

ДМИТРИЙ НЕЧАЕНКО

“ДВЕНАДЦАТЬ” КАК СНОВИДЧЕСКАЯ МИСТЕРИЯ

*Небесное умом не измеримо,
Лазурное сокрыто от умов.
Лишь изредка приносят серафимы
Священный сон избранникам миров¹.*

А. Блок

*Какие ж сны тебе, Россия,
Какие бури суждены?..*

А. Блок, “Возмездие”

С первого дня появления в печати² поэма “Двенадцать” вызвала настолько противоречивые отклики и оценки, что разделила интеллигенцию на два противоположных, едва ли не враждебных лагеря, в одном из которых это неожиданное по форме и загадочное по смыслу произведение было, вслед за самим Блоком³, безоговорочно признано гениальным, а в другом – гневно заклеяно как чудовищное и кощунственное, свидетельствующее об упадке некогда всеми почитаемого поэтического гения и “предательстве” поэтом былых идеалов. Среди первых наиболее характерных откликов на выход поэмы – диаметрально противоположные высказывания: от “Двенадцать” вещь пронзительная, кажется, единственно значительная из всего, что появлялось в области поэзии за революцию⁴ или “самое сильное до сих пор отражение революции в литературе”⁵ до “слово скучающего барина”⁶ или “страшное кощунство, свидетельствующее о босячестве духовном!”⁷. Со временем полярность оценочных суждений о “Двенадцати” только усилилась. В статье Иванова-Разумника “Испытание в грозе и буре”, напечатанной в журнале “Наш путь” вместе с повторной публикацией “Двенадцати”, поэма охарактеризована как пророчество о пришествии “нового мира”, несущего полное – “физическое, социальное, духовное – освобождение человечества”⁸. 10 апреля 1918 г. в вечерней газете “Новые ведомости” З. Н. Гиппиус (Антон Крайний) опубликовала литературный фельетон “Люди и не люди”, в котором о представителях художественной интеллигенции, ставших сотрудничать с большевиками (А. Блоке, А. Н. Бенуа, С. Есенине), было сказано: “Они не ответственные. Они – не люди”⁹. В это страшное и кровавое время Гиппиус, как видно, предпочитала уже не вспоминать, что в пору ещё совсем недавней смуты 1905–1907 гг. она печатала свои революционные филиппики и инвективы, направленные против царя и правительства под совсем другим псевдонимом – “Товарищ Герман”¹⁰. В апреле 1918 г. Гиппиус написала посвящённые Блоку стихи (с эпиграфом “Дитя, потерянное всеми...”), которые заканчивались строками: “Я не прощу.

Душа твоя невинна. / Я не прощу ей — никогда”¹¹. 10 мая 1918 г. эсеровская газета “Дело народа” в заметке “Тоска по “сретенью” сообщила, что Фёдор Со-логуб, Владимир Пяст и Анна Ахматова заявили о своём отказе участвовать в назначенном на 13 мая вечере литературного кружка “Арзамас”¹², поскольку в программе было объявлено первое публичное чтение “Двенадцати”¹³. 3 октября того же года, встретившись с Блоком в петроградском трамвае, Гиппиус сообщила поэту, что, хотя их “личные” дружеские отношения остаются, как прежде, неизменными, “общественно” все “мосты” между ними после “Двенадцати” навсегда “взорваны”¹⁴ (впрочем, находясь в городе на Неве, можно было бы, пожалуй, выразиться менее пафосно и более точно — “разведены”).

В январе 1922 г. в первом советском “толстом” литературном журнале “Красная новь” появилась статья “Символист Блок”, автор которой С. П. Бобров (эпигон символизма и футуризма, сотрудник литературного отдела Наркомпроса) ничтоже сумняшеся объявил: “Знаменитые “Двенадцать” фактически писаны покойником. Только до конца опустошённое сердце в ответ на такие страсти человеческие могло соорудить эту стилизованную под мещанские романсики Глинки и современные частушки безделушку, отлакированную с таким тщанием, что так до сих пор и не разобрать: о чём говорит автор? <...> неинтересный пустячок, горькая безделушка”¹⁵. Год спустя в том же издательстве “Красная новь” вышла из печати книга Л. Бронштейна (Троцкого) “Литература и революция”, краткое резюме из которой касательно “Двенадцати” на долгие годы стало непререкаемой догмой советского блоковедения и почти без изменений вошло в школьные учебники: “Поэма эта есть, бесспорно, высшее достижение Блока. В основе — крик отчаяния за гибнущее прошлое, но крик отчаяния, который возвышается до надежды на будущее, на победу над старым миром. Блок услышал это и принял, и приятие революции выразил в наивозможно крайних образах, чтоб уж отрезать все мосты отступления. Поэма “Двенадцать” останется навсегда”¹⁶. Апофеозом подобного краснбайства стали в СССР статьи и книги о Блоке В. Н. Орлова, писавшего: “Двенадцать” — наивысшее творческое достижение Блока. Никогда раньше Блоку не удавалось писать так свободно и просто. Проникающий поэму революционно-романтический пафос определил и её художественную природу. В самих её ритмах и интонациях, в напряжённости и прерывистости её стихового темпа отозвался шум крушения старого мира, который Блок услышал физически, слухом (! — Д. Н.). Для Блока Христос издавна существовал как художественный образ-символ, знаменующий бунтарское, освободительное начало. Блок привлёк образ Христа в качестве символа того нового мира, во имя которого герои поэмы творят справедливое историческое возмездие над старым миром и крепко держат свой революционный шаг. Буржуазная эстетская критика ничего не поняла в “Двенадцати” как в произведении искусства. Советская общественность по достоинству оценила революционный порыв поэта, высказала ему своё сочувствие и оказала моральную поддержку. Бесспорное влияние оказала поэма Блока и на Демьяна Бедного, и на многих других поэтов советской эпохи”¹⁷. Не менее показательны в данной связи и псевдоглубокомысленные литературоведческие суждения о Блоке Корнея Чуковского: “Я назвал его поэму “Двенадцать” гениальной. В “Двенадцати” высший расцвет его творчества, которое — с начала до конца — было как бы приготовлением к этой поэме. “Двенадцать” — национальная поэма о России. В поэме “Двенадцать” такая вера в свой народ, в неотвратимость его высоких судеб, что поэт и сквозь хаос видит красоту ослепительную. Он уже давно, много лет, сам того не подозревая, был певцом революции — фантастической, невозможной, немислимой. Что же ему было и петь, как не родную ему революцию? Часто он и сам не понимал, что такое у него написалось, анафема или осанна. Христос ему всегда являлся и антихристом. Развенчивая жизнь, Блок всё больше становился художником. Его тоска вселенская. Его душа была тяжела для него, он нёс её через силу — как тяжесть. В ней никакой портативности, лёгкости. Он — Лермонтов нашей эпохи. Читая его, мы забывали следить за ухищрениями его мастерства. Его изумительная техника изумительна”¹⁸.

Среди наиболее авторитетных писателей-эмигрантов мнения о “Двенадцати” тоже не отличалось особым разнообразием. “Почти гениальная, но кошунственная вещь”, — отозвался о поэме Н. А. Бердяев¹⁹. В “Петербургских зимах” Георгия Иванова, всегда обладавшего, казалось бы, безошибочным музыкальным (в блоковском смысле) слухом, можно прочесть то же самое:

“Левый эсер Блок написал “Двенадцать”, где во главе красногвардейцев, идущих приканчивать штыками Россию, поставил — “в снежном венчике из роз” Христа! Кошунственная, прославляющая Октябрьский переворот поэма. За создание “Двенадцати” Блок расплатился жизнью. Это не красивая фраза, а правда. Блок понял ошибку “Двенадцати” и ужаснулся её непоправимости. Как внезапно очнувшийся лунатик, он упал с высоты и разбился. В точном смысле слова он умер от “Двенадцати”, как другие умирают от воспаления лёгких или разрыва сердца”²⁰. Не пощадила былого близкого друга и Зинаида Гиппиус, выпустив в него острое критическое жало в мемуарном очерке “Мой лунный друг” (1922): “Сомнений не было: Блок с ними (т. е. с большевиками — Д. Н.). Большевики — друзья Блока. Ведь это же с ума сойти! Это забывают обыкновенно, а это надо помнить: большевики — позор России, не смываемое с неё никогда пятно, даже страданиями и кровью её праведников не смываемое. Поэма “Двенадцать”, неожиданно кончающаяся Христом, ведущим 12 красногвардейцев-хулиганов, очень нашумела. Нравилось, что красногвардейцев 12, что они как новые апостолы. Целая литература создавалась об этих “апостолах” ещё при жизни Блока. Большевики с удовольствием пользовались “Двенадцатью”: где только не болтались красные тряпки с надписью: “Мы на горе всем буржуйам Мировой пожар раздуем!” Видали мы и более смелые плакаты из тех же “Двенадцати”: “Эй, не трус! Пальнём-ка пулей в святую Русь!” Не хотелось даже и слышать ничего о Блоке. А думалось часто. Собственно, кошунство “Двенадцати” ему нельзя было ставить в вину. Он не понимал кошунства. И, главное, не понимал, что тут чего-то не понимает. При всей значительности Блока, при его внутренней человеческой замечательности, при отнюдь не лёгкой, но тяжёлой и страдающей душе, Блок был безответственен”²¹. В очерке “Третий Толстой” (1949) И. А. Бунин, и без “Двенадцати” не особо почитавший Блока, дал наконец вольную своей неприязни: “Блок открыто присоединился к большевикам, а Блок человек глупый. Что до “Двенадцати”, то это произведение и впрямь изумительно, но только в том смысле, до чего оно дурно во всех отношениях. Блок нестерпимо поэтический поэт, у него, как у Бальмонта, почти никогда нет ни одного словечка в простоте, всё сверх всякой меры красиво, красноречиво, он не знает, не чувствует, что высоким стилем всё можно ополщить. Но вот после великого множества нарочито загадочных, почти сплошь совершенно никому не понятных, литературно выдуманных символических, мистических стихов, он написал наконец нечто уже слишком понятное. Ибо уж до чего это дешёвый, плоский трюк! “Двенадцать” есть набор стишков, плясовых частушек, претендующих быть чем-то в высшей степени русским, народным. И всё это прежде всего чертовски скучно бесконечной болтливостью и однообразием всё одного и того же разнообразия, надоедает несметными ай, ай, эх, ах, ой, тратата, трахтатах... Блок задумал воспроизвести народный язык, народные чувства, но вышло нечто совершенно лубочное, неумелое, сверх всякой меры вульгарное. Как не вспомнить того, что говорил Фауст, которого Мефистофель привёл в “Кухню Вельд”: “Как будто хором чушь городит / Сто сорок тысяч дураков!”²².

Небезынтересно, что и в Советской России отношение к Блоку после “Двенадцати” в определённых интеллигентских кругах (которые принято именовать “внутренней эмиграцией”) стало резко негативным. Так, поэт Иван Елагин в своей автобиографической поэме “Память” вспоминал, что в 1934 г. видел над письменным столом Даниила Хармса почётный список тех мастеров искусств, о которых в доме Ювачёвых было принято говорить “с полным уважением” и придыханием. В этом списке были и Н. В. Гоголь, и А. С. Грин, и композитор И. С. Бах, не было только А. Блока. На вопрос юного Елагина (для которого, по его словам, “Блок был и царь и бог”), почему в списке отсутствует имя автора “Двенадцати”, Д. Хармс дал весьма резкий ответ (“рубнул сплеча”): “Блок — на оборотной стороне той медали, на которой рыло Лебедева-Кумача!”²³.

Если же обратиться к суждениям действительно серьёзным, беспристрастным и вдумчивым, то в них мы обнаружим немало обострённых временем противоречий. Так, если в 1929 г. Г. В. Адамович писал о “Двенадцати”, — “никогда ничего не было в нашей литературе более созвучного эпохе, чем блоковская поэма. Оттого она и произвела при появлении своём такое ошеломляющее впечатление”²⁴, “и мне в те годы параллель “Медный всадник” — “Двенадцать” не казалась преувеличенной”²⁵, — то спустя восемь лет, а затем

и четверть века существенно пересмотрел свою оценку, не только согласившись с вышеприведённым мнением С. Боброва²⁶, но и дополнив его ещё более обидно-высокомерным комментарием: “Конечно, “Двенадцать” – явление решительно ненормальное. Возникнуть оно могло лишь в бреде, когда всё перемешалось, всё летит к чёрту – и остаются для сознания “последние вещи”. При появлении “Двенадцати” блоковскую поэму сравнивали с пушкинской и без колебания приписывали ей одинаковое значение в нашей литературе. Было действительно в ней что-то опьянявшее, затруднявшее беспристрастный анализ, – кто же станет это отрицать? Но поэма выдохлась. Она насыщена злободневностью и потому увяла, обветшала. В ней нет, – как бывало в лучших стихах Блока, – второго, подводного течения, не говоря уже о волнах таинственной и вещей музыки, поднимавшейся когда-то из глубин его сознания. Всё ясно, нечего перечитывать. Остроумно, в особенности начало, но как-то непривычно мелко, бойко, чуть-чуть плоско и светливо, и как ещё раз не вспомнить Пушкина: “служенье муз не терпит суеты...” Уверен ещё и в другом: поэма “Двенадцать” если в нашей литературе и останется, то к сокровищам её причислена не будет. Былые страсти улягутся. Да в сущности, улеглись они уже и теперь: кто же, в самом деле, станет теперь выискивать в этом ряде набросков, в этих горьких, растерянных и сбивчиво-живописных вариациях на Октябрьские темы какую-либо политическую идею? Будет, вероятно, признано, что поэма искусно написана. Но того, что в истинной и бессмертной поэзии утоляет духовную жажду человека, – как в мире физическом ледяное, горное, прозрачно-бездонное озеро, – этого будущего в “Двенадцати” не найдёт”²⁷. Что и говорить, редкая для Адамовича бесцеремонность и даже стилистическая неопрятность: “в мире физическом”, как известно, жажда обыкновенно утоляется посредством подводного крана или в наилучшем случае просто колодезя, а “ледяные и горные прозрачно-бездонные озёра” – это всё же рулады из репертуара Мирры Лохвицкой и Семёна Надсона. Как бы там ни было, вопреки снисходительному скепсису общепризнанного эмигрантского “златоуста”, ремесло литературоведа как раз и обязывает “выискивать” в “искусно написанных поэмах” (тем более “насыщенных злободневностью”) и художественную, и “политическую идею”, и “второе подводное течение”, “не говоря уже о волнах таинственной и вещей музыки, поднимавшейся когда-то из глубин”, – если, разумеется, то были действительно волны, а не сонная поверхностная рябь. “Выискивание” такого рода – цель и задание настоящей работы.

На самой заре советского литературоведческого “формализма”, во времена ОПОЯЗа, появились две работы, сосредоточившие основное внимание не на содержании и смысле художественного произведения, а на его внешней, формальной структуре: прежде всего не на том, “что”, а на том “как”. Соответственно и озаглавлены эти работы: “Как сделана “Шинель” Гоголя”²⁸ (1918) Б. М. Эйхенбаума и “Как сделан “Дон Кихот”²⁹ (1921) В. Б. Шкловского. Бесплодные споры о “формализме” и “социалистическом реализме” давно утихли и канули в Лету, бесспорной осталась классическая формула эстетики, согласно которой “форма в литературе неотделима от содержания, как в живописи или в скульптуре. Она сама по себе составляет часть истинного содержания, которое не может быть подменено идеями, пришитыми к произведению, но не прямо из него возникающими. Творческий акт заключается прежде всего в видении художника. Произведение есть объективация этого видения. Идея произведения возникает на пересечении реального мира с увиденным, преображённым. В том, как видится мир художнику, уже заключается философствование художника. Приём (форма) вскрывает метод преображения. Не пережив форму вместе с художником, нельзя пережить произведение, нельзя его понять. Критик, отказывающийся или не умеющий вникнуть в форму, отказывается или не умеет по-настоящему прочитать произведение”³⁰. Содержание и форма художественного произведения, таким образом, могут рассматриваться только в своей взаимообусловленности и целостности, так сказать “целокупности”, если воспользоваться излюбленным мыслеобразом О. Э. Мандельштама. И тем не менее, главное, что поразило первых читателей поэмы “Двенадцать” – это не её содержание и смысл (за исключением финального Образа “в белом венчике из роз”), а, прежде всего, её неожиданная литературная форма: необычная композиция, стилистика, частая смена ритма, сочетание лиризма и пафоса с частушечным балагурством, сатирой и пародией.

Когда первые страсти вокруг публикации поэмы улеглись, тот же Мандельштам к годовщине со дня смерти Блока опубликовал небольшую статью “А. Блок” (1922), озаглавленную позже “Барсучья нора”. В черновых набросках и фрагментах, не вошедших в публикацию, художественное новаторство поэмы характеризуется так: “Самое неожиданное и резкое из всех произведений Блока — “Двенадцать” — не что иное, как применение независимо от него сложившегося и ранее существовавшего литературного канона, а именно частушки. Поэма “Двенадцать” — монументальная драматическая частушка. Центр тяжести — в композиции, в расположении частей, благодаря которому переходы от одного частушечного строя к другому получают особую выразительность, и каждое колено поэмы является источником разряда новой драматической энергии, но сила “Двенадцати” не только в композиции, но и в самом материале, почерпнутом непосредственно из фольклора. Здесь схвачены и закреплены крылатые речения улицы, нередко эфемериды-однодневки вроде “у ей керенки есть в чулке”, и с величайшим самообладанием вправлены в общую фактуру поэмы. Фольклористическая ценность “Двенадцати” напоминает разговоры младших персонажей в “Воине и мире”. Независимо от различных праздных толкований, поэма “Двенадцать” бессмертна, как фольклор”³¹. Смелое сравнение с толстовским эпосом не покажется чрезмерным, если учесть, что “Двенадцать” в своей художественной “целокупности” представляет собой действительно своеобразный революционный эпос, только выразившийся, “сказавшийся” не в объёмистом многостраничном фолианте, а в более демократичной, понятной всем и каждому форме просторечного, площадного, ярмарочного вертепа, раёшника, частушечника, лубка. Мысль о формальной новаторской особенности “Двенадцати” как “эпической”, “монументальной частушки” повторил впоследствии и В. Шкловский³². Для нас же в данном случае важна художественная пронизательность Мандельштама, дважды акцентировавшего свою догадку о том, что “Двенадцать” — не просто “развёрнутая” эпическая частушка с политическим подтекстом, а произведение, насыщенное “новой драматической энергией”, т. е. не “просто” поэма, а своего рода сценарий театрализованного, драматического действия с элементами гротеска (“старушка, как курица”, “буржуй, как пёс голодный”), цирковой буффонады (“вот барыня в каракуле к другой подвернулась и — бац — растянулась!”), бурлески (“И у нас было собрание”, — говорят питерские проститутки, намекая на Собрание Учредительное, — “обсудили — постановили: на время — десять, на ночь — двадцать пять, и меньше — ни с кого не брать”), фарса (в фарсе как жанре народной комедии фигурируют не индивидуализированные характеры, а традиционные типы-маски) и трагифарса (“А Катенька где? — Мертва, мертва! / Простреленная голова! / Что, Катька, рада? — Ни гу-гу... / Лежи ты, падаль, на снегу!”). В этом драматизированном действе лиричная мелодия городского романа (“Не слышно шуму городского, / Над невской башней тишина...”) соседствует с чеканным ритмом революционного марша (“В очи бьётся / Красный флаг. / Раздаётся / Мерный шаг. / Вперёд, вперёд, / Рабочий народ!”), а плясовой мотив уличной гулянки (“Эх, эх, попляши! / Больно ножки хороши! / Эх, эх, согреси! / Будет легче для души!”) с утробным воем плакальщика: “Ох ты, горе-горькое! / Скука скучная, Смертная!” “Плакальщиком”, по словарю В. И. Даля, называли на Руси того, “кто много плачется на свою судьбу”, а “плакальщицей” или “плачейей” — женщину, которая на похоронах по найму воеет и причитает по покойнику, или запекает на девичнике заплачки по выходящей замуж невесте. “Двенадцать”, можно сказать без особого преувеличения, — это своего рода надрывный плач поэта по безвозвратно уходящей великой, святой, самодержавной Руси, подвергшейся губительному нашествию большевических вандалов: “Ох ты, горе-горькое!.. Скука скучная, смертная!.. Упокой, Господи, душу рабы твоя...” Известный памятник русской литературы XIII века “Слово о погибели Русской земли” — из этого же ряда безутешных “плачей”: “О, светло-светлая и красно украшенная земля Русская! Ныне настало страдание христианам”³³. Как отмечают исследователи древнерусской письменности, по поэтической структуре и в художественном отношении “Слово о погибели Русской земли” близко к “Слову о полку Игореве” с его трагическим “плачем Ярославны”³⁴. Особенность блоковского “плача” в том, что он подобен сбивчивому причитанию при всём честном народе юродивого, когда истинный крик души (“Ох, Матушка-Заступница! Ох, большевики загонят в гроб!.. Погибла Россия!.. Уж мы плакали, плакали...”)

заглушается отчаянным ёрничаньем и балагурством: “Свобода, свобода, / Эх, эх, без креста! / Тра-та-та! / Эх, эх! / Позабавиться не грех! / Запирайте этажи, / Нынче будут грабежи! / Отмыкайте погреба / – Гуляет нынче голытьба!.. / Уж я семячки / Полушу, полушу... / Уж я ножичком / Полосну, полосну!..” Так пушкинский юродивый Николка-железный колпак в “Борисе Годунове” сперва безучастно несёт какую-то околесицу (“Месяц светит, котёнок плачет... А у меня копейка есть”), а затем горько плачет и сквозь слёзы неожиданно выпаливает в лицо самому царю всю “правду-матку”: “Зарезал ты маленького царевича... нельзя молиться за царя Ирода – Богородица не велит”. Очень гоголевский по сути “приём”, когда надрывный “плач” по людям с мёртвыми душами (“И до такой ничтожности, мелочности, гадости мог снизойти человек! мог так измениться!.. обратился в какую-то прореху на человечестве”), по России (“Русь! Русь! Вижу тебя, из моего чудного, прекрасного далека тебя вижу: бедно, разбросанно и неприятно в тебе... Но какая же непостижимая, тайная сила влечёт к тебе? Почему слышится немолчно в ушах твоя тоскливая, несущаяся по всей длине и ширине твоей, от моря до моря, песня? Что в ней, в этой песне? Что зовёт, и рыдает, и хватает за сердце? Какие звуки болезненно лобзают, и стремятся в душу, и вьются около сердца? Русь! Чего же ты хочешь от меня? Русь, куда ж несёшься ты? дай ответ...”) парадоксально сочетается с искромётным, карнавальным комизмом. Гоголь как никакой другой художник слова чувствовал, что сильнее всего впечатляет и ранит сердце безутешный плач сквозь смех и сдержанная усмешка сквозь слёзы³⁵. Собственно, это имел в виду Достоевский, когда говорил, что по законам трагикомического жанра “в подкладке сатиры всегда должна быть трагедия” и – наоборот. Читай Бунин повнимательнее и непредвзято самое начало “Двенадцати”, он бы наверняка воздержался от скоропалительных суждений (“это дешёвый, плоский трюк”), а заметил бы поразительное художественное сходство между 1-й главой поэмы Блока и первой дневниковой записью своих “Окаянных дней” – сходство, заключающееся в передаче абсолютно одинаковой атмосферы безысходности и отчаяния, охватившей всех здравомыслящих людей, угодивших в самое полыхающее “мирового пожара”, раздутого большевиками с помощью взбесившейся черни, ринувшейся громить, грабить и убивать в полной уверенности, что это и есть наконец долгожданная “свобода”. Начиная “Окаянные дни” записями от 1 и 7 января 1918 года и изображая картину охваченной революционной смутой Москвы, Бунин пишет: “Кончился этот проклятый 1917-й год. Но что дальше? Может, нечто ещё более ужасное. Даже на верное так. А кругом нечто поразительное: почти все почему-то необыкновенно веселы, – кого ни встретишь на улице, просто сияние от лица исходит: “Да полно вам, батенька! Через две-три недели самому же совестно будет...” Бодро, с весёлой нежностью (от сожаления ко мне, глупому) тиснет руку и бежит дальше. Нынче опять такая же встреча, – Сперанский из “Русских ведомостей”. А после него встретил в Мерзляковском переулке старуху. Остановилась, оперлась на костыль дрожащими руками и заплакала: “Батюшка, возьми ты меня на попечение! Куда ж нам теперь деваться? Пропала Россия, на тринадцать лет, говорят, пропала!..” Был на заседании “Книгоиздательства писателей”, – огромная новость: “Учредительное собрание” разогнали!..”³⁶.

Блок впервые о начале работы над поэмой “Двенадцать” упоминает в записной книжке, в заметке от 8 января 1918 г.: “Весь день – “Двенадцать”. Убиты (в больнице) Шингарёв и Кокошкин. Слухи об убийстве Родичева, Чернова. Слух об убийстве М. И. Терещенко... Внутри дрожит”³⁷. А вот картина революционного Петрограда из начала поэмы:

*Чёрный вечер.
Белый снег.
Ветер, ветер!
На ногах не стоит человек <...>
От здания к зданию
Протянут канат.
На канате — плакат:
“Вся власть Учредительному Собранию!”
Старушка убивается — плачет,
Никак не поймёт, что значит,*

*На что такой плакат,
Такой огромный лоскут?
Сколько бы вышло портянок для ребят,
А всякий — раздет, разут...*

*Старушка, как курица.
Кой-как перемотнулась через сугроб.
— Ох, Матушка-Заступница!
— Ох, большевики загонят в гроб!*

*А это кто? — Длинные волосы
И говорит вполголоса:
— Предатели!
— Погибла Россия!
Должно быть, писатель —
Вития...*

*Вон барыня в каракуле
К другой подвернулась:
— Ужь мы плакали, плакали <...>*

*Ветер весёлый
И зол, и рад <...>
Рвёт, мнёт и носит
Большой плакат:
“Вся власть Учредительному Собранию” <...>*

*Чёрное, чёрное небо.
Злоба, грустная злоба
Кипит в груди...
Чёрная злоба, святая злоба...*

Гуляет ветер, порхает снег...

Самое время задаться наконец сакраментальным “опоязовским” вопросом: так как же всё-таки со стороны формальной художественной структуры “сделаны” “Двенадцать”? Неужели только (пусть даже и мастерски стилизованные под городской фольклор) частушки и просторечные “эфемериды-однодневки” про “керенки” в Каткином чулке произвели на первых читателей поэмы то самое “опьянявшее, затруднявшее беспристрастный анализ” впечатление, о котором даже спустя четверть века с невольным трепетом вспоминал Адамович?

Для ответа на этот вопрос следует уяснить прежде всего главное: Александр Блок, будучи гениальным поэтом и историческим прозорливцем, но не слишком дальновидным историческим мыслителем и к тому же агностиком³⁸, тем не менее создал, благодаря уникальному творческому дарованию, единственную в своём роде поэтическую мистерию о крахе самодержавной России — поэму “Двенадцать”. Оставляя в основном за скобками и лишь отчасти комментируя ниже её политический подтекст, зададимся сперва “простым” литературоведческим вопросом: по каким же архетипическим принципам эстетике было создано это необычное произведение? Основных таких принципов можно определить как минимум четыре: мифологический, мистериальный, *commedia dell'arte* и народный вертеп, или театр марионеток. Принято считать, что интерес к философской и эстетической концепции “марионеточного театра” начался в Европе благодаря драматургии М. Метерлинка, жанровую форму пьес которого “Непрошенная” (1890), “Слепые” (1890), “Там внутри” (1894) и “Смерть Тентажиля” (1894) сам автор охарактеризовал как “театр марионеток”. Однако это верно лишь отчасти, поскольку ещё в 1874 г. итальянский журнал “*Nazione*” опубликовал монографию выдающегося историка театра Пьетро Ферриньи “История театральных кукол”, переведённую на русский язык и изданную в сокращённом виде в 1913 г. в Санкт-Петербурге и в 1914 г. в Москве под заглавием “История марионетки”³⁹. Не прошло мимо этой темы

и наше отечественное театроведение: в 1895 г. в 1-й книге “Приложения к “Ежегоднику императорских театров” было опубликовано исследование академика В. Н. Перетца “Кукольный театр на Руси (исторический очерк)”. В 1905–1916 гг. были изданы также работы о кукольном театре Н. Н. Виноградова⁴⁰, украинского писателя И. Я. Франко⁴¹ и украинского театроведа А. Кисиля⁴². Эстетические идеи Метерлинка оказались близки английскому режиссёру и реформатору театра Гордону Крэггу, автору книги “Искусство театра” (1905). Крэгг был влюблён в кукольный театр, коллекционировал кукол из разных стран мира и ритуальные маски, издавал журналы “Марионетка” и “Маска”. С 1912 по 1914 г. в журнале “Маска”, издававшемся во Флоренции (где Крэгг возглавлял театр “Арена Гольдони”), отдельными главами печаталась вышеупомянутая книга П. Ферриньи. По мнению одного из театроведов⁴³, хорошо знаком был Крэгг и с эссе немецкого романтика Г. фон Кляйста “О театре марионеток”. В 1907 г. вышли программные статьи Крэгга “Артисты театра будущего” и “Актёр и сверхмарионетка”, а в следующем, 1908 г., К. С. Станиславский пригласил Крэгга в МХТ для постановки шекспировского “Гамлета”, премьеры которого состоялась 23 декабря 1911 г. Как отметил культуролог Л. Е. Кертман, “выдвинув принцип актёра-”сверхмарионетки”, в совершенстве владеющего пластикой, ритмом, голосом и к тому же абсолютно подчинённого режиссёрскому замыслу, Крэгг вместе с тем предоставлял ему право вносить и свой творческий вклад (потому-то он не просто кукла или марионетка, а сверхмарионетка) в развитие образа, но только в том направлении, которое предусмотрено режиссёрским прочтением пьесы. А это прочтение ориентировало актёров на создание не индивидуального, неповторимого образа драматического героя, а на сверхличное, обобщённое выражение некой абстрактной сущности⁴⁴, или, можно сказать, квинтэссенции характера того или иного сценического персонажа. “Надо играть не осла, а сущность осла, ослиность”⁴⁵, – такова наиболее лаконичная и ясная эстетическая установка Крэгга⁴⁶, созвучная главным принципам символизма.

Один из персонажей комедии Шекспира “Как вам это понравится” (1600) Жак произнёс некогда со сценических подмостков монолог, задолго до рождения модернистского театра предвосхитивший его основные эстетические принципы:

*Весь мир — театр;
В нём женщины, мужчины, все — актёры;
У каждого есть вход и выход свой,
И человек один и тот же роли
Различные играет в пьесе, где
Семь действий есть. Сначала он ребёнок
<...> затем — плаксивый школьник <...>
затем любовник он <...> затем
он воин <...> Затем уж он чиновник-судия
с почтенным животиком <...>
В шестом из этих действий
Является он тощим паяцем⁴⁷ ...*

“Седьмое действие” жизненной комедии каждого человека, по Шекспиру – впадение в детство: “Есть новое младенчество – / Пора беззубая, безглазая, без вкуса, / Без памяти малейшей, без всего”. И “Венецианский купец” (1596) Антонио сетует: “Мир – сцена, где у каждого есть своя роль; моя – грустна”. Многие культурологи и теоретики искусства, к месту и не к месту употребляя шекспировскую фразу о том, что “весь мир – театр и люди в нём – актёры”, считают великого английского драматурга первооткрывателем этой сакраментальной истины. Однако это не так. Обратившись к дошедшим до наших дней фрагментам сочинений древнегреческих философов, мы можем убедиться в том, что в той или иной форме аналогичные мысли высказывались ещё в VI–V вв. до н. э. “Бессмертные смертные, смертные бессмертны, одни живут за счёт смерти других, за счёт жизни других умирают <...> Век – дитя играющее, кости бросающее, дитя на престоле”⁴⁸, – писал Гераклит Эфесский. Первым употребивший слово “философ” и назвавший своё учение “философия” (любомудрие), а не “софия” (мудрость), Пифагор

Самосский говорил ученикам: “Жизнь подобна игрищам: иные приходят на них состязаться, иные – торговать, а самые счастливые – смотреть на всё это; так и в жизни иные, подобные рабам, рождаются жадными до славы и наживы, между тем как философы – до единой только истины”⁴⁹. “Мы – куклы, а небо – кукловод. Это – действительность, а не аллегория. Мы поиграем на ковре бытия и снова попадём в сундук небытия один за другим”⁵⁰, – писал Омар Хайям. Но самую стройную философско-мифологическую концепцию человеческой жизни как “кукольной трагедии” обосновал Платон в своём последнем сочинении – диалоге “Законы” (IV в. до н. э.), произведении настолько пессимистическом и отчаянном, что А. Ф. Лосев назвал его даже “философским самоубийством”⁵¹, а В. С. Соловьёв заметил: “По содержанию своему сочинение о “Законах” есть прямое отречение от Сократа и от философии <...> Какая глубочайшая трагическая катастрофа, какая полнота внутреннего падения!”⁵². Нам уже приходилось отмечать, что прежде нежели увлечься соловьёвской “софиологией”, свои юношеские занятия философией Блок начал именно с изучения Платона. Философия Платона с самого начала творческого пути влекла и самого В. С. Соловьёва, университетским учителем которого был П. Д. Юркевич, автор исследования “Разум по учению Платона и опыт по учению Канта”⁵³. Именно под несомненным влиянием Юркевича, как отметил А. Ф. Лосев⁵⁴, Соловьёв занялся серьёзным изучением Платона и до конца жизни работал над переводами его сочинений на русский язык.

Коротко суть размышлений Платона касательно “кукольной трагедии” человеческой жизни сводится к следующему: “Мы, живые человеческие существа – это чудесные куклы богов, сделанные ими для забавы; каждый из нас имеет в себе двух противоположных и неразумных советчиков: удовольствие и страдание. К ним присоединяются ещё мнения относительно будущего, общее имя которым надежда. Внутренние наши состояния, точно шнуры или нити, тянут и влекут нас каждое в свою сторону и, так как они противоположны, увлекают нас к противоположным действиям, что и служит разграничением добродетели и порока <...> Я утверждаю, что человек – это какая-то выдуманная игрушка бога, и по существу это стало наилучшим его назначением. Этому-то и надо следовать; каждый мужчина и каждая женщина пусть проводят свою жизнь играя в прекраснейшие игры <...> Каждый должен как можно дольше и лучше провести свою жизнь в мире. Так что же, наконец, правильно? Надо жить играя. Что же это за игра? Жертвоприношения, песни, пляски, чтобы уметь снискать к себе милость богов, а врагов отразить и победить в битвах <...> Правда, человеческие дела не заслуживают особых забот; но всё же необходимо о них заботиться, хотя счастья в этом нет <...> ведь люди в большей своей части куклы и лишь немного причастны истине”⁵⁵. Парафразы этой печальной платоновской мифологемы о человеке как игрушке богов и слепой судьбы можно найти у многих живших после Платона античных писателей, в частности, у Плавта: “Людьми играют боги, точно мячиком”⁵⁶. Идея о том, что люди – лишь послушные куклы в руках слепой судьбы, а их жизнь – театральное представление, где все роли заранее распределены – детище не только европейской мысли. В 1716 г. японский самурай Ямамото Цунэтомо опубликовал самурайский кодекс чести “Хагакурэ”, что в переводе означает “Сокрытое в листве”. В этом кодексе даны не только правила поведения самурая в обыденной жизни и в бою с врагом, но и изложена определённая философия, ключевым понятием которой является термин “гэн”. “Слово “гэн”, – поясняет Ямамото Цунэтомо, – означает “иллюзия” или “привидение”. В Индии человека, который показывает фокусы, называют “гэндзюцуси”, т. е. “мастер создавать иллюзии”. Всё в этом мире – всего лишь кукольное представление. Вот что значит слово “гэн”⁵⁷. Основная идея трактата Артура Шопенгауэра “Мир как воля и представление” о том, что окружающий нас феноменальный мир – это не более, чем наше представление о нём (т. е. отчасти “театральное представление”), привидение, иллюзия, Майя, напрямую связан с буддистской и индуистской философией, на которых основана самурайская доктрина. Индусы искренне верят, что не только мир людей и происходящие в нём события, но и вся вселенная представляют собой лишь продукт сновидения некоего Бога – сон Брахмы, творца мира. Стоит Ему проснуться, и вселенная тотчас перестанет существовать, улетучится, как призрачная грёза”⁵⁸.

Мистерия (от греч. “*mysterion*” – таинство, служба, обряд) как сакральная форма средневековой религиозной драмы, – акцентировано в авторитет-

ных исследованиях, — жанр в высшей степени противоречивый: в нём совмещались и боролись такие противоположные начала, как мистика и реализм, набожность и богохульство, проявление подлинной самодеятельности и официальная подчинённость богослужебным канонам церкви⁵⁹. А. Н. Веселовский главное отличие мистерияльного действия от собственно драмы усматривал в том, что в мистерии фабула состояла из свободно и произвольно соединяемых эпизодов и сцен, отображавших различные сюжеты библейского повествования, перемежавшиеся фарсовыми интермедиями. Характерными особенностями мистерии были одновременность действия, равноправие и переменчивость мизансцен⁶⁰. Как свидетельствует записная книжка Александра Блока 1907 года, поэт приобрёл книгу А. Н. Веселовского “Старинный театр в Европе”, внимательно её прочёл и даже кратко законспектировал, обратив особое внимание на эстетику скоморошества, марионеточности и карнавализаций⁶¹. “На развитие мистерии, — отмечают современные историки мистцизма, — существенное влияние оказали народные игрища драматического характера и сценки, разыгрывавшиеся бродячими фиглярами, и школьная драма, унаследовавшая традиции драмы классической; но главные источники средневекового театра — не школа, не хоровод и не балаган, а церковная служба, которая на Западе, при открытом алтаре и при неустойчивости текста богослужбника, допускала драматический элемент в значительно большей степени, нежели служба православная”⁶². Первоначально мистерияльные представления и назывались службами (*officia*), состояли из фрагментов Священного Писания и церковных гимнов и разыгрывались только церковнослужителями (*officiales*) исключительно в церкви и на латинском языке. Постепенно они секуляризировались: священные тексты стали перелagаться в стихи и перемежаться комментариями, затем стали допускаться припевы на родном языке, который со временем вытеснил непонятную простому народу латынь. Параллельно с этим к клирикам постепенно примешались светские актёры, сперва для изображения лиц низких и нечестивых, а затем и всех других. Эволюционировавшая таким образом литургическая драма вышла из помещения церкви на паперть, затем на церковное подворье, а потом и вовсе на городскую площадь, где для представлений стали сооружаться особые подмостки и декорации. Поэтому никакая, самая строжайшая цензура не могла уберечь мистирию от стихийно ворвавшихся в неё житейских, бытовых эпизодов, соседствовавших в действе часто рядом с самыми возвышенными, патетическими и торжественными сценами. Весьма характерна в этом отношении немецкая мистерия о сошествии Иисуса Христа в ад. В этом действе обыденное и божественное переплетались самым причудливым образом, а Спаситель воскресал не в далёкой Палестине, а рядом со зрителями, в том самом городе, где и разыгрывалось представление. Важная особенность мистерии, отличавшая её от прочих религиозных театральных жанров средневековья, заключалась в том, что, несмотря на мощное воздействие церкви, она исподволь стала подлинно массовым, площадным, самодеятельным искусством. Характерными особенностями такого представления были и элементы буффонады и фарса. Само слово “фарс” происходит от искажённого латинского “*farta*” (начинка), превращённого в просторечии в “*farsa*”. Своё наименование фарс получил по той причине, что входил неотъемлемой частью, словно фарш, в “пресное тесто” мистерияльных представлений. Фарсовые сценки были комической или сатирической импровизацией на ту или иную злободневную тему. В текстах-сценариях этих представлений обычно так и писали: “*ici inserer une farce*” (сюда вставить фарс). Зародился фарс в народных масленичных играх и маскарадных действиях, откуда и пришёл в мистерияльные действия, исторический первоисточник которых — литургическая драма на паперти. Наибольшего развития и расцвета мистерияльный театр достиг во Франции.

Другим, наряду с мистерией, распространённым жанром средневекового европейского театра в XIII—XV вв. был миракль (от латин. “*miraculum*” и франц. “*miracle*” — чудо) — стихотворная драма, сюжет которой основывался на рассказе о чуде, совершённом каким-либо святым или Девой Марией. Главная тенденция мираклей — религиозно-дидактическая: в них отстаивались принципы аскетизма, благочестия, покорность предначертанной свыше судьбе, изображалось торжество добродетели над пороком. В 1907 г. Блок перевёл на русский язык миракль французского поэта и драматурга XIII в. Рютбёфа “Чудо о Теофиле”. Премьера спектакля “Действо о Теофиле” состо-

ялась 7 декабря 1907 г. в петербургском “Старинном театре”, основанном Н. В. Дризенем и Н. Н. Евреиновым. Именно с этого спектакля, по свидетельству А. М. Ремизова, и началась столичная слава Евреинова как режиссёра-экспериментатора, получившего в богемной среде прозвище “Остервенелый”, или “демон остервенения”⁶³.

Начало минувшего века – годы (если воспользоваться речением Андрея Белого) “между двух революций” – время интенсивного поиска новых театральных форм и самых рискованных драматургических экспериментов. Не только в кругу близком к символистам, но и вообще среди литераторов “посеребрённого века”⁶⁴, почти каждый отдал дань повальному увлечению театром, поиску новых (сиречь хорошо забытых старых) музыкально-драматургических жанров. Только за четыре года, в период с 1905 по 1909 гг., были созданы драматическая поэма “История рыцаря д’Алесслио” (1905), “пастораль для маскарада” “Два пастуха и нимфа в хижине” (1906), “мимические балеты” “Выбор невесты”, “Опасная предосторожность” (1906) и “Комедия о Евдокии из Гелиополя, или Обращённая куртизанка” (1907) М. А. Кузмина⁶⁵, “литургические драмы” (мистерии) “Три волхва” (1907) и “Ярмарка на индикт святого Дениса (Уличный театр)” (1907) Н. Н. Евреинова, “Бесовское действо над неким мужем, а также смерть грешника и смерть праведника, сие есть прение Живота со Смертью. Представление для публики с прологом и эпилогом” (1907) и “русалия”⁶⁶ “Алалей и Лейла” (1909) А. М. Ремизова, комические пьесы “Ванька Ключник и паж Жан”⁶⁷ (1908) и “Ночные пляски” (1909) Ф. Сологуба, драмы “Жизнь человека” (1907), “Царь Голод” (1908), “Чёрные маски” (1908) и “Анатэма” (1909) Л. Н. Андреева. Не преминули испробовать свои творческие способности в драматургическом жанре даже такие далёкие, казалось бы, от театра литераторы как сатирик-фельетонист В. П. Буренин (“Комедия о княжне Забаве Путятишне и боярышне Василисе Микулишне”⁶⁸), автор юмористических рассказов Н. А. Тэффи (комедия в стихах “Любовь в веках. История одного яблока”, пьеса “Царица Шамурама”⁶⁹), поэт К. М. Фофанов (мистерия-поэма “После Голгофы”), З. Н. Гиппиус, написавшая драму “Зелёное кольцо”⁷⁰ и “шутливую мистирию” “Белый чёрт”⁷¹, известный юрист и политический деятель, сподвижник П. А. Столыпина И. Я. Гурлянд (комедии “Уездный Шекспир” и “В сонном царстве”) и даже будущий одиозный нарком просвещения в правительстве большевиков А. В. Луначарский, первую свою пьесу “Королевским брадобрей” (1906) сочинивший в тюрьме, а в 1912 г. издавший в Москве целый сборник пьес “Идеи в масках”.

Уже сами заглавия перечисленных пьес позволяют определить две характерные театрально-эстетические тенденции эпохи: увлечение, с одной стороны, мистерией и символической драмой, а с другой – площадным балаганом, карнавализацией, скоморошеством, стилизацией пьес под традиционные народные забавы и игрища в фольклорном духе. Огромную популярность приобрела в ту пору также позаимствованная В. Мейерхольдом у Г. Крэга концепция “марионеточного театра”, поддержанная кружком литераторов, группировавшихся вокруг журнала “Аполлон”. Идея о человеке как кукле-марионетке, которой по своему произволу вечно играет бесцеремонная Судьба, беспощадный и капризный Рок, витала на рубеже XIX–XX вв., можно сказать, в культурном воздухе эпохи⁷² и стала необычайно популярной, на что тут же откликнулся чутко улавливавший все модные веяния И. Северянин, поместивший в своей стихотворной брошюре “Электрические стихи” гривуазную “новеллу” “Марионетка проказ” (1910).

20 февраля 1916 г. в газете “Речь” была опубликована статья А. Н. Бенуа “Марионеточный театр”, в которой художник, указывая на традиции искусства марионеток за рубежом и в народных театрах России, защищал от нападок критиков эстетики кукольного театра, показавшегося официальным кругам и публике неуместным в годы войны. Бенуа отметил также, что художники его круга (будущий “Мир искусства”) мечтали о создании кукольного театра ещё в начале 1890-х годов. О том, что “марионеточная” идея, подобно оторвавшемуся от ветки листу или дыму осенних костров, своевольно закружилась в тревожном воздухе той предреволюционной эпохи, свидетельствует и лукаво-ироничный заголовок, каким снабдил одну из своих пьес М. А. Кузмин: “Вторник Мэри. Представление в трёх частях для кукол живых или деревянных”. После открытия петербургского литературно-артистического клуба “Бродячая собака” модным жанром стали пьесы для кабаре. Особенно увлѣк-

ся их сочинением М. А. Кузмин, чья “рождественская мистерия” “Вертеп” была поставлена в “Бродячей собаке” в январе 1913 г. Впоследствии, в “Привале комедиантов”, Кузмин представил публике драматическую сказку “Зеркало дев” и другие свои “пьесы для кабаре”. Не случайно Н. Соловьёв (Вольдемар Люциниус) назвал “Бродячую собаку” и “Привал комедиантов” “театрами подземных классиков”⁷³. Именно на этих неофициальных, экспериментальных сценических площадках, как верно отметил М. С. Петровский, “азартно возрождалась *commedia dell'arte* и кукольные марионеточные зрелища”⁷⁴. В 1908 году в Петербурге актриса З. В. Холмская и её муж, критик и режиссёр А. Р. Кугель, основали театр пародийных (пародировалась в основном литературная классика) и сатирических миниатюр “Кривое зеркало” (название заимствовано из заглавия одного из ранних рассказов А. П. Чехова). Художественным руководителем “Кривого зеркала” в 1910 г. был приглашён Н. Н. Евреинов, после того как организованный им в 1909 г. совместно с Ф. Ф. Комиссаржевским “Весёлый театр для пожилых детей” закрылся, просуществовав меньше сезона. “Театр скепсиса и отрицания” – так сформулировал главный принцип “Кривого зеркала” Кугель, о котором В. В. Розанов со свойственной ему бескомпромиссностью заметил: “И вот пришёл вонючий Кугель и затянул в “Кривом зеркале”: “Вы любите ли сыр?..” На глас 6-й: “Господи, воззвах к Тебе. Услышь мя”. Господи, Господи, Господи. Но неужели соединяться с вонючими? И повторять за ними гнусности о верующих и плачущих. Никогда. Я лучше буду поклоняться лжи. О! Больно, больно. Страшно. Душа стонает, и даже море не поглотит стон”⁷⁵.

В основном комедийные миниатюры разыгрывались и на сцене открывшегося в 1915 г. “Интимного театра” на Литейном проспекте – частной антрепризы актёра и режиссёра Б. С. Невалина. На тему всеобщей увлечённости писателей театром в начале минувшего века написано немало исследований, но наиболее лаконично и внятно эту тенденцию объяснил, пожалуй, А. М. Ремизов в заметке “Бесприданница”, посвящённой памяти В. Ф. Комиссаржевской: “Ясной мысли, чего мы хотим от театра, у нас не было. Ясно было, что современный театр не театр и что реализм – разрушение театра. Без всяких рассуждений у Блока вышел “Балаганчик”, у меня “Бесовское действо”, это было так непохоже на всё, что тогда называлось “театром”⁷⁶. Справедливости ради следует заметить: “ясную мысль” о том, что “реализм – это разрушение театра”, даже в ту пору господства символистского (вернее – по большей части декадентского) экспериментаторства разделяли далеко не все, и в их числе Александр Блок. Его высказывание о “мейерхольдии”, претившей ему претензией на реформу классического театра и цирковым шоукарством, известно. Ещё более резко поэт высказался о деятельности Мейерхольда после того, как 12 февраля 1915 года посетил поставленный режиссёром в своей “Театральной студии” на Бородинской улице в Петербурге спектакль, состоявший из трёх отделений, в первом из которых была показана интермедия М. Сервантеса “Саламанская пещера”, а во втором и третьем – ряд экспериментальных “этюдов” и “пантомим”. Затем, 18 февраля Блок посетил премьеру пьесы З. Н. Гиппиус “Зелёное кольцо”, постановкой которой Мейерхольд дебютировал в Александринском Императорском театре (5 февраля Блок присутствовал на генеральной репетиции этого спектакля). Словом, впечатлений для того чтобы составить определённое мнение об экспериментаторской деятельности Мейерхольда на театральном поприще, у поэта было предостаточно. И вот каково это мнение в его письме к жене от 19 февраля 1915 г.: “Сегодня я собирался написать тебе зараз о студии и о “Зелёном кольце”. Только очень уж всё во мне спутано и обострено. В “Зелёном кольце” <...> актёры сыграли пьесу в четверть её роста. Пьеса неумелая, с массой недостатков, и всё-таки – какою она роста, какой зрелости <...> На спектакль студии я пошёл, как всегда, с открытой душой, с желанием, чтобы мне понравилось, и мне, как всегда, страшно не понравилось почти всё. Это узорные финтифлюшки вокруг пустынной души, которая и хотела бы любить, но не знает источников истинной любви. Так как нет никакого центра, нет центрального огня, который и есть *любовь* и *воля*, – мне и тяжело и скучно от никчёмного “лёгкого веселья”, и я не могу простить подробностей, которые простил бы, может быть, если бы меня хоть немного “обожгли” тем огнём, в котором всё и без которого ничто не мило. Молодые и пожилые люди претенциозно кривляются: глуповатая хорошенькая мордочка Ильяшенки⁷⁷; инженерша Ва-

лентина Петровна⁷⁸ послушно валяется на полу. Нотманские⁷⁹ ноги мелькают в течение всего вечера, так что тошно от повторемости мельканий. Бедная угреватая Ада Корвин⁸⁰ печально кривляется. Какая-то больная старуха сидит на столе на корточках. Изобретательности настоящей нет, воображение бедное и больное. Жакомино⁸¹ — гений рядом с ними. Один его жест стоит всей студии. Неталантливые люди и некрасивая фантазия. О, если бы люди умели сузиться, поняли, что честное ремесло есть большой чин, а претензия на пересаживанье каких-то графов Гоцци на наш бедный, задумчивый, умный север, *русский*, — есть только *бесчинство*. Всё это больно⁸².

С таким же порицанием в дневниковых записях октября–декабря 1912 года Блок высказался о театральных “модернистах” вообще и о режиссёрских новациях Н. Н. Евреинова: “Вечер закончился неприятным разговором с Любой. Я постоянно поднимаю с ней вопрос о правде нашей и о модернистах, чем она крайне тяготится. Она не любит нашего языка, не любит его. Модернисты всё более разлучают её со мной⁸³. Мне, однако, в разговоре с Любой удалось, кажется, определить, что я имею против модернистов. *Стержень*, к которому прикрепляется всё многообразие дел, образов, мыслей, завитушек, — должен быть; и должен он быть — вечным, неизменяемым при всех обстоятельствах. Я, например, располагаю в опере⁸⁴ всё, на что я способен, вокруг одного: *судьба неудачника* в христианскую эпоху, которой мы современники, это величина постоянная. Если же я буду располагать всё многообразие своих образов вокруг Рока и бога греческой трагедии, то я буду занят чем-то нереальным. Сам я, может быть, могу проникнуть в Ананке⁸⁵, Мойру⁸⁶, Олимп, но я и останусь один, а вокруг меня будет по-прежнему бушевать равнодушная к Богу эпоха. Я пришёл к заключению, что не имею права говорить о мистической Розе, я не имею достаточной духовной силы для того, чтобы разобратся в спутанных “для красы” только символах Розы и Креста. В теперешнем моём состоянии (жестокость, угловатость, взрослость, болезнь) я не умею и я не имею права говорить *больше*, чем о человеческом. Моя тема — совсем не “Крест и Роза” (этим я не овладею), а — судьба человеческая, неудачника, и, если я сумею “умалиться” перед искусством, может мелькнуть сквозя мою тему — большее. Т. е.: моя строгость к самому себе и скромность изо всех сил могут помочь пьесе стать произведением искусства, а произведение искусства есть существо движущееся, а не покоряющийся труп <...> О модернистах — я боюсь, что у них нет стержня, а только талантливые завитки вокруг пустоты <...> Вечером пошёл в “Кривое зеркало”, где видел удивительно талантливые пошлости и кощунства г. Евреинова. Ярчайший пример того, как может быть вреден талант. Ничем не прикрытый цинизм какой-то голой души⁸⁷.

В сезон 1906–07 гг. Мейерхольд был режиссёром театра В. Ф. Комиссаржевской, на сцене которого практиковал приёмы “условного театра” и осуществлял крэгговские идеи “актёра-марионетки”. Его конфликт с известной актрисой произошёл на почве неприятия ею основополагающего принципа мейерхольдовской эстетики — полного и безоговорочного подчинения актёра диктаторской воле “режиссёра-демиурга”. Этот принцип, в своей интерпретации, обосновал Ф. Сологуб в статье “Театр одной воли”⁸⁸ (1908). После премьеры поставленного Мейерхольдом спектакля по пьесе Сологуба “Победа смерти”, 8 ноября 1907 г. Комиссаржевская написала режиссёру письмо, в котором сообщала о разрыве с ним в связи с разными воззрениями на природу русского театра. Это письмо было зачитано на сборе труппы⁸⁹. “Путь, ведущий к театру кукол, — это путь, по которому Вы шли всё время”⁹⁰, — отметила Комиссаржевская. “Марионеточное”, балаганное и пародийное экспериментаторство на сцене, осмеяние всех и вся исподволь становилось всё менее безобидным и привело в конечном итоге к полной деградации художественного вкуса, к заурядному циркачеству, паясничеству и пошлости. И. А. Бунин вспоминал: “В петербургской “Бродячей собаке” поставлено было однажды “Бегство Богоматери с Младенцем в Египет”, некое “литургическое действие”, для которого Кузмин написал слова, Сац⁹¹ сочинил музыку, а Судейкин⁹² придумал декорацию, костюмы, — “действие”, в котором поэт Потёмкин⁹³ изображал осла, шёл, согнувшись под прямым углом, опираясь на два костыля, и нёс на своей спине супругу Судейкина⁹⁴ в роли Богоматери. И в этой “Собаке” уже сидело немало и будущих большевиков: Алексей Толстой <...> Маяковский в жёлтой кофте. При большевиках всякое кощунственное непотребство расцвело уже махровым цветом”⁹⁵. Дань такому “непотреб-

ству” отдал, к сожалению, и Александр Блок. Аккурат накануне того дня, когда началась работа над поэмой “Двенадцать”, 7 января 1918 г. поэт написал черновые заметки к пьесе об Иисусе Христе. Этот замысел осуществлён не был и, можно сказать, слава Богу, поскольку даже беглые и отрывочные наброски, связанные с ним, оставляют тягостное впечатление: “Кактусы жирные. Дурак Симон⁹⁶ с отвисшей губой удит. Разговор про то, как всякую рыбу поймать (как окуня, как налима). Входит Иисус (не мужчина, не женщина). Грешный Иисус⁹⁷. Красавица Магдалина. Фома (неверный) – “контролирует”. Пришлось веровать – заставили и надули. Вложил персты – и стал распространителем: а распространять заставили – инквизицию, папство, икающих попов, учредилки. Андрей (Первозванный) – слоняется (не сидится на месте): был в России (искал необыкновенного). Апостолы воровали для Иисуса вишни, пшеницу. Их стыдили. Читать Ренана. Мария и Марфа <...> А воскресает как? Загаженность, безотрадность <...> Иисус всё получает от народа (женственная восприимчивость). “Апостол”брякнет, а Иисус разовьёт. Нагорная проповедь – митинг. Власти беспокоятся. Иисуса арестовали. Ученики, конечно, улизули. Правда того, что они улизули (больше ничего и не надо, остальное – судебная комедия). У Иуды – лоб, нос и перья бороды – как у Троцкого. Жулик (то есть великая нежность в душе, великая требовательность). Симон ссорится с мещанами, обывателями и односельчанами. Уходит к Иисусу. Около Иисуса оказывается уже несколько других (тоже с кем-то поругались и не поладили; бубнят что-то, разговоры недовольных). Между ними Иисус – задумчивый и рассеянный, пропускает их разговоры сквозь уши <...> Тут же – проститутки”⁹⁸.

Характерно, конечно, что, задумав пьесу об Иисусе Христе, Блок как типичный интеллигент принял в первую очередь читать позитивиста и скептика Э. Ренана вместо того, чтобы для начала хотя бы внимательно перечитать Четвероевангелие. Тогда, в самом начале “Евангелия от Матфея”, поэт узнал бы и о том, с чего началась проповедь Христа, и о том, что Симон не ушёл к Иисусу, поссорившись “с мещанами и односельчанами”, а был избран и призван: “С того времени Иисус начал проповедовать и говорить: покаяйтесь, ибо приблизилось Царство Небесное. Проходя же близ моря Галилейского, Он увидел двух братьев: Симона, называемого Петром, и Андрея, брата его, закидывающих сети в море, ибо они были рыболовы, и говорит им: идите за Мною, и Я сделаю вас ловцами человеков. И они тотчас, оставив сети, последовали за Ним” (Мф. 4: 17–20). Дикие по своему невежеству характеристики “дурака Симона”, Андрея Первозванного и Фомы Неверующего⁹⁹, равно как и энигматическое замечание о “великой нежности в душе” Иуды-Троцкого можно оставить без комментариев. Ничем иным, кроме как зловещим симптомом тяжёлого психического недуга, поразившего Блока через несколько лет, в последние месяцы жизни¹⁰⁰, объяснить содержание этих черновых набросков просто нельзя.

В 1906 г., в пародийно-аллегорической форме Блок изобразил свою семейную драму в пьесе “Балаганчик”, прототипами героев которой стали сам поэт (Пьеро), его жена (Коломбина) и Андрей Белый (Арлекин). Так была открыта и начала свою причудливую жизнь в литературе тема “арлекинады”, основанной на приёмах и эстетике итальянской *commedia dell'arte*. Подхватив эту идею, художник К. А. Сомов создал целый цикл известных картин – “Арлекин и смерть” (1907), “Арлекин и дама” (1911–1912), “Пьеро и дама” (1912), “Итальянская комедия” (1914), “Язычок Коломбины” (1915) и др.¹⁰¹. Живописцы В. Шухаев и А. Яковлев совместно написали в 1914 г. картину “Автопортреты” (находится в собр. Госуд. Русского музея в СПб.), где изобразили себя в костюмах Арлекина и Пьеро. В том же 1914 г. на страницах альманаха “Гриф” появился комедийный фарс А. Н. Толстого “Молодой писатель” с подзаголовком “арлекинада в одном действии”. Главным героем этой не слишком остроумной пародии будущего автора “Хождения по мукам” (где Блок выведен в карикатурном образе поэта-декадента Алексея Бессонова), “молодой писатель” – незамысловатая карикатура на Александра Блока. В карикатурных образах “арлекинады” – поэте Аркадии, его жене и его приятеле-стихотворце Юрии Бледном – современники, конечно, не могли не узнать А. Блока, Л. Менделееву и А. Белого. Блок, чьи стихи были опубликованы в этом же выпуске “Грифа”, без сомнения, прочёл фарс А. Н. Толстого, поскольку, как свидетельствует его заметка в записной книжке, получил 4 января 1914 г. при-

сланный по почте альманах¹⁰². Как была воспринята поэтом явная литературная издѣвка над его семейной драмой, этого мы не знаем. По-видимому, не слишком болезненно, поскольку всеобщая театрализация жизненного поведения и лицедейство в самой жизни зашли уже настолько далеко, что реальная действительность почти перестала отличаться от сценической “арлекинады”. Ведь и сам Блок когда-то в “Балаганчике” представил драматические перипетии своей семейной жизни всё в тех же образах итальянской комедии масок. Со временем эти маски приросли к лицам, и прототипы Пьеро и Коломбины всё чаще стали ощущать себя марионеточными куклами в руках судьбы. Любовь Дмитриевна Блок вспоминала: “Мне особенно, но и Саше, всегда казалось, что мы игрушки в руках Рока, ведущего нас определённой дорогой. У меня даже была песенка, из какого-то водевиля: “Марионетки мы с тобою, / И нашей жизни дни не тяжки...” Саша иногда ею забавлялся, а иногда на неё сердился¹⁰³. Третий прототип одного из главных героев “Балаганчика” Андрей Белый (Арлекин), как свидетельствуют мемуары знавших его современников, и в самой жизни зачастую кривлялся и лицедействовал под стать площадному паяцу. Так, З. Н. Гиппиус акцентирует такие черты в поведении Белого, как “танцующая походка, изумлённо-скошенные глаза, гомеорические речи и вскрики¹⁰⁴”, а В. Ф. Ходасевич описывает его “истерички” и “пьяные танцы в разных берлинских Dielen” (дансингах): “Он танцевал страшно. В однообразную толчею фокстротов вносил он свои вариации – искажённый отсвет неизменного своеобразия, которое он проявлял во всём, за что бы ни брался. Танец в его исполнении превращался в чудовищную мимодраму, порой даже и непристойную. То был не просто танец пьяного человека: то было символическое поправление лучшего в самом себе, кощунство над собой, дьявольская гримаса себе самому¹⁰⁵. Характерно, что и сам Арлекин-Белый не только воспринимал окружающий мир как дурацкий цирковой балаган¹⁰⁶, но, безусловно, осознавал и своё клоунское амплуа в нём, актёрский наигрыш своего поведения и свою выставленную напоказ, демонстративную экстравагантность, поскольку озаглавил автобиографическую повесть “Записки чудака”. В этих “Записках”, – отметил обычно сдержанный в оценках К. В. Мочульский, – “столько сумбура, бреда, крика и безумия, столько раздражающей претенциозности и мучительных вывертов, что разобраться в них нелегко¹⁰⁷. Характерно, что в “маске” и “декорациях” арлекинады такая проницательная и внимательная наблюдательница, как Гиппиус, воспринимала и внешний облик и поведение А. Ф. Керенского, известного своим пристрастием к позе и актёрству: “Керенский, конечно, немного сумасшедший. Лицо Керенского – узкое, бледно-белое, с узкими глазами, с ребячески оттопыренной верхней губой, странное, подвижное, всё – живое, чем-то напоминающее лицо Пьеро¹⁰⁸; “с виду Керенский напоминал немножко Пьеро, со своими волосами торчком, с большим носом и смешным, выразительным лицом. Главное – в нём была какая-то мальчишеская живость, скорость движений и обманчивая решительность. Была в нём, увы, и женская истеричность¹⁰⁹”.

Эстетика комедии масок, арлекинады, трагикомического шутства в конце XIX и особенно в начале XX века, можно сказать, витала в самом культурном воздухе Европы. Именно в это время П. Сезанн (“Пьеро и Арлекин”, “Арлекин”, 1888) и П. Пикассо (“Семья Арлекина”, 1905) написали ряд картин на эту тему. Покоривший публику всех сословий шансонье А. Н. Вертинский выходил на сцену в костюме Пьеро¹¹⁰. И. Ф. Стравинский создал балеты “Петрушка” (1911) и “Пульчинелла” (1920), а музыкальный революционер и реформатор, основоположник додекафонии А. Шёнберг¹¹¹ – произведение, которое он отнёс к жанру “театра музыки” – “Лунный Пьеро” (1912). Это необычное произведение представляет собой постановку на сцене цикла поэм бельгийского поэта Альбера Жиро, стихи которого пестрят упоминаниями крови, трупов, черепов и распятий. Главная роль отводится одетой в костюм Пьеро певице (меццо-сопрано), которая читает нараспев стихи (декламационное пение) при постоянно меняющемся инструментальном сопровождении. После того, как премьера “Лунного Пьеро” прошла в Берлине, один из критиков в своей рецензии на спектакль написал: “Если это музыка, то я попрошу Всевышнего, чтобы я её больше никогда не слышал¹¹²”.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Эти стихи А. А. Блока 1901 года навеяны пушкинским “Пророком” (1826): “Духовной жаждою томим, / В пустыне мрачной я влачился, — / И шестикрылый серафим / На перепутье мне явился. / Перстами лёгкими как сон / Моих зениц коснулся он . . .”
- ² Впервые поэма “Двенадцать” опубликована 18 февраля (3 марта по н. ст.) 1918 г. в центральном органе левых эсеров — ежедневной газете “Знамя труда”. Подробно об истории создания текста поэмы см.: Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем в 20-ти тт. Т. 5. М., 1999. С. 301–353. См. также: Шварцбанд С. К истории создания “Двенадцати” и хронотоп текста. // *Elektronic journal University of Toronto*. <http://www.utoronto.ca/tsq/17/schwarzband17.shtml>
- ³ “Сегодня я — гений”, — записал Блок 29 января 1918 г., после того, как поэма “Двенадцать” вчерне была закончена (Блок А. Записные книжки 1901–1920. М., 1965. С. 387).
- ⁴ Булгаков С. Н. На пиру богов. Pro и contra. Современные диалоги. // Вехи. Из глубины. М., 1991. С. 323.
- ⁵ Струве П. Б. “Двенадцать” Александра Блока. // Александр Блок: pro et contra. СПб., 2004. С. 313.
- ⁶ Пришвин М. М. Большевик из Балаганчика (Ответ Александру Блоку). // “Воля страны”, 1918, 16 февр. Републикацию этой статьи см. в кн.: Александр Блок: pro et contra. С. 258.
- ⁷ Булгаков С. Н. На пиру богов. Pro и contra. Современные диалоги. С. 323.
- ⁸ “Наш путь”. 1918, № 1. С. 141.
- ⁹ Это суждение о Блоке Гиппиус повторила в своих мемуарах: “При всей значительности Блока, при его внутренней человеческой замечательности, при отнюдь не лёгкой, но тяжёлой и страдающей душе, я повторяю — он был безответственен. “Невзрослость” его — это нечто совсем другое, нежели естественная, полная сил, светлая юность <...> это вечное хождение около жизни <...> это бескрайнее, безвыходное одиночество <...> Сознал ли это Блок так ясно, так грубо, как я сейчас пишу? Нет, конечно” (Гиппиус З. Воспоминания. М., 2001. С. 26).
- ¹⁰ См.: журнал “Весы”. М., 1907, № 7.
- ¹¹ Гиппиус З. Н. Стихотворения. Живые лица. М., 1991. С. 178.
- ¹² Литературное общество “Арзамас” и одноимённое издательство при нём создавалось весной 1918 г. по инициативе Г. В. Адамовича и Г. В. Иванова. 7 апреля 1918 г. Адамович обратился к Блоку с предложением издать “Двенадцать” для начала нового издательства. 21 апреля с тем же предложением к Блоку обратился Иванов (См.: Блок А. Записные книжки 1901–1920. М., 1965. С. 398, 401).
- ¹³ 13 мая 1918 г. Блок выступил на вечер “Арзамаса” в Тенишевском училище с чтением стихов, а его жена Любовь Дмитриевна — поэмы “Двенадцать”. В этот день в записной книжке Блок отметил: “Я таки пошёл на вечер и читал (с успехом). Люба, говорят, читала хорошо” (Блок А. Записные книжки. С. 407). Об этом вечере см. в воспоминаниях Вс. Рождественского “Страницы жизни”. М.-Л., 1962. С. 219–222.
- ¹⁴ См.: Гиппиус З. Н. Стихотворения. Живые лица. М., 1991. С. 249.
- ¹⁵ Бобров С. Символист Блок. // “Красная новь”. М., 1922, № 1 (январь-февраль). С. 245, 250.
- ¹⁶ Троцкий Л. Литература и революция. М., 1991. С. 99, 102.
- ¹⁷ Орлов Вл. Александр Блок. // Блок А. А. Соч. в 2-х тт. Т. 1. М., 1955. С. XLVII, XLVI, XLVIII, L.
- ¹⁸ Чуковский К. Собр. соч. в 6-ти тт. Т. 6. М., 1969. С. 505–579.
- ¹⁹ Бердяев Н. Мутные лики. // “София”. Сб. статей. Берлин, 1923. С. 161.
- ²⁰ Иванов Г. В. Собр. соч. в 3-х тт. Т. 3. М., 1994. С. 157, 164, 165.
- ²¹ Гиппиус З. Н. Стихотворения. Живые лица. М., 1991. С. 246, 247, 245, 234.
- ²² Бунин И. А. Гегель, фрак, метель. Литературные мемуары. СПб., 2003. С. 241, 487–489, 491.
- ²³ Елагин И. Собр. соч. в 2-х тт. Т. 2 М., 1998. С. 208.
- ²⁴ Адамович Г. В. Собр. соч. Литературные заметки. Кн. I. СПб., 2002. С. 232.
- ²⁵ Адамович Г. В. Критическая проза. М., 1996. С. 317.
- ²⁶ “Кстати, по поводу “Двенадцати”. Когда поэма только что появилась, Сергей Бобров, умный человек, где-то написал: “горький пустячок”. Я до сих пор помню своё тогдашнее возмущение. А теперь думаю: как это было верно!” (Адамович Г. В. Собр. соч. Комментарии. СПб., 2000. С. 442).
- ²⁷ Адамович Г. В. Критическая проза. М., 1996. С. 269, 317–318.
- ²⁸ См.: Эйхенбаум Б. М. О прозе. Л., 1969. С. 306–326.
- ²⁹ См.: Шкловский В. Б. Развёртывание сюжета. Как сделан “Дон-Кихот”. “ОПОЯЗ”, 1921.

- ³⁰ Ходасевич В. Ф. О форме и содержании. // Ходасевич В. Ф. Колеблемый тренажник: Избранное. М., 1991. С. 593.
- ³¹ Мандельштам О. Э. Слово и культура: Статьи. М., 1987. С. 265–266.
- ³² См.: Шкловский В. Сентиментальное путешествие. М., 1924. С. 140.
- ³³ Бегунов Ю. К. Памятник русской литературы XIII века “Слово о погибели Русской земли”. М.-Л., 1965.
- ³⁴ Сходные места между “Словом о полку Игореве” и “Словом о погибели Русской земли” рассмотрены в статье: Соловьёв А. В. Заметки к “Слову о погибели Русской земли”. // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. XV. М.; Л., 1958. С. 109–113.
- ³⁵ Авторство выражения “смех сквозь слёзы” принадлежит не Гоголю, как многие ошибочно полагают, а Пушкину, написавшему по поводу повести “Старосветские помещики”: “Явился “Миргород”, где с жадностью все прочли и “Старосветских помещиков”, эту шутиливую, трогательную идиллию, которая заставляет вас смеяться сквозь слёзы грусти и умиления” (Пушкин А. С. Мысли о литературе. М., 1988. С. 250). Оригинальные суждения касательно бинарной оппозиции “смех – слёзы” содержатся в статье Н. Бокадорова “Комедии Гоголя” (сб. “Памяти Гоголя”, Киев, 1902).
- ³⁶ Бунин И. А. Гегель, фрак, метель. Литературные мемуары. СПб., 2003. С. 239.
- ³⁷ Блок А. Записные книжки 1901–1920. М., 1965. С. 382–383.
- ³⁸ Термин “агностицизм” введён в употребление английским биологом, профессором Т. Г. Хаксли на собрании Метафизического Общества в 1876 году. По его определению, агностик – это человек, отказавшийся от веры и убеждённый в том, что первичное начало вещей неизвестно, так как не может быть познано. Иными словами, агностик – это человек, который считает, что доказать существование или несуществование Бога невозможно.
- ³⁹ Переиздана в 1990 г. в Москве в “Библиотеке журнала “Театр чудес” Б. П. Голдовского.
- ⁴⁰ Виноградов Н. Н. Великорусский вертеп. // Известия Отделения русского языка и словесности Императорской Санкт-Петербургской Академии наук. Т. X. Кн. 3 и 4. СПб., 1905; Он же. Белорусский вертеп. Там же. Т. XIII. Кн. 2. СПб., 1908.
- ⁴¹ Франко И. Я. К истории украинского вертепа XVIII века (на укр. яз.) Львов, 1906. Переиздана в 1991 г. в Москве в “Библиотеке журнала “Театр чудес” Б. П. Голдовского.
- ⁴² Кисиль А. Украинский вертеп. СПб., 1916.
- ⁴³ См.: Верцман И. Рафаэль и Шекспир. // Шекспировские чтения, 1978 (под ред. А. А. Аникста). М., 1981.
- ⁴⁴ Кертман Л. Е. История культуры стран Европы и Америки (1870–1917). М., 1987. С. 167.
- ⁴⁵ Цит. по: Бачелис Т. И. Шекспир и Крэг. М., 1983. С. 174.
- ⁴⁶ О теоретических взглядах Крэга на театральное искусство см. в кн.: Крэг Г. Воспоминания, статьи, письма. М., 1988.
- ⁴⁷ Шекспир В. Собр. соч. Как вам это понравится; Двенадцатая ночь; Юлий Цезарь. М., 2006. С. 55 (пер. П. Вейнберга).
- ⁴⁸ Фрагменты ранних греческих философов. М., 1989. Ч. 1. С. 215, 242.
- ⁴⁹ Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. М., 1979. С. 334.
- ⁵⁰ Хайям О. Рубайят. М., 1959. Ч. 2. С. 62.
- ⁵¹ Лосев А. Ф., Тахо-Годи А. А. Платон. Аристотель. М., 1993. С. 170.
- ⁵² Соловьёв В. С. Жизненная драма Платона. // Он же. Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 209.
- ⁵³ См.: “Московские университетские известия”, 1865, № 5.
- ⁵⁴ См.: Лосев А. Ф. Владимир Соловьёв и его время. М., 1990. С. 25.
- ⁵⁵ Платон. Соч. в 3-х тт. Т. 3. Ч. 2. М., 1972. С. 108, 282–283, 299.
- ⁵⁶ См. комментарий в кн.: Платон. Соч. в 3-х тт. Т. 3. Ч. 2. С. 605.
- ⁵⁷ Кодекс Бусидо. Хагакурэ. М.: “Эксмо”, 2009.
- ⁵⁸ См.: Невелёва С. Л. Мифология древнеиндийского эпоса. М., 1975. С. 38–45; Боги, брахманы, люди. М., 1969. С. 158–167; Топоров В. Н. Брахма. // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х тт. Т. 1. М., 1991. С. 185–186; Топоров В. Н. Юга. // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х тт. Т. 2. М., 1992. С. 676.
- ⁵⁹ Дживелегов А., Бояджиёв Г. История западноевропейского театра. От возникновения до 1789 г. М.-Л., 1941. С. 50–51. См. также: Полевой П. Исторические очерки средневековой драмы. СПб., 1865; Веселовский А. Н. Старинный театр в Европе. М., 1870.
- ⁶⁰ См.: Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М., 1989. С. 357.
- ⁶¹ Блок А. Записные книжки 1901–1920. М., 1965. С. 98.

- ⁶² Энциклопедия мистицизма. СПб., 1996. С. 226–227.
- ⁶³ Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 10. Петербургский буерак. М., 2003. С. 38, 34.
- ⁶⁴ “Наш Серебряный век, которому, впрочем, лучше было бы называться веком “посеребрённым”; “русский модернизм — этот столь теперь восхваляемый “серебряный век” — был пиром во время чумы. Он был вызывающе беспечен и беспечность свою с гордостью противопоставлял наследию столетия предыдущего. Он бессовестно играл в тайны, многозначительно давая понять, что узнал что-то важнейшее, открыл что-то вещее, и многие из нас, из тогдашнего декадентствовавшего стада, из тогдашней желторотой литературной молодёжи, откликнулись, ловились на эту удочку и с дрожью в руках раскрывали “Весы” или поздний, уже обмельчавший “Аполлон”, надеясь вот-вот прозреть, приобщиться, удостоиться посвящения. Думаю всё же, по далёким, дорогим воспоминаниям, что “что-то” загадочное, неподдающееся определению, “какой-то отблеск какого-то света” тогда действительно мелькнул в сознаниях. Но сколько было лживой шумихи, бесподобно описанной Андреем Белым, сколько было подделок, подлаживаний! Уже здесь, в Париже, у меня был об этом любопытнейший разговор с Зинаидой Николаевной Гиппиус, “бабушкой русского декадентства”. Она отрицала то, что представляется мне несомненным, и настойчиво повторяла: “Нет, не было ничего!” (Адамович Г. В. Собр. соч. “Комментарии”. СПб., 2000. С. 516, 127–128).
- ⁶⁵ В целом драматургическое наследие М. А. Кузмина включает в себя свыше 20 пьес.
- ⁶⁶ Жанром “русалия”, или “русальное действо”, Ремизов называл свои драматические произведения, основанные на сюжетах древнерусских языческих мифов и обрядов, сочетавшихся с “музыкально-плясовым игрищем-гульбищем” в фольклорном духе (См.: Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 10. Петербургский буерак. С. 486). Русалия “Алалей и Лейла” написана Ремизовым в форме балетного либретто, музыке к которому сочинял композитор А. К. Лядов. Хореографом спектакля должен был стать М. М. Фокин, однако постановка не состоялась.
- ⁶⁷ Поставлена Н. Н. Евреиновым в 1908 г. в петербургском “Театре на Офицерской”, которым руководила В. Ф. Коммиссаржевская, пригласившая Евреинова на должность режиссёра вместо ушедшего В. Э. Мейерхольда.
- ⁶⁸ Вышла отдельным изданием в 1890 г. в Москве.
- ⁶⁹ См.: Тэффи Н. А. Фёдор Сологуб. // Воспоминания о серебряном веке. М., 1993. С. 88.
- ⁷⁰ Премьера пьесы “Зелёное кольцо” состоялась в петроградском Александринском театре 18 февраля 1915 г. в постановке В. Э. Мейерхольда. Свою последнюю роль в этом спектакле сыграла знаменитая в то время актриса М. Г. Савина (1854–1915).
- ⁷¹ “Я написала шутиливую мистерию с прологом “Белый чёрт”, которую мы все должны были разыграть. Шутливая, домашняя”, — запись в дневнике З. Н. Гиппиус “Contes d’amour” от 17 февр. 1904 г. (Гиппиус З. Н. Собр. соч. Т. 8. Дневники: 1893–1919. М., 2003. С. 67).
- ⁷² В 1887–1889 гг. Болеслав Прус (наст. имя — Александр Гловацкий) создал классический для польской литературы социально-психологический роман под заглавием “Кукла” (“Zalka”). В центре произведения — судьба и история духовного кризиса Станислава Вокульского, которого приводит к самоубийству неразделённая любовь к светской “кукле” Изабелле.
- ⁷³ См.: Конечный А., Мордерер В., Парнис А., Тименчик Р. Артистическое кабаре “Привал комедиантов”. // Памятники культуры: Новые открытия. Ежегодник 1988. М., 1989 С. 108.
- ⁷⁴ Петровский М. Книги нашего детства. СПб., 2006. С. 274.
- ⁷⁵ Розанов В. В. Собр. соч. Последние листья. М., 2000. С. 115, 351.
- ⁷⁶ Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 10. Петербургский буерак. С. 241.
- ⁷⁷ Ильешенко — драматическая актриса.
- ⁷⁸ Валентина Петровна Веригина — драматическая актриса.
- ⁷⁹ Нотман Г. Ф. — режиссёр.
- ⁸⁰ Ада Корвин — сценический псевдоним танцовщицы Веры Юшкевич, приятельницы Л. Д. Блок.
- ⁸¹ Жакомино — популярный в своё время цирковой клоун.
- ⁸² Блок А. А. Собр. соч. в 6-ти тт. Т. 6. Л., 1983. С. 249–250.
- ⁸³ В Териоках (местность в Финляндии неподалёку от Петербурга) благодаря жертвованию меценатов был учреждён театр под руководством В. Э. Мейерхольда. В спектаклях этого театра под сценическим псевдонимом “Басаргина” участвовала Л. Д. Блок.
- ⁸⁴ Блок имеет в виду драму “Роза и Крест” (1912), которая была первоначально задумана как балетное, а затем — оперное либретто.
- ⁸⁵ Ананке (греч.) — неизбежность, судьба, также имя богини судьбы, одно из основных понятий философии Платона. По одному из вариантов мифа, Ананке — мать

- Мойр, в народных представлениях её образ связывался с неизбежностью смерти. Согласно античным изображениям, между колен Ананке вращается веретено, ось которого является осью Мира (Агбунов М. Античные мифы и легенды. Мифологический словарь. М., 1994. С. 24).
- ⁸⁶ Мойры – богини судьбы, дочери Зевса и богини законного порядка Фемиды. Гомер, как правило, упоминает об одной Мойре. Гесиод говорит о трёх, чьи имена Клото, Лахесис и Атропос. Клото начинала прясть нить человеческой жизни, Лахесис продолжала прясть и разматывать её, а Атропос перерезала нить. Греки олицетворяли Мойр в виде серьёзных задумчивых старух. Клото изображали с веретеном в руке, Лахесис – с меркой или весами, Атропос – с Книгой жизни, солнечными часами или ножицами.
- ⁸⁷ Блок А. А. Соч. в 2-х тт. Т. 2. М., 1955. С. 442–445.
- ⁸⁸ См.: Сологуб Ф. Театр одной воли. // Театр: Книга о новом театре. СПб., 1908. С. 186–189.
- ⁸⁹ См.: Рыбакова Ю. Комиссаржевская. Л., 1971. С. 167–168.
- ⁹⁰ Мейерхольд В. Э. Переписка (1896–1939). М., 1976. С. 108.
- ⁹¹ Сац И. А. (1875–1912) – композитор, автор опер-пародий и музыки к театральным спектаклям, в том числе к драмам Л. Андреева “Жизнь человека” и “Анатэма”. С 1906 г. – заведующий музыкальной частью и дирижёр оркестра МХТ. Как отмечено в одной из современных публикаций, Сац умел находить неординарные художественные решения. В 1905 г. он получил предложение МХТ написать музыку к драме Метерлинка “Смерть Тентажиля” в постановке Мейерхольда. Станиславский для усиления эмоционального воздействия на зрителей потребовал, чтобы в увертюре звучал детский плач. Используя лишь музыкальные инструменты, добиться требуемого Сац не сумел. И тогда он принёс на репетицию дочь-младенца и положил её рядом с дирижёрским пультом. В нужный момент отец сунул девочке в рот бутылочку с молоком и тут же выдернул её обратно. Обиженный ребёнок залился плачем, а не видевший всего этого из-за оркестровой ямы Станиславский пришёл в восторг. Затем в зал ворвалась разъярённая жена музыкального новатора, устроила скандал и унесла ребёнка. На премьере пришлось обойтись без “солистки”. Впоследствии дочь Саца Н. И. Сац (1903–1993) стала композитором, автором детских опер и балетов, народной артисткой СССР, Героем Социалистического Труда, лауреатом премии Ленинского комсомола, Ленинской и Государственной премий, организатором и руководителем Московского детского музыкального театра. Её отец И. А. Сац неожиданно умер в возрасте 37 лет во время работы над оперой “Смерть” (См.: <http://www.vaadua.org/hadasot/had109/09.htm>).
- ⁹² Судейкин С. Ю. (1882–1946) – художник, участник выставок в Салоне Дягилева, а также нашумевшей выставки “Голубая роза” (1907), организованной меценатом Н. П. Рябушинским. Особенным успехом пользовались театральные декорации Судейкина к спектаклям театра Комиссаржевской, Малого театра и др. В те же годы возникла группа эстетов с характерным названием “Голубая гвоздика”.
- ⁹³ Потёмкин П. П. (1886–1926) – поэт, драматург, прозаик. Его первый сборник стихов “Смешная любовь” вышел в 1908 г. Потёмкин специально для представлений в кабаре “Бродячая собака” писал эскизы и миниатюры и сам был их постановщиком. Эмигрировавший после революции Потёмкин, живя в Париже, устроил торжественные “поминки” по “Бродячей собаке”. В годы эмиграции издал книгу стихов “Отцветшая герань” с подзаголовком “То, чего не будет” (парафраз заглавия романа Б. В. Савинкова “То, чего не было”, опубликованного в 1912–1913 гг.). Через несколько дней после смерти Потёмкина Б. К. Зайцев написал нём: “Дитя богемы, вскормленный литературных кабачков, возросший в воздухе предгрозовой России” (Воспоминания о серебряном веке. М., 1993. С. 540).
- ⁹⁴ Судейкина О. А., в девичестве Глебова (1885–1945) – актриса театра В. Э. Мейерхольда, жена художника С. Ю. Судейкина, близкая подруга А. А. Ахматовой, которая посвятила ей стихи “Голос памяти” (1913) и “Пророчишь, горькая, и руки уронила...” (1921). В 1924 г. О. А. Глебова-Судейкина эмигрировала. Ахматова считала Судейкину виновницей смерти влюблённого в неё поэта Всеволода Князева (1891–1913), покончившего с собой в Риге. Судейкина резонно игнорировала это обвинение, поскольку В. Г. Князев состоял в нетрадиционно близкой дружбе с М. А. Кузминым, поссорился с ним и в отношениях с Судейкиной искал, вероятно, спасения от угнетавшего его гендерного изъяна. Когда О. Н. Арбенина спросила Судейкину, не из-за неё ли Князев свёл счёты с жизнью, она ответила: “К сожалению, не из-за меня” (См. Комментарии в кн.: Ахматова А. А. Соч. в 2-х тт. Т. 1. М., 1990 С. 376).
- ⁹⁵ Бунин И. А. Гегель, фрак, метель. Литературные мемуары. СПб., 2003. С. 375–376.
- ⁹⁶ Симон – первоначальное имя св. апостола Петра, что по-гречески означает “скала, утёс, огромный камень”. Имя Кифа, что на сиро-халдейском языке означает тоже “камень”, было дано Симону Иисусом Христом, провидевшим твёрдость веры и характера своего ученика, когда он торжественно исповедал свою веру перед лицом Господа: “Ты – Христос, Сын Бога Живаго” (Мф. 16: 16).

- ⁹⁷ “Он не был безгрешен”, – ничтоже сумняшеся написал об Иисусе Христе Ж. –Э. Ренан (Ренан Э. Жизнь Иисуса. М., 1990. С. 292).
- ⁹⁸ Блок А. А. Соч. в 2-х тт. Т. 2. М., 1955. С. 490–491.
- ⁹⁹ Фома (чьё имя в перев. с древнеевр. означает “близнец”) по прозвищу “неверующий”, один из 12 апостолов, отличался склонностью к маловерию. Когда, увидев воскресшего Христа, он усомнился в Его воскресении, Иисус позволил ему вложить пальцы в раны от гвоздей на руках Своих и в рану от копья на рёбрах, и заповедал ему: “Не будь неверующим, но верующим” (Ин. 20: 27). По преданию, апостол Фома проповедовал Евангелие в Восточной Индии, где претерпел мученическую смерть. В Индии, на Малабарском берегу, доселе ещё живут христиане, именующие себя “христианами апостола Фомы”. В память о том, как Фома убедился, что Христос воистину воскрес, первое воскресенье после Светлой седмицы именуется “Фоминим воскресеньем”, а следующая за ним седмица – Фоминою неделей.
- ¹⁰⁰ О тяжёлом психическом состоянии Блока в последние месяцы жизни, о преследовавших его “тяжёлых снах, кошмарах” и галлюцинациях свидетельствуют воспоминания Л. Д. Блок (Блок в воспоминаниях современников. В 2-х тт. Т. 1. М., 1980. С. 185–187).
- ¹⁰¹ См.: Константин Андреевич Сомов: Письма. Дневники. Суждения современников. М., 1979. С. 600–601.
- ¹⁰² См.: Блок А. Записные книжки 1901–1920. М., 1965. С. 199.
- ¹⁰³ Александр Блок в воспоминаниях современников. Т. 2. М., 1980. С. 183.
- ¹⁰⁴ Гиппиус З. Н. Стихотворения. Живые лица. М., 1991. С. 243.
- ¹⁰⁵ Ходасевич В. Колеблемый треножник: Избранное. М., 1991. С. 306–307.
- ¹⁰⁶ В июне 1922 г., находясь в Германии, А. Белый, подражая “лесенной” стилистике В. В. Маяковского, написал стихотворение “Маленький балаган на маленькой планете “Земля” – сочинение явно психопатологического характера, напоминающее “записки” гоголевского Поприщина и представляющее собой редчайший в русской литературе жанр драматизированной в форме монолога шизофренической мистерии, поскольку авторская ремарка, предваряющая произведение, гласит: “Выкрикивается в берлинскую форточку без перерыва” (См.: Белый А. Собр. соч. Стихотворения и поэмы. М., 1994. С. 331–339). Записать такой клинический бред без помощи психотропных средств или алкоголя было бы невозможно.
- ¹⁰⁷ Мочульский К. А. Блок. А. Белый. В. Брюсов. М., 1997. С. 329.
- ¹⁰⁸ Гиппиус З. Н. Собр. соч. Т. 8. Дневники: 1893–1919. М., 2003. С. 243.
- ¹⁰⁹ Гиппиус З. Воспоминания. М., 2001. С. 385.
- ¹¹⁰ В одной из своих газетных заметок 1917 г. С. М. Городецкий отмечал, что стихи Вертинского “примыкают к темам, поставленным в поэзии А. Белого и А. Блока: в этих поэтах Вертинский-Пьеро нашёл своих учителей”. В том же году в “Театральной газете” аноним, скрывшийся под псевдонимом “О. В.”, написал, что Вертинский – это “печальный, изломанный, вобравший в себя все болезненные испарения нашего времени Пьеро” (Цит. по: Русские писатели 1800–1917 гг. Биографический словарь. Т. 1. М., 1992. С. 430).
- ¹¹¹ Об изобретателе метода додекафонии (а точнее – какофонии) австрийском композиторе еврейского происхождения Арнольде Шёнберге (1874–1951) Г. В. Свиридов написал: “Безмелодизм Шёнберга вышел из желания “противостоять” Христианской музыке последних 2000 лет, из жажды её уничтожения, уничтожения всего этого мира, всей Христианской цивилизации. Каких только терминов и названий не придумывают записные музыковеды для определения такого псевдоискусства, свидетельствующего об упадке содержания и вкуса его авторов” (Свиридов Г. В. Музыка как судьба. М., 2002. С. 490, 514). Ныне “такое псевдоискусство” торжествует не только в музыке: в 2007 г. в одном из государственных музеев Лондона на выставке современного искусства была продемонстрирована “инсталляция” под названием “Вечное Возвращение”, представлявшая собой 13 дохлых кошек, подвешенных к потолку. О значении “мистического” числа 13 в масонской символике, в том числе – на Великой Государственной Печати Соединённых Штатов Америки, см. в кн.: Холл М. П. Энциклопедическое изложение Масонской, Герметической, Каббалистической и Розенкрейцеровской Символической Философии. Интерпретация Секретных учений, скрытых за ритуалами, аллегориями и мистериями всех времён. В 2-х тт. Т. 1. Новосибирск: “Наука”, 1992. С. 320.
- ¹¹² Цит. по: Кейт Спенс. Всё о музыке. Минск, 1996. С. 118.

(Окончание следует)