

Т. ХОПРОВА

МУЗЫКА
В ЖИЗНИ
И
ТВОРЧЕСТВЕ
А·БЛОКА



Т. ХОПРОВА

МУЗЫКА
В ЖИЗНИ
И
ТВОРЧЕСТВЕ
А. БЛОКА



ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»
Ленинградское отделение · 1974

© Издательство «Музыка», 1974 г.

X $\frac{90103-672}{026(01)-74}$ 660-73

ВВЕДЕНИЕ

Есть поэты, чье творчество обладает особой впечатляющей силой. Слышишь их имя — и тут же начинают всплывать в памяти незабываемые образы, звучать знакомые поющие строки. Таково искусство Александра Блока — одного из замечательных художников слова начала XX века.

Время Блока — время крутых поворотов в истории России. Сам поэт в статье «Народ и интеллигенция» (1908) писал: «Среди сотен тысяч происходит торопливое брожение, непрерывная смена направлений, настроений, боевых знамен. Над городами стоит гул, в котором не разобраться и опытному слуху».¹ Но потому Блок и стал великим поэтом, что сумел распознать настоящую правду русской истории, верно уловить ее «подземную музыку».

¹ Александр Блок. Собр. соч. в 8 томах. М.—Л., 1960—1963, т. V, с. 323. В дальнейшем ссылки на это издание будут даваться в тексте с указанием сначала тома, затем страницы.

Редко кто из поэтов был так любим и почитаем современниками как Блок. Его имя, неотделимое от Петербурга, служило символом литературной эпохи «среди революций».

Как памятник началу века,
Там этот человек стоит.¹

«От стихов Блока,— вспоминал Вс. Рождественский,— шло к нам тревожное ощущение современного города, страшного перекрестка всех изломов и противоречий капиталистической действительности. А за всем этим хаосом электрического света, ночных «лихачей» и ресторанных цветов, за загадочным и греховным обликом «Незнакомки» проступала синеющая ширь родных русских полей, колокольчики тройки на проселочной дороге, «наши русские туманы, наши шелесты в овсе». Блок напоминал нам о родине, о всегда ему милой России, пусть в то время еще угнетенной и безмолвной, но готовой вот-вот проснуться для свершения великих дел».²

Но творчество Блока принадлежит не только прошлому. Блок органически входит в нашу жизнь, снова заражает читателя пафосом своего искусства, непоколебимой верой в прекрасное будущее, неповторимой музыкальностью стиха.

Естествен поэтому огромный интерес, ко-

¹ А. Ахматова. Стихотворения (1909—1960). М., 1961, с. 231.

² Вс. Рождественский. Страницы жизни. М.—Л., 1962, с. 219.

торый вызывают жизнь и творчество Блока. Литература о Блоке огромна. Но время выдвигает все новые аспекты изучения «блоковской темы». В опубликованных за последние годы работах очень ясно выступает стремление подойти к творчеству Блока с объективных исторических позиций, выявить ведущие прогрессивные тенденции в противоречивом и сложном пути поэта, подчеркнуть реалистический дух блоковского стиха, его кровную связь с передовой русской культурой, русской классикой, с народнопоэтическими традициями.

Несмотря на обилие литературы, есть область, которая еще мало привлекала внимание исследователей,— это выяснение связей Блока с музыкальным искусством. Какую роль играла музыка в жизни поэта? Каковы были его музыкальные вкусы и привязанности? В чем заключались особенности восприятия Блоком музыки и как это претворялось в его творчестве и становлении эстетических взглядов?

До сих пор этот круг вопросов еще не стал объектом всестороннего исследования. Причина — долго державшаяся точка зрения, что Блок был не музыкален, что музыкой как искусством он интересовался мало и музыки не понимал.

Впервые о немзыкальности Блока заявила тетка поэта М. А. Бекетова. В воспоминаниях, изданных в 1922 году и явившихся первым биографическим очерком о поэте, она прямо писала, что Блок «был лишен музыкального слуха», хотя и «отличался

поражительным чувством ритма».¹ В том же году в журнале «Жизнь искусства» появилась статья В. Г. Каратыгина «Блок и музыка». Автор считал парадоксом, что столь музыкальная поэзия создана таким немusыкальным человеком. «Вот снова загадка,— писал Каратыгин.— Поэт, так полно появивший свои поэтические вдохновения ароматами музыкальных цветов, не любил и не понимал музыку! В чем дело? Как это может быть?»² Ответа критик по существу не дает.

Артистка Л. А. Дельмас, вспоминая Блока, утверждала, что «он вовсе был лишен слуха, если пытался спеть что-нибудь — фальшивил с первых же тактов... Признаться, я действительно поражалась, откуда возникла при этом удивительная музыка его стихов...»³

Но, пожалуй, больше всего «спутывал карты» сам Блок. В автобиографических «Признаниях» 1897 года он поставил прочерк против графы «Мои любимые композиторы», а в письме к А. Белому от 3 января 1903 года он писал: «Я до отчаянья ничего не понимаю в музыке, от природы лишен всякого признака музыкального слуха, так что не могу говорить о музыке как искусстве ни с какой стороны» (VIII, 51).

