это так, то остается продолжить поиски этих мифических книг.

К этим четырем пока не известным изданиям можно прибавить одесскую листовку с «Двенадцатью», изданную к 1 мая 1919 г. и разбросанную с самолета над городом вместе с другой листовкой со «Скифами», о которой рассказал Е.М. Голубовский (ЛН, т. 92, кн. 4-я, с. 757).

И, наконец, нами был обнаружен след еще двух изданий «Двенадцати», о которых ничего не известно: Двенадцать. Ростов-на-Дону / Двенадцать. Житомир. О ростовской книжке я знаю от известного ростовского коллекционера-пушкиниста, который видел книгу и знал ее владельца. К сожалению, этот владелец уехал из Ростова, и адрес его не известен. Вторая, житомирская, книга находится в Москве в огромной библиотеке одного московского библиофила. К сожалению, она утонула в книжном море и предпринять ее многодневные поиски владелец книги лишен возможности из-за крайней занятости. Однако не хотелось бы заканчивать статью на разочаровывающей ноте, а потому еще немного об одной блоковской редкости, пока неизвестной.

Это не печатная, а машинописная книжечка с поэмой Блока «Соловьиный сад». Она переплетена в плотную обложечную бумагу, с тисненым на обложке диском со спицами, сверху диска или колеса – стилизованный цветок. Титул ее украшает рисунок пером тушью, представляющий собой заглавную заставку с цветами в стиле XIX в. Завершается поэма рисунком в той же технике, изображающим садовую урну, освещенную луной. Оба рисунка вполне профессиональны. Книжечка имеет 18 страниц, размер обложки 14,6 × 11,1 см. Простые перепечатки обычно утрачиваются с доступностью книг. Эту книжечку спасли рисунки, а возможно, и память о прошлом.

Я думаю, что не ошибусь, отнеся это ручное издание к периоду Гражданской войны, когда типографии стояли из-за нехватки бумаги, и многие поэты сами занимались изготовлением таких ручных изданий.

В данном случае мы исключаем участие Блока в появлении этого издания.

Вероятнее всего это издание одного из почитателей или почитательниц поэта. В собрании В. Орлова есть еще одно рукописное издание «Отроческих стихов», появившихся в конце



Обложка книги «А. Блок. Соловьинный сад».
 Машинопись. Рисунки пером. Тушь, [1919–1921]

1921 г. в количестве 25 экземпляров с линогравюрами художника Г.А. Ечеистова. Напомним, что существует уникальная рукописная книга «Роза и Крест» художника Купреянова с его рисунками, которую издал в 2005 г. издательский дом «Парад». Я не исключаю, что на полках библиофилов могут обнаружиться и другие рукописные книги с произведениями Блока.

ПРИЖИЗНЕННЫЕ ИЗДАНИЯ А. БЛОКА
(на русском языке),
ИЗДАННЫЕ БЕЗ ЕГО УЧАСТИЯ

Российские издания

1. *Рютбёф*. Действо о Теофиле / Пер. А. Блока. Маленькие книжечки «Недели». 8. Новости беллетристики / Изд. В.В. Битнера. [1917] Пгр. (Приложение к журналу «Вестник знания»).
2. Незнакомка // Неделя. Вестник знания. Прилож. 44. [1917] / Изд. В.В. Битнера. Пгр. 32 с.
3. Двенадцать // Вступ. Статья Иванова-Разумника / Изд. «Новый путь». Одесса, 1918. 24 с. + 1 с. библ. (издание осуществлено с ведома А. Блока – А.Г.).
4. Двенадцать. Красноярск, 1919. 4 с. (листовка).
5. Скифы. Одесса, 1919 (листовка) / Изд. комиссии по устр. пролет. празд. 1 мая.
6. Двенадцать. Скифы. Изд. «Кавк. посредник». Тифлис, 1919. 22 с.
7. Двенадцать. Скифы. Изд. «Кавк. посредник». Тифлис, 1919, 22 с. + 1 с. библиогр. 2-е изд.
8. Двенадцать и Скифы. Поэмы / Изд-во «Феникс». Тифлис; Баку, 1919, 19 с. + 1 с. библиогр.
9. Двенадцать / Госуд. изд-во. Севастополь, 1921. 24 с. Шрифт красного (заголовки) и синего цвета. Тир. 200 экз.
10. Двенадцать / Госуд. изд-во. Севастополь, 1921. 24 с. (2 завод). Шрифт тот же. Тир. 3000 экз. (Это и предыдущее издание требуют исследования. В. Орлов относит их к посмертным. – А.Г.).
11. Стихотворения. Книга первая. (1898–1904). М., МСМХVI (анонимная контрафакция) [1921 г.]. 208 с.
12. Соловьиный сад. Поэма. Тифлис / Изд-во «Аквилон», 1921. 8 с. без титула.
13. Ямбы / Изд. Рабочих печат. дела. Чита, 1921. 16 с.

Зарубежные издания на русском языке

14. Двенадцать / С пред. П. Сувчинского. Российско-болгарское книгоиздательство, София, [1920], 36 с., Рисован. обл.
15. *Иванов-Разумник Р.* Испытание в грозе и буре. Александр Блок. Скифы. Двенадцать / Изд-во «Скифы», 1920. 67 с. (1).
16. О любви, поэзии и государственной службе. Диалог / Изд-во «Скифы». Берлин, 1920. 18 с. (1).
17. Россия и интеллигенция / Предисл. А. Шрейбера / Изд-во «Скифы». Берлин, 1920. 71 с. (1).
18. Диалог. О любви, поэзии и государственной службе / Изд-во «Мысль». Берлин, 1920.
19. Двенадцать. Скифы / 9 илл. Н. Гончаровой и М. Ларионова / Изд. «Мишень». Париж, 1920. 34 нenum. с + 7 л. илл. на отд. л. + 1 с. вых. данные.

20. Двенадцать / 14 илл. Н. Гончаровой и М. Ларионова. Изд. «Мишень». Париж, 1920. 34 нenum. с. + 14 л. илл. + 1 с. вых. данные.

Кроме 13 изданий в России, из которых Блок не знал № 1, 2, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13, имеется еще 6 провинциальных изданий «Двенадцати», о 4-х из которых Блок знал (Киев, Чернигов, Чита, Баку). И два до сих пор неизвестных, которых лично я не видел, но достоверно знаю, что они существуют (Ростов-на-Дону и Житомир). О первых 4-х упоминает В. Орлов в «Литературном наследстве» (Т. 27/28), но ни Блок, ни сам Орлов их не видели. Таким образом, реально существует или существовали еще 6 изданий, которые не найдены и не описаны, и 7-е – одесская листовка 1919 года с поэмой «Двенадцать».

Ашукин Н. Ал. Блок. Синхронистические таблицы жизни и творчества. Библиография. А.А. Блок // Новая Москва. 1923.

Библиотека А.А. Блока. Описание. Л., 1984 г. Кн. 1.

Блок А.А. Полное собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1999. Т. 5.

В мире книг 1980. № 11.

Дневник А. Блока. 1917–1921. Л., 1928.

Книга. Исследования и материалы. М., 1980. Сб. XLI.

Записные книжки Ал. Блока. Л., 1930.

Литературное наследство. М., 1937. Т. 27/28.

Литературное наследство. М., 1980–1993. Т. 92. Кн. 1.

Наш путь. 1918. № 1. Апрель.

Русские советские писатели. Поэты. Библиогр. указ. М., 1980. Т. 3. Ч. 2. А.А. Блок.

Орлов В. Здравствуйте, Александр Блок. Л., 1984.

С.Н. Бройтман

ЖАНРОВО-КОМПОЗИЦИОННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ПОЭМЫ А. БЛОКА «НОЧНАЯ ФИАЛКА»*

Статья известного исследователя русской лирики, автора фундаментального труда «Историческая поэтика» (2001, 2004) Самсона Наумовича Бройтмана (1937–2005) впервые была опубликована более четверти века назад в сборнике «Художественный текст и литературный жанр» (Махачкала, 1980. С. 21–35). Изданный в провинции, мизерным тиражом и к тому же отпечатанный на ротапринте с неудобочитаемым «слепым» шрифтом, сборник, как это всегда бывает с периферийными университетскими сборниками, сразу стал библиографической редкостью. Статья С.Н. Бройтмана все эти годы была почти недоступна даже для специалистов, хотя и была выделена и отмечена таким авторитетным исследователем русского символизма, как Д.Е. Максимов. 18 марта 1981 г. он писал мне:

«Статья Бройтмана мне очень понравилась. Оч(ень) тонко, углубленно, на высоте самых влекущих и интимных тенденций современной методологии, поблизости от литературоведческого мира Зары Минц. Пожалуй, не без щеголяния модной стилистикой («привилегированное пространство», «героическое» пространство»). Без этого было бы целомудреннее. И, по-моему, есть излишества в аналитической дифференциации, это мешает четкости и рельефности контуров и снижает энергию общего рисунка. Не могу, напр(имер), понять: в чем различие «2-й встречи» и «обретения» (поясните, пожалуйста!). Очень хорошо о «памяти жанра», но почему нет о символе в «Ночной Фиалке» – памяти о голубом цветке Новалиса? И вообще имманентность анализа (здесь – крайняя!) понижает его убедительность. Итог: ОЧЕНЬ хорошая статья, а на фоне юбил(ейной) л(итературы) (речь идет о 100-летию со дня рождения Блока. – Д.М.) прямо-таки – шедевр!».

Скупой на похвалы, Дмитрий Евгеньевич дал чрезвычайно высокую оценку статье, зорко увидев и ее уязвимые стороны. Действительно, статья написана в период, когда С.Н. Бройтман завершал цикл своих ранних работ о лирическом эпосе и переходил к проблеме субъектно-образных структур в лирике. Еще не был найден адекватный язык описания (в частности, в книге «Русская лирика XIX–начала XX века в свете исторической поэтики: Субъектно-образная структура» (М., 1997)) он решительно отказался от не вполне корректного термина «диаструктурный», заменив его описательным «принцип дополнительно-

* Публикация осуществлена при поддержке РГНФ (грант № 06-04-00468а)

сти». Тем не менее статья эта до сих пор остается непревзойденным образцом анализа текста сложнейшей поэмы Блока в аспекте ее жанровой структуры.

В последние годы своей жизни он не раз выражал желание собрать и переработать свои работы о Блоке, однако сделать это ему было уже не суждено. Я не сочла возможным вносить какие бы то ни было коррективы в текст. Статья публикуется по тексту первой и единственной публикации. Остается надеяться, что и другие статьи С.Н. Бройтмана о Блоке, напечатанные в малотиражных сборниках, будут републикованы и окажутся полезны современным исследователям.

Д.М. Магомедова

«Ночная Фиалка» прочитана менее других поэм Блока. Специальных работ, ей посвященных, нет. В монографиях о Блоке, даже в книгах о его поэмах ей уделяется минимум внимания. Между тем, она весьма замечательна – и сама по себе, и по месту, которое занимает в поэмном творчестве автора «Двенадцати» и «Возмездия».

Прочтению поэмы не способствовало установившееся понимание ее как аллегорического произведения (особенно отчетливо эта точка зрения выразилась в работе Л.К. Долгополова¹, но так или иначе она сказывается у большинства исследователей). Такое понимание рождало стремление найти единственный истинный смысл иносказания. Его видели в развенчании мистицизма², прощании поэта с прошлым³, в революционных предчувствиях⁴ или в более сложном комплексе: страхи за судьбу культуры прошлого в эпоху революционного насилия и попытке поэта осознать себя в истории⁵. Соответственно в художественной системе поэмы выделялся один конфликтный узел, по-разному интерпретируемый: противопоставление мира сна и «Нечаянной Радости». Принципиальная многозначность поэмы Блока, вырастающая из ее символической (а не аллегорической) природы, при этом оставалась в тени. Неосознанной оставалась многомирность «Ночной Фиалки» и особое соотношение ее двух метамиров – «сна» и «яви». Присмотримся сначала к метамирам поэмы.

«Ночная Фиалка» имеет, как известно, подзаголовок «Сон». Она и возникла из записи сна, приснившегося поэту в ночь с 16 на 17 ноября 1905 г. Отношение к сну-поэме – особое. Он – «самое важное» (так озаглавлена первоначальная запись поэмы)⁶. Он же

и то, что поэт считает необходимым назвать словом «действительно» (подзаголовок первоначальной записи).

Представляется, что понимание сна здесь типологически романтическое. «Сны, – пишет Н.Я. Берковский о воззрениях немецких романтиков, – предоставляют силам жизни свободу, неизвестную им наяву»⁷. Действительно, сон дает возможность герою поэмы разомкнуть горизонт своего эмпирического («прозаического») бытия. Герой получает возможность обрести утерянную в его бодрствующем сознании память о качественно ином бытии, которому он был когда-то причастен. Благодаря ему создается и художественное ощущение инобытийности, «трансцендентности» двух этих состояний мира, и в то же время их связи, реализуемой памятью героя. Специфической логикой сна мотивировано совмещение противоположностей и своеобразное «оборотничество» мира сна и его героев, и мгновенное исчезновение видения при появлении звуков иного мира.

Сон оказывается у Блока способом существования художественного мира поэмы. Но он же является всеобъемлющей реальностью ее фабулы: все действие «Ночной Фиалки» происходит во сне, даже пробуждение остается в границах сна – единственный и, конечно, не случайный прецедент среди поэм Блока. Эта всеобъемлемость сна глубоко значима, не будь ее – поэма имела бы совершенно иной смысл.

И однако рядом со всеобъемлющим «сном» существует в «Ночной Фиалке» другой метамир – «явь». В прямом смысле явь – то бытие, с позиции которого ведется рассказ о сне:

Миновали случайные дни
И равнодушные ночи,
И, однако, памятно мне
То, что хочу рассказать вам,
То, что случилось во сне [2:26].

Помимо процитированной нами первой строфы, в пространстве «яви» находится последняя строфа. Весь остальной мир поэмы расположен в пространстве «сна». Но это не мешает Блоку внедрить «явь» в глубь первого метамира. Постепенно начинает проясняться, что «сон» столь значим потому, что он указывает на иную, чем наличное бытие, «явь» героического мира:

Становилось ясней и ясней,
Что когда-то я был здесь и видел
Все, что вижу во сне – наяву [2:27]⁸.

Есть в поэме и третий слой «яви»: мир «нечаянной радости», врывающейся *извне* в стихию сна (*Слышу, слышу сквозь сон за стенами раскаты* [2: 33]). Наконец, своеобразной «явью во сне» является прозаический («городской») мир. Сферой сна остается, таким образом, лишь мир ночной фиалки («болотный»), но и он, с одной стороны, со-противопоставлен яви как обман, «сладкий дурман» [2:32], прекрасный и тягостный одновременно.

Прежде мы говорили о всеобъемлемости «сна» в «Ночной Фиалке». Теперь столь же всеобъемлющей предстает «явь». Видимо, дело в том, что поэма Блока не является моноструктурной. Она основана не на одном принципе, а, если использовать формулу, открытую для себя поэтом в 1905 г., на «неслиянности и нераздельности» [5:595] двух принципов. Эта диаструктурность — ключ к пониманию смысла «Ночной Фиалки» и ее жанрово-композиционного своеобразия.

Диаструктурен и каждый из миров поэмы, живущих в напряженном поле ее художественной системы.

Исходным жанрово-композиционным мотивом «Ночной Фиалки» является мотив «потери». Объектом потери выступает у Блока героическое состояние мира, представленное героико-мифологическими образами Скандинавии и связанное в сознании поэта с образами вагнеровской мифологии (позже эти образы будут развернуты в поэме «Возмездие»). Объект потери расположен в героическом «верхнем» пространстве прошлого:

Где-то в скалах, на фьордах,
Где уж нет ни морей, ни земли,
Только в сумерках снежных
Чуть блестят золотые венцы
Скандинавских владык [2:30].

Этот возвышенный мир отличается героической безмерностью, он лежит вне самых грандиозных измерений («ни морей, ни земли»). Это мир «сурового долга» [2: 30] и величавого трагизма: золото венцов, чуть блестящих «в сумерках снежных», отсылает нас к мифу о первоначальном золотом веке и о сумерках богов.

Как всегда бывает у Блока, образ «героического» полисемантичен и полигенетичен. Кроме скандинавско-вагнеровского мифа о героическом состоянии мира и его гибели, Блок использует и миф о первоначальном «райском» состоянии и его потере.

О том, что именно таков масштаб замысла поэта, что речь идет об утрате героически-гармонического золотого века и рай-

ского состояния мира, говорит и ряд косвенных свидетельств. В планах и набросках статьи «Безвременье» (написанных в июне–сентябре 1905 г., т.е. до поэмы), а затем и в самой статье, нынешнее состояние мира со-противопоставлено именно золотому веку. И в набросках, и в статье в связи с образами поэмы (ночная фиалка, невеста, лиловый цветок) возникает образ демона в лермонтовско-врубелевских лиловых тонах. Это отсылает нас к поэме Лермонтова, в которой мотив потерянного рая тоже занимает большое место⁹.

Собственно символ героического века и его потери уходит в поэме в бесконечную смысловую перспективу. Помимо «золотого века», «райского» состояния, он содержит в себе намеки и на другое отпадение – распятие Христа (в романтической традиции, имеющей истоки в средневековых представлениях, оно рассматривается как изоморфное отпадение Люцифера-Денницы и потеря рая). Это отпадение представлено как длящееся поныне, достаточно вспомнить слова о падении «лучших из нас» [2:28] с их евангельским подтекстом. Не думая исчерпать смысл блоковского символа, отметим, что в нем скрыто и указание на «прошлое» в его противостоянии разрушительным тенденциям безвременья, и намек на утрату «культуры» (идеала, мечты) в том специфическом смысле, который позже у Блока будет подчеркнут противопоставлением: культура – цивилизация.

Многозначность блоковского символа углублена тем, что исходное состояние мира – «золотой век», «райское», героическое – оказываются в поэме тезой в истории человеческого рода и личного бытия героя, соотнесенного с духовным опытом автора. Блок вводит мотив личной причастности героя гармоническому героическому бытию:

А в избе собрались короли,
Но запомнилось ясно,
Что когда-то я был в их кругу
И устами касался их чаши [2:20].

Этот мотив повторяется неоднократно, причем в герое подчеркиваются не только родовые качества человека героического века, но и лично-творческие («певец»):

Этот нищий, как я, в старину
Был, как я, благородного рода,
Стройным юношей, храбрым героем,
Обольстителем северных дев
И певцом скандинавских сказаний [2:32].

В литературе о «Ночной Фиалке» давно замечено, что «герой поэмы видит свое прошлое», но это прошлое однозначно понимается как эпоха мистических увлечений, а персонажи поэмы именуются «старыми товарищами из мистической компании»¹⁰. Это, конечно, крайнее упрощение.

Для Блока в эпоху «Ночной Фиалки» (как, впрочем, и позже) юношеский идеал не сводился к мистическим увлечениям и не был чем-то однозначно отрицательным. Напротив, он был для поэта его «тезой», «золотым веком», гармоническим состоянием¹¹.

Важно, что в первоначальной записи поэмы наличествует характеристика героического века в этом личностном плане. Это – «первая любовь» [2:386], начальный момент духовного бытия героя – «молодое», «совсем еще свежее», «без прозы» (только потом за этим следует «вторая стадия», она же – «проза жизни» [2:386]. Чтобы достаточно оценить положительную значимость и смысловую наполненность этих символов, вспомним, что примерно через год, формулируя свое понимание «возмездия» («одной из мировых истин, равных по значению, быть может, закону всемирного тяготения»), Блок писал:

Эта истина гласит о том, что человек может достигнуть вершин славы, свершить много великих дел, может облагодетельствовать человечество, но – горе ему, если на своем восходящем пути он изменит юности, или, как сказано в Новом Завете, «оставит первую любовь свою» [5:317].

Именно этой юностью и первой любовью, измена которым чревата духовной гибелью личности, является для Блока героическое состояние мира и человека. Без осознания его как исходного момента художественной системы «Ночной Фиалки» невозможно понимание этой поэмы.

При этом своеобразие «Ночной Фиалки» в том, что в ней героическое не столько предметно дано, сколько символически задано и представлено как «иномирное», трансцендентное по отношению к наличному бытию (не случайно сама форма его введения в ткань поэмы, то, что герой вспоминает о нем во сне, как платоновская душа о своем преджизненном существовании). Данностью поэмы является как раз потеря «золотого века», но эта потеря художественно значима благодаря своей соотнесенности с героическим состоянием.

Поэма открывается картиной прозаического (городского) мира, но этот мир прочитывается в своем истинном значении

только с учетом того, что он есть воплощенная потеря героического. Так, герой – *Нищий, бродяга, Посетитель ночных ресторанов* [2:29].

Утративший цельность и двоящийся (см. мотив друга-двойника – [2: 26–27]), именно благодаря своей соотнесенности с героическим и утерянным бытием обретает свой истинный масштаб и оказывается «демоном», падшим ангелом. В контексте верхнего героического пространства нижние городские пространства прочитываются как «ад». В контексте героического большого времени свой истинный смысл обретает «оскорбительный час» [2:28] настоящего. Все другие детали наличного бытия становятся значимыми благодаря указанной соотнесенности. Так, краски города – «желтые бархатцы», «все посерело, померкло» [2:27] – живут в со-противопоставлении с «сумерками снежными» и «золотыми венцами» [2:30]. Наличная желтизна – погасшее золото венцов героического века, а сереют и меркнут в городе сумерки снежные потерянного мира.

Потеря оказывается, таким образом, не просто исчезновением явления, но и его внутренней деформацией. Интересно, что город в поэме озвучен, но его звуки – это искаженный «шум трескучий», совсем по Вл. Соловьеву: *На пыльно-трескучих тротуарах* [2:28]; *Только пьяные бабы ругались* [2:27]; *Разговоры о тайнах различных религий* [2:27]; *Час фабричных гудков* [2:28].

Само воспоминание о потерянном мире становится возможным лишь тогда, когда в сознании героя замирает антимузыкальный шум города:

И пока прояснялось сознание,
Умолкали шаги, голоса,
Разговоры...
Становилось ясней и ясней... [2:27]

Итак, и пространство, и время, и герой, и цвет, и звук прозаической действительности есть воплощенная потеря качеств героического мира, их искажение. Потерянная наличным бытием точка зрения оказывается тем диалогизирующим контекстом, в котором по-новому прочитывается «текст» прозаического бытия и вне которого он не существует как художественная реальность. Отсюда особая моделирующая роль мотива потери, который становится всепроникающим смыслом и жанрово-композиционным мотивом поэмы, хотя во внешней композиции ему не отведено строго определенного и локализованного места.

Дело в том, что потеря окрашивает собой не только прозаический (городской) мир, но и мир Ночной Фиалки (болотный) и является сама условием его существования. Однако в мире Ночной Фиалки потеря предстает уже не односторонне негативным фактом, а «нераздельностью и неслиянностью» негативного и позитивного, трагическим, но единственно возможным путем «вочеловечения». Именно благодаря своему падению герой поэмы оказывается способным увидеть нечто сверх того, что доступно персонажам героического века. Отсюда совмещение благоговения и иронии в отношении павшего героя к остановленному, не оплодотворенному падением миру Ночной Фиалки. Отсюда и особая структура этого мира, о которой мы скажем ниже.

Специфичность и важность мотива потери в «Ночной Фиалке» проясняется в сопоставлении с его жанрово-композиционной ролью в предшествующей поэмной традиции. Современные исследования обнаружили, что мотив потери был начальным элементом жанрово-композиционной схемы древней эпосеи – материнского лона поэмы¹². Но если в эпосе этот мотив был развернут сюжетно, то в собственно поэме (особенно в той ее форме, которая складывается в XIX в.) он редуцирован и вынесен в предысторию сюжета (загадочное прошлое байронических героев и героев южных поэм Пушкина, дымка тайны и былых потерь, неотъемлемая от них, как и от лермонтовского Мцыри и Демона и в иной форме от Евгения («Медный всадник»), потерявшего и свое родовое прошлое и прозвание). Блок вновь разворачивает редуцированный в поэме XIX в. мотив потери, и именно благодаря вызреванию этого мотива и через него происходит подключение поэта к вековым традициям поэмы и совершается творческое пробуждение «памяти жанра».

Дело в том, что «Ночная Фиалка» не просто первая поэма Блока, но первая законченная поэма его. Ее созданию предшествовал целый период поэтического творчества, в течение которого Блок не мог овладеть жанром: «Поэма философская» (1900–1901), «Петербургская поэма» (1904), «Три свидания» (1904), «Ее прибытие» (1904–1905) не завершены и не состоялись как поэмы. Эти поэмы – неудавшаяся попытка прямого позитивного воплощения идеала Прекрасной Дамы через магистральный сюжет «обретения». Но такое воплощение идеала не осуществлялось, и сюжет обретения медленно трансформировался у Блока в сюжет «потери». Первая законченная поэма – «Ночная

Фиалка» и была создана тогда, когда процесс трансформации завершился: когда в свете опыта 1905 г. реальностью духовного мира Блока стала потеря конкретных форм идеала и когда эта потеря начала осознаваться не в негативном плане только, но как трагический, и единственно реальный путь к «вочеловечению».

Естественно, что мотив потери у Блока (в отличие от поэмы XIX в.) развернут, но он развернут (в отличие от древней эпопеи) не сюжетно, а в плане порожающе-моделирующем.

Осознание роли мотива потери дает возможность перейти ко второму жанрово-композиционному элементу, который, по мнению некоторых исследователей, столь специфичен для данного жанра, что поэма может быть определена как художественно реализованная «встреча человека с чем-то находящимся вне того социального, психологического и эмоционального мира, которым он окружен»¹³.

Мы уже видели, что поэма Блока, в которой развернут редуцированный в поэме XIX в. мотив потери, вносит существенную поправку в подобную моноцентрическую интерпретацию жанра. Но и в сфере собственно «встречи» у Блока отсутствует моноцентризм: в поэме происходят две встречи. Сначала герой встречается с миром Ночной Фиалки, а затем с миром «Нечаянной Радости». Показательно, что в первоначальной записи сна (18 ноября 1905 г.) второй встречи не было, введение ее в окончательный вариант – сознательный акт Блока. Значение этого акта тем более важно, что отныне две встречи (как и развернутая потеря) станут постоянным атрибутом поэм Блока. В «Ночной Фиалке» поэт впервые подошел к подобной структуре, завершив период поисков своей поэмной формы. В чем содержательность подобной формы?

Встреча – основной структурный элемент поэмы XIX в. Исследователями отмечено, что в поэме встречаются несоизмеримые миры, человек – и трансцендентное начало, представленное символически¹⁴. Но отмеченная особенность поэмы XIX в. не может быть понята только из нее самой, ибо в поэмной встрече проглядывают более древние архетипические черты: эпоса и далее мифа.

Структурно встреча соответствует второму композиционному элементу эпопеи – поиску¹⁵. В отличие от одномоментной поэмной встречи, поиск эпопеи процессуально развернут и в качестве своих ключевых эпизодов предполагает пребывание героя в подземном мире и сражение с чудовищами, символизирующими смерть. Именно отсюда явно проглядывающая сквозь поэмную

встречу борьба со смертью или символизирующей ее трансцендентной силой, отсюда же и «чудесное», считавшееся вплоть до XIX в. неизменным атрибутом жанра.

У Блока архетипическое содержание встречи, дремлющее в памяти жанра, оживлено и выдвинуто на первый план. Оно не только в центральном эпизоде встречи со сном-смертью, но и в своеобразном возрождении процессуальности, свойственной эпическому поиску. Процессуальность лежит в подтексте «Ночной Фиалки» как тема пути героя, в прошлом которого потеря, в настоящем – поиск, встреча со сном-смертью и вторая встреча с бодрствующим миром. Однако, учитывая потенциальную процессуальность «Ночной Фиалки», нельзя не видеть, что фабульно она реализована в форме двух встреч. Даже по внешнему композиционному рисунку (глубоко, однако, содержательному) поэма Блока отличается и от древней эпоса, и от поэмы XIX в., являя собой некую «третью» поэмную форму.

Мир встречи (Ночной Фиалки, болотный) строится на универсальном для поэмы Блока принципе: он неразделен с героическим миром (объектом потери), но и неслиян с ним. Это бросается в глаза уже в наименовании персонажей: королевна, король и королева, герой и скальд и одновременно – «некрасивая девушка с неприметным лицом» [2: 29], «старик и старуха» [2: 30], «нищий» [2: 31]. Значимы здесь и совмещение героической и прозаической характеристик и принципиальная несводимость персонажей к одной из этих противоположностей.

По этому же принципу строится пространственно-ценностная характеристика мира встречи. Как и героический мир, мир встречи – некое привилегированное пространство. Он расположен «у самого края земли» [2: 26, 34] и отличается особой сверхмерностью. Но возвышенной героической безмерности (*где уж нет ни морей, ни земли*), пейзажу, лежащему как бы вне планетных измерений, соответствует в мире Ночной Фиалки – болото, некое а-мерное пространство, поглотившее и землю, и море, и даже небо (см.: *небо упало в болото* [2: 26]).

Действительно, болотный мир в поэме – это место, где нарушается эмпирическая мерность и начинают происходить пространственные абберации:

И тропинка вилась
Сквозь лилово-зеленые сумерки
В сон, и в дрему, и в лень,
Где внизу иверху,

И над кочкою чахлой,
И под красной полоской зари, –
Затаил ожидание воздух... [2: 27–28]

Странность этого пейзажа в том, что низ здесь связан с семантически противостоящим ему предлогом «над», а верх – с предлогом «под». О том, что это художественно сознательное построение, говорит черновик поэмы, где данное место выглядело более привычно:

... внизу и вверху,
И под кочкой болотной,
И над красной полоской зари¹⁶.

Но дело не только в малозаметных абберациях. Болото оказывается пространством, которое втягивает в себя и ценностный «верх», и ценностный «низ» и поглощает их: в болото, как мы видели, спускается город, но в него же падает небо [2: 26].

Нераздельность и неслиянность болотных пространств с пространством героического мира подчеркиваются еще одним способом. К избушке, где происходит встреча, герой движется таким образом:

Город вечерний остался за мною...
Далеко...
Там краснела полоска зари [2: 26].

Из отрывка видно, что по отношению к месту встречи город расположен позади, заря – впереди. В поэзии Блока периода «Стихов о Прекрасной Даме» с тем, что впереди (вдали), связывается некое положительное качество, с тем, что позади – отрицательное¹⁷. Поэтому мир встречи локализованный «впереди», в направлении зари, обретает ореол высокого, если оценивать его исходя из критерия блоковской «тезы». В «Ночной Фиалке» возвышенная оценка мира, где происходит встреча, сохраняется, но неслиянно с ней появляется противоположная.

Уже в «Распутьях», по наблюдениям З.Г. Минц, появилась возможность разрушения прежней пространственно-ценностной картины мира путем ценностного уравнивания пространства, находящегося впереди и позади героя¹⁸.

Но в поэме Блок делает иначе: наряду с измерением «позади-впереди» он вводит измерение «верх-низ» и нарушает привычную координацию этих измерений. Мы ожидаем, что в одном ряду (ценностно высоком) будут совмещены характеристики «впереди-вверху», а в другом ряду (ценностно-низком) – «позади-внизу».

Блок же, напротив, в одном ряду совмещает разноценностные характеристики, и мир встречи, который выступал как находящийся «впереди» («вдали»), оказывается «низом». Он «низ» по отношению к верхнему героическому миру (ср.: *где-то в скалах*). Но он расположен и пространственно ниже города, герой попадает в болото, спускаясь *по уклону... улицы* [2: 27]. Так получается, что мир встречи предстает одновременно и как ценностно высокое и как ценностно низкое, а точнее как деструкция этих измерений.

По этому же принципу строится и время мира встречи. Персонажи этого мира как будто живут в большом героическом масштабе времени, неподвластного малым прозаическим измерениям: *Здесь сидели веками они* [2: 30]; *Прогрустил здесь века* [2: 31]; *И проходят, быть может, мгновенья, / А быть может, столетья* [2: 33].

Но сама эта вынутасть «болотного» времени из малого делает его минус-временем, а главной его характеристикой вместо героической длительности оказывается неподвижность, неизменность, вечное возвращение: *... не старея, / Не меняясь и думая думу одну, / Прогрустил здесь века* [2: 31]; *Не старея, не зная измен* [2: 33].

Это то минус-время, о котором Блок писал Белому («там ничего не изменится, и я не изменюсь тоже»¹⁹) или то безвременье, о котором говорит поэт в статье:

Самый страшный демон нашептывает нам теперь самые сладкие речи: пусть вечно смотрит сквозь болотный туман прекрасный фиолетовый взор Невесты – Ночной Фиалки. Пусть беззвучно протекает счастье всадника, кружащего на усталом коне под большой зеленой звездой [5: 82].

В поэме мир встречи тоже полностью обеззвучен. Героиня – *молчаливо сидела за прялкой* [2: 29], она *беззвучно прядет* [2: 32], и *беззвучно кружится прялка* [2: 32]. Мало того, звуковые образы совершенно несовместимы с болотным миром, который обнаруживает себя только тогда, когда в сознании героя затихает шум прозаического мира, и который исчезает, как только в сон врываються раскаты моря. Создается впечатление, что в мире встречи существует некий запрет на звук. Это впечатление подкрепляется при анализе цикла «Пузыри земли», предшествующего в композиции 2-го тома «Ночной Фиалке». Здесь прямо сказано: *Там, где проталины, / Молчать повелено* [2: 12].

Этот запрет в цикле связан с «Ней» (*Тишина Твоя дремлет вдали* – [2: 18], вечностью (*Это Вечность сама снизошла / И наве-*

ки замкнула уста – [2: 17]). Но ведь в цикле «Она» – мертва, а в поэме «Она» – спящая (мертвая) царевна. Известно, что на мифологическом уровне запрет на звук действует в царстве мертвых²⁰.

Подводя итог описанию болотного мира (места встречи), надо сказать, что он является своеобразным минус-миром, нераздельностью и не-слиянностью героического и прозаического бытия, сна-смерти и яви. Эта диаструктурность болотного мира делает его противостоящим как однозначно высокому («героическое»), так и однозначно низкому («прозаическое»). «Встреча» оказывается и нисхождением (сном-смертью), и восхождением – единственной возможностью преодоления беспамятства прозаического миропорядка. Интересно, что мотив «преодоления» был подчеркнут в первоначальной записи поэмы: *И в сладком дурмане / Стал преодолевать*

(вероятно, «прозу жизни» – С.Б.) [2: 387].

В окончательной редакции поэмы мотив «преодоления» развернут при помощи введения второй встречи и благодаря усилению «межмирности» героя. У Блока «падший ангел» находится одновременно и вне героического и прозаического миров и внутри них, а потому видит нечто сверх того, что доступно синкретическому сознанию героического персонажа или раздробленному сознанию человека прозаического века. Отсюда амбивалентность его отношения к миру встречи – единство благоговения и иронии, осознания своего «падения» и одновременно осознания своей мудрости, достигнутой ценой этого падения (*И, грустя, засмеялась душа / Запоздалому их ожиданью* – [2: 30 и др.]).

Однако надежды на радикальное преодоление прозаического миропорядка связаны в поэме со второй встречей.

Мир второй встречи пространственно локализуется за пределами сна, а потому должен осознаваться как «явь»: *Слышу, слышу сквозь сон / За стенами раскаты* [2: 33].

Получается, что если на одном полюсе поэмы сон был значим потому, что указывал на явь героического мира прошлого, то на другом полюсе он указывает на иную явь – открытого мира «нечаянной радости». Открытость тут не только пространственная (даль, море, ветер, «за стенами»), но и временная: в момент второй встречи в поэму входит время, неподвижность сменяется движением, а мир первой встречи рассыпается и исчезает.

Мир «нечаянной радости» противопоставлен «болотному» и как озвученный – беззвучному, не случайно он дан преимущественно в звуковых образах: *Слышу, слышу сквозь сон* – и дальше

идут раскаты, всплески, дальний прибой, голос, крики чаек, стоны сирен, бушевание пены [2: 33]. Если учесть, что «музыка» у Блока обычно связывается с пророческим предчувствием будущего²¹, становится понятным определение поэта: «Нечаянная Радость» – это мой образ грядущего мира [2: 369].

Итак, объект второй встречи – открытый, стихийный мир будущего. Исследователи отмечают ряд моментов, конкретизирующих этот символ. Подчеркивается, что в поэме происходит переосмысление традиционных для Блока образов (кораблей и др.), что эти образы символизируют «внешний, полный стихийного движения мир»²²; «новую вольную жизнь»²³; «те изменения, что несут в мир события 1905–1906 годов»²⁴.

Однако и сам символ «Нечаянной Радости», и его роль в поэме не могут еще считаться достаточно проясненными. Так, не учитывается обычно, что интересующий нас символ появляется в «Ночной Фиалке» дважды: один раз как объект встречи, другой раз – как одно из слагаемых «обретения». Как объект второй встречи «Нечаянная Радость» бытийствует во времени и пространстве сна. И хотя она врывается в сон как бы извне (*Слышу... сквозь сон*), но не только она, а даже наступающее в результате ее появления пробуждение – тоже пробуждение во сне, переход от одного сна к другому. Иначе говоря, в функции объекта встречи «Нечаянная Радость» не занимает в структуре поэмы некоего привилегированного положения. Абсолютизация этого символа производится уже самими исследователями и обычно на том основании, что с появлением его исчезает мир первой встречи. Но нужно увидеть и то, что с исчезновением мира прошлого исчезает и мир будущего – «Нечаянной Радости». Остается – и это тоже во сне – прозаическое болото (*и сижу на болоте* – [2: 35]) и Ночная Фиалка как символ идеала (культуры, мечты).

Л.К. Долгополов, обративший внимание на непривилегированность «Нечаянной Радости» в поэме, объясняет это тем, что поэт «не отрекаясь от надежд, связанных с приходом кораблей», одновременно боится за «судьбу сказки, судьбу культуры»²⁵. Сам по себе этот вывод нам представляется спорным. Бесспорна, однако, непривилегированность «Нечаянной Радости». И столь же бесспорно, что душой мира поэмы, реальностью, «постоянной в сменах», оказывается «нераздельность и неслиянность» идеала (Ночной Фиалки) и прозы жизни. Вторая встреча, однако, дает новую ориентацию этой «нераздельности и неслиянности», устремляя ее на стихийный и открытый мир будущего.

Тут мы подходим к завершающему жанрово-композиционному мотиву поэмы – к «обретению». «Обретение» – единственная реальность поэмы, лежащая за пределами сна. Это определяет особое место данного мотива в «Ночной Фиалке». В мире обретения сохраняется «нераздельность и неслиянность» идеала и прозы жизни:

Так же тих догорающий свод,
Тот же мир меня тягостный встретил.
И Ночная Фиалка цветет,
И лиловый цветок ее светел [2: 34].

Но здесь «нераздельность и неслиянность» высветлена и гармонизирована (это сказалось даже в том, что последняя строфа, в которой воспроизведено обретение, ритмически выделена: от свободного стиха, которым написана вся остальная часть поэмы, Блок именно здесь переходит к четко выдержанному трехстопному анапесту. Одновременно белый стих поэмы только в последней строфе заменяется стихом рифмованным). Особая гармонизация мира обретения достигается тем, что поэт совмещает в нем то, что даже во сне предстало как несовместимое. Большое время идеала (*Но столетья прошли* – [2: 34]) оказывается и личным временем героя (*И продумал я думу столетий* – [2: 34]), и тем, что не противоречит будущему – «Нечаянной Радости». В мире обретения как бы реально осуществляются идеальные видения сна – проходят столетья, цветет Ночная Фиалка, появляются большие корабли; все это происходит в особом пространстве – у самого края земли [2: 34], которое родственно верхнему пространству героического мира (*где уж нет ни морей, ни земли*), но и болотному (*у самого края...*). Можно сказать, что в мире обретения «нераздельность и неслиянность» теряет свойственную ей прежде трагико-ироническую окраску и несет в себе возможность более совершенного бытия: *...нечаянно Радость придет / И пребудет она совершенной* [2: 34].

Если вспомнить незавершенные поэмы Блока 1900–1905 гг., станет ясно, что поэт вернулся к искомой теме обретения, но уже не как к начальному, а как к конечному смысловому и жанрово-композиционному элементу. Но ясно, что и в этом случае обретение не совсем дается Блоку – оно не столько творится, сколько монологически прокламируется. Содержательно уже то, что последняя строфа, говорящая об обретении, находится вне сферы сна. Тем самым финал как бы изъят из диалогического контекста поэмы. Явь, хоть и гармонизированная, изымается здесь из

сна, который грозит превратиться в простой монологический аргумент для доказательства тезиса о совместимости Ночной Фиалки с приближением кораблей и вестью о новой земле.

Однако все-таки чисто монологическим финал поэмы назвать все-таки нельзя, потому что мотив Нечаянной Радости таит за прежней идеей неподвижности иное содержание. Известно, что строка *И пребудет она совершенной*, как и слова о радости, являются цитатой из Евангелия от Иоанна, где приводятся слова Иисуса, обращенные к ученикам: «Сие сказал я вам, да радость моя в вас пребудет, и радость ваша будет совершенна» (Ин. XV, 11).

В поэме Блока, построенной на «нераздельности и неслиянности» начал («непримиримых, но требовавших примирения», как скажет поэт позже), оказывается важным евангельский подтекст этих слов и жизненная ситуация, в которой они произносятся. У Иоанна Иисус говорит эти слова своим ученикам после того, как сообщил им, что один из них предаст его. Вслед за этой речью он выходит в ночь за поток Кедрон, где его хватают. В подобном контексте мотив «Нечаянной Радости», совершенной, хотя и связанной нераздельно с потерей-предательством, поворачивается не своей неподвижной и догматической стороной. Он, напротив, живет в диалогическом напряжении радости и трагедии, верности первой любви и измены. Наконец, благодаря многочисленным цитатам из Евангелия, проходит сквозь всю поэму и завершается в финале параллель: герой (демон) – Христос. З.Г. Минц, выделившая этот мотив, считает, что Блок здесь снимает оппозицию и устанавливает тождество: Христос-Демон²⁶. Этот момент опять-таки противостоит монологическим тенденциям поэмы.

Окидывая теперь «Ночную Фиалку» общим взглядом, мы видим ряд черт, отличающих ее от поэмы XIX в. Во-первых, это ее диаструктурность. Во-вторых, развернутость мотива потери, редуцированного в поэме XIX в. В-третьих, своеобразная структура двух встреч и, в-четвертых, мотив обретения, не характерный для вершинных образцов этого жанра в XIX в. Благодаря этим своим особенностям поэма Блока своими (лирическими) путями движется к процессуальной полноте эпопеи, находящей свое композиционное выражение в схеме «потеря – поиск – обретение».

Вывод о близости поэмы Блока к поэме-эпопее, кажущийся столь парадоксальным, когда речь идет о лирической «Ночной Фиалке», не покажется неожиданным в применении к «Возмез-

дию» или «Двенадцати», возрождающим, как принято считать, эпическую поэму²⁷. Но ведь именно «Ночная Фиалка» – первая завершенная поэма Блока – была первой находкой новой жанровой формы, содержащей в себе потенции всех последующих модификаций ее. Эпический момент «Возмездия» и «Двенадцати» существует уже в «Ночной Фиалке». И он заключается не просто в «попытке осознать себя (...) в мировом водовороте истории»²⁸, как пишет Л.К. Долгополов. Сам по себе исторический фон, как бы он ни был широк, еще не есть показатель эпического. Поистине эпический момент, существующий уже в «Ночной Фиалке» и развитый в «Возмездии» и «Двенадцати», состоит в соотношении человека с героическим или эпическим состоянием мира, которое у Блока оказывается объектом потери, поиска и желаемого обретения. Поэма Блока развивается от потери героического к искомому обретению, и этой процессуальностью сближается с эпосом, но, конечно, не повторяет ее, сохраняя черты «третьей» поэзной формы, не похожей ни на древнюю эпопею, ни на поэму XIX в.

¹ Долгополов Л.К. Поэмы Блока и русская поэма конца XIX – начала XX веков. М.; Л., 1964.

² Ременик Г. Поэмы Александра Блока. М., 1959.

³ Тимофеев Л. Александр Блок. М., 1957.

⁴ Михайловский Б.В. Символизм // Русская литература конца XIX – начала XX века (1901–1907). М., 1971.

⁵ Долгополов Л.К. Указ. соч.

⁶ Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960. Т. 2. С. 396. В дальнейшем цитаты из Блока даются по этому изданию, том и страница указываются в тексте.

⁷ Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Л., 1973. С. 32.

⁸ Тот факт, что сон указывает на несомненную явь, был еще резче подчеркнут в первоначальной записи поэмы:

Что видел во сне,
Но когда-то и наяву.
(Выделено Блоком. – С.Б. 2: 386).

В этой записи трижды говорится о встрече героев, происходившей наяву: «И как будто даже постарела с первого раза» (2, 387, 388).

⁹ В некоторых редакциях «Демона» мотив потерянного рая был прямо сформулирован: «Ты не найдешь потерянный свой рай» (редакция 1831 г. Здесь и далее Лермонтов цитируется по: Лермонтов М.Ю. Полн. собр. соч. Л., 1939. Том и страницы указаны в тексте). См. также в редакции 1833 г. об ангеле – «после потерянного рая» (2, 547). Мотив исходной гармоничности присутствует и в характеристике Демона как «счастливого первенца творенья» (2, 466). О том, что путь героя Лермонтова

- начинается обычно с райского состояния и затем только следует «трагедия утраты этого райского состояния», пишет Д.Е. Максимов (*Максимов Д.Е. Поэзия Лермонтова. Л., 1959. С. 281–282.*)
- ¹⁰ Ременник Г. Указ. соч. С. 28.
- ¹¹ См.: Минц З.Г. Поэтический идеал молодого Блока // Блоковский сборник. [1]. Тарту, 1964.
- ¹² Гринцер П.А. Эпос древнего мира // Типология и взаимосвязи литератур древнего мира. М., 1971.
- ¹³ Мелихова Л.С., Турбин В.Н. Поэмы Лермонтова. М., 1969. С. 6.
- ¹⁴ Там же. С. 7.
- ¹⁵ Гринцер П.А. Указ. соч. С. 172.
- ¹⁶ ИРЛИ. Ф. 654. Оп. I. № 123. Л. 4.
- ¹⁷ Минц З.Г. Структура «художественного пространства» в лирике А. Блока // Труды по русской и славянской филологии. XV: Литературоведение. Тарту, 1970. (Учен. зап. Тартуского ун-та; вып. 251). С. 203–291.
- ¹⁸ Там же. С. 227.
- ¹⁹ Александр Блок и Андрей Белый: Переписка. М., 1940. С. 163–164.
- ²⁰ См.: Пропп В.Я. Ритуальный смех в фольклоре // Пропп В.Я. Фольклор и действительность. М., 1976.
- ²¹ См.: Магомедова Д.М. Концепция «музыки» в мировоззрении и творчестве А. Блока. Автореферат дисс. ... канд. филол. наук. М., 1975. С. 14.
- ²² Долгополов Л.К. Указ. соч. С. 57
- ²³ Михайловский Б.В. Указ. соч. С. 309.
- ²⁴ Долгополов Л.К. Указ. соч. С. 58.
- ²⁵ Там же.
- ²⁶ Минц З.Г. Функция реминисценций в поэтике А. Блока // Труды по знаковым системам. 6: Сб. науч. ст. в честь Михаила Михайлович Бахтина (к 75-летию со дня рождения). Тарту, 1973. С. 407. (Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 308.)
- ²⁷ Долгополов Л.К. Указ. соч. См. особенно главу «“Двенадцать” и возрождение эпической поэмы». С. 145–181.
- ²⁸ Там же. С. 59.

Научное издание

**ШАХМАТОВСКИЙ
ВЕСТНИК**

Выпуск 9

*Утверждено к печати
Научным советом РАН
«История мировой культуры»*

Заведующая редакцией *Е.Ю. Жолудь*

Редактор *А.В. Бездидько*

Художник *В.Ю. Яковлев*

Художественный редактор *Т.В. Болотина*

Технический редактор *З.Б. Павлюк*

Корректоры *А.Б. Васильев, Е.Л. Сысоева*

Подписано к печати 05.05.2008
Формат 60 × 90^{1/16}. Гарнитура Таймс
Печать офсетная
Усл. печ. л. 16,0. Усл.кр.-отт. 16,5. Уч.-изд.л. 17,0
Тип. зак. 894

Издательство «Наука»
117997, Москва, Профсоюзная ул., 90
E-mail: secret@naukaran.ru
www.naukaran.ru

ППП «Типография «Наука»
121099, Москва, Шубинский пер., 6

**АДРЕСА КНИГОТОРГОВЫХ ПРЕДПРИЯТИЙ
ТОРГОВОЙ ФИРМЫ “АКАДЕМКНИГА” РАН**

Магазины “Книга-почтой”

- 121099 Москва, Шубинский пер., 6; (код 495) 241-02-52 Сайт: www.LitRAS.ru
E-mail: info@LitRAS.ru
197110 Санкт-Петербург, ул. Петрозаводская, 7 “Б”; (код 812) 235-40-64
ak@akbook.ru

**Магазины “Академкнига” с указанием букинистических отделов
и “Книга-почтой”**

- 690002 Владивосток, Океанский проспект, 140 (“Книга-почтой”);
(код 4232) 45-27-91 antoli@mail.ru
620151 Екатеринбург, ул. Мамина-Сибиряка, 137 (“Книга-почтой”);
(код 343) 350-10-03 kniga@sky.ru
664033 Иркутск, ул. Лермонтова, 289 (“Книга-почтой”); (код 3952) 42-96-20
aknir@irlan.ru
660049 Красноярск, ул. Сурикова, 45; (код 3912) 27-03-90 akademkniga@bk.ru
220012 Минск, просп. Независимости, 72; (код 10375-17) 292-00-52, 292-46-52,
292-50-43 www.akademkniga.by
117312 Москва, ул. Вавилова, 55/7; (код 495) 124-55-00
(Бук. отдел (код 495) 125-30-38)
117192 Москва, Мичуринский проспект, 12; (код 495) 932-74-79
127051 Москва, Цветной бульвар, 21, строение 2; (код 495) 621-55-96
(Бук. отдел)
117997 Москва, ул. Профсоюзная, 90; (код 495) 334-72-98
105062 Москва, Б. Спасоглинищевский пер., 8 строение 4; (код 495) 624-72-19
(Бук. отдел)
630091 Новосибирск, Красный проспект, 51; (код 383) 221-15-60 akademkniga@mail.ru
630090 Новосибирск, Морской проспект, 22 (“Книга-почтой”);
(код 383) 330-09-22 akdmn2@mail.nsk.ru
142290 Пущино Московской обл., МКР “В”, 1 (“Книга-почтой”);
(код 49677) 3-38-80
191104 Санкт-Петербург, Литейный проспект, 57; (код 812) 272-36-65
ak@akbook.ru (Бук. отдел)
199034 Санкт-Петербург, Васильевский остров, 9-я линия, 16;
(код 812) 323-34-62 (Бук. отдел)
634050 Томск, Набережная р. Ушайки, 18;
(код 3822) 51-60-36 akademkniga@mail.tomsknet.ru
450059 Уфа, ул. Р. Зорге, 10 (“Книга-почтой”); (код 3472) 23-47-62,
23-47-74 UfaAkademkniga@mail.ru
450025 Уфа, ул. Коммунистическая, 49; (код 3472) 72-91-85 (Бук. отдел)

Коммерческий отдел, Академкнига. г. Москва

Телефон для оптовых покупателей: (код 495) 241-03-09

Сайт: www.LitRAS.ru

E-mail: info@LitRAS.ru

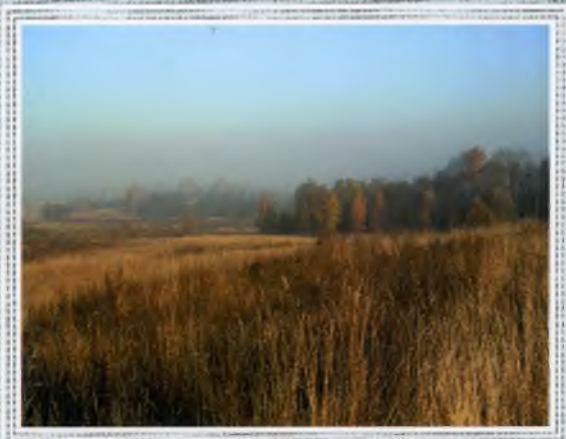
Склад, телефон (код 499) 795-12-87

Факс (код 495) 241-02-77

*По вопросам приобретения книг
государственные организации
просим обращаться также
в Издательство по адресу:
117997 Москва, ул. Профсоюзная, 90
тел. факс (495) 334-98-59
E-mail: initsiat@naukaran.ru
www.naukaran.ru*

ШАХМАТОВСКИЙ ВЕСТНИК

Выпуск 9



ISBN 978-5-02-034416-7



9 785020 344167

НАУКА