¹ М. А. Бекетова. Александр Блок. 2-е изд., Л., 1930, с. 13.

² В. Г. Каратыгин. Блок и музыка. «Жизнь искусства», 1922, № 31.

³ См. А. Н. Горелов. Высокое назначение поэта. «Звезда», 1970, № 11, с. 178.

Слова поэта не требуют, казалось, никаких комментариев и не могут быть оспорены. Однако возможно ли, что человек столь яркой и разносторонней художественной одаренности, отличающийся редкой эстетической восприимчивостью, так тонко разбирающийся в искусстве живописи, театра, мог остаться равнодушным к музыке?

Перед нами поэзия и проза Блока, его дневники, записные книжки, письма, воспоминания современников. Внимательно читая их, сопоставляя факты, вдумываясь в смысл сказанного, а порой и недосказанного, мы постепенно приходим к убеждению, что Блок не только не был «немузыкален», но обладал чутким музыкальным слухом, что «слуховые представления играли в творческом сознании поэта едва ли не большую роль, чем представления зрительные».¹

Настоящая книга состоит из двух разделов. В первом — «Музыка в жизни Блока» — рассматриваются слуховые впечатления, которые получал Блок. Уделяется внимание его встречам с выдающимися деятелями музыкального искусства — композиторами, артистами, музыкальными критиками. Приводятся оценки и толкования музыкальных явлений, помогающие раскрыть идейно-эстетические позиции поэта.

¹ И. Глебов. Блок в музыке. В кн.: М. П. Сокольников и И. Н. Кубиков. Классики и современные писатели на вечерах художественной литературы и общественно-революционных праздниках. Иваново-Вознесенск, 1927, с. 232.

Во втором разделе — «Музыка в творчестве Блока» — ставится вопрос об особом интонационно-звуковом постижении поэтом мира. Речь идет о различных звуковых образах в произведениях поэта, в частности, связанных с музыкой. В центре внимания — тесные связи лирики Блока с русским фольклором, с городской песенно-романсной культурой.

Автор основывает свои наблюдения и выводы на тщательном изучении поэтического и литературного наследия Блока, пользуется воспоминаниями современников. Принимаются во внимание труды крупных советских блоковедов.

МУЗЫКА В ЖИЗНИ БЛОКА

ВПЕЧАТЛЕНИЯ ДЕТСТВА И ЮНОСТИ

Детские и юношеские годы поэта прошли в семье матери — дочери известного ботаника Андрея Николаевича Бекетова, ректора и профессора Петербургского университета. Это была высокообразованная дворянская семья. Все Бекетовы увлекались литературой, очень любили живопись, театр. Что касается музыки, то она хотя и не была предметом увлечения, но нередко звучала в их доме. Известно, что бабушка Блока (со стороны матери) была способной музыкантшей. «Она самоучкой выучилась играть на фортепиано и свободно исполняла трудные сонаты Бетховена и пьесы Шопена».¹ Мать Блока любила романсы Глинки, Даргомыжского, Чайковского, Шуберта, Шумана. В тесном домашнем кругу она пела «цыганские» романсы и русские песни.

Очень музыкальным человеком был отец поэта — Александр Львович. Юрист и философ, занимавший кафедру государственного

¹ М. А. Бекетова. Александр Блок, с. 21.

права в Варшавском университете, он, по свидетельству родных и близких, являлся одаренным пианистом с серьезными вкусами и тонким пониманием музыки. «Его любимцами были Бетховен и Шуман... Исполнение Александра Львовича отличалось точностью, свободой, силой. Но главное его обаяние заключалось в какой-то стихийно демонической страстности; получалось впечатление вдохновенного порыва, стремительного полета, не передаваемого словами». Из русских композиторов Александр Львович особенно любил Рубинштейна. Оперу «Демон» он знал наизусть и «беспрестанно играл в собственном своем переложении».¹

Родители Блока разошлись вскоре после рождения сына. Однако Бекетовы не препятствовали встречам Блока с отцом во время его приездов в Петербург. О том, что внутренние связи между ними были достаточно крепкими, Блок сказал после смерти отца: «Я встречался с ним мало, но помню его кровно» (VII, 12). Наследственное проявилось в ряде общих черт в характерах отца и сына, в совпадении художественных вкусов, в том числе музыкальных. Для обоих музыка являлась проявлением стихийной страстности, воплощением некоего «лермонтовско-врубелевского» демонического начала. Именно эти черты акцентирует Блок в поэме «Возмездие», рисуя облик отца-музыканта:

И на покорную рояль
Властительно ложились руки,

¹ М. А. Бекетова. Александр Блок, с. 22—23.

Срывая звуки, как цветы,
Безумно, дерзостно и смело.

Описывая в той же поэме последние годы жизни отца, Блок опять связывает их с музыкой:

Прямились скорбленные плечи;
С нежданной силой пел рояль,
Будя неслыханные звуки:
Проклятия страстей и скуки,
Стыд, горе, светлую печаль. . .

В автобиографии Блок называет отца «выдающимся музыкантом».

Летние месяцы Бекетовы проводили в подмосковной усадьбе Шахматово. Здесь прошли лучшие детские и юношеские годы Блока.

В Шахматове и в соседнем поместье Боблове, где жила семья знаменитого ученого Менделеева, часто устраивались домашние спектакли и литературно-музыкальные вечера. С детства страстно любивший театр, Блок самозабвенно участвовал в любительских постановках. Он играл Гамлета, Ромео, Чацкого, Дмитрия Самозванца, Скупого рыцаря, комедийные роли в водевилях «Художник Мазилка» и «Бабушка».

В Шахматове Блок соприкоснулся с миром русской народной песни. Пели в усадьбе, пели крестьяне в поле.

Блок умел слушать народные песни и улавливать в них сокровенное. В «Записных книжках» читаем: «„Коробейники” поются с какой-то тайной грустью. Особенно — «Цены сам платил немалые, не торгуйся, не скупись. . .» Голос исходит слезами в дождливых

далях. Все в этом голосе: просторная Русь, и красная рябина, и цветной рукав девичий, и погубленная молодость. Осенний хмель. Дождь и будущее солнце».¹ Поэтические образы, рожденные под впечатлением напева, воплотились, в свою очередь, в стихотворении «Осенняя воля». По свидетельству Блока, оно было написано во время прогулок в окрестностях Шахматова.

О том, что соприкосновение с миром народно-песенного искусства в юные годы оставило неизгладимый след в сознании поэта, свидетельствуют его наброски «Ни сны, ни явь» (1921). Первый набросок первоначально назывался «О том, как 20 лет назад пели мужики» (VI, 516). М. А. Бекетова уточняет, что Блок имеет в виду «...одну из популярных русских песен, проникнутых „тоской острожной“».² Ее пели во время сенокоса в Шахматове в июле 1902 года. Память Блока и через двадцать лет сохранила свежесть и непосредственность пережитого им музыкального впечатления: «Соседние мужики вышли косить купеческий луг... Вдруг один из них завел песню. Без усилия полился и сразу наполнил и овраг, и рощу, и сад сильный серебряный тенор. За сиренью, за туманом ничего не разглядеть, по голосу узнаю,

¹ А. Блок. Записные книжки. М., 1965, с. 94. В дальнейшем это издание обозначается сокращенно: Зап. кн.

² Цит. по ст. Ст. Лисневского «Шахматово. Семейная хроника. (Неопубликованные воспоминания М. Бекетовой)». «Вопросы литературы», 1970, № 11, с. 120.

что поет Григорий Хрипунов... Мужики подхватили песню... Я не знаю, не разбираю слов; а песня все растет. Соседние мужики никогда еще так не пели. Мне неловко сидеть, щекочет в горле, хочется плакать» (VI, 169).

Хотя до нас дошло мало документальных данных о связях поэта с музыкой в годы детства и юности, все же отдельные факты, разбросанные по разным источникам и относящиеся к разным годам, свидетельствуют, что музыкальные впечатления все время сопутствовали Блоку.

В 1893 году, тринадцатилетним мальчиком, он впервые попадает в театр на балеты «Спящая красавица» и «Синяя борода».

Во время обучения в гимназии его товарищем в старших классах был некто Фосс, который хорошо играл на скрипке. По свидетельству родных, друзья часто сходились у Блока или в доме Фоссов. Блок читал свои стихи, Фосс играл различные скрипичные пьесы.

В 1897 году Блок ездил вместе с матерью и теткой (М. А. Бекетовой) на воды в Бад-Наугейм. «Вечерами ходили на музыку»¹. Здесь произошла встреча юного поэта с К. М. Садовской. «Первая любовь» Блока была неплохой музыкантшей. Поэт посвящает ей ряд стихов типа лирических романсов («Помнишь ли город тревожный», «Ты не обманешь», «Сердито волновались нивы»,

¹ М. А. Бекетова. А. А. Блок и его мать. Воспоминания и заметки. М.—Л., 1925, с. 64.

«Бывают тихие минуты» и др.). Вспоминая впоследствии пережитое чувство, воображение Блока рисовало и обстановку, в которой оно зародилось: «поздний вечер над прудами», «тень узкой аллеи», «первую зелень весны», музыку в концертах:

Уже померкла ясность взора,
И скрипка под смычок легла,
И злая воля дирижера
По арфам ветер пронесла...

Твой очерк страстный, очерк дымный
Сквозь сумрак ложи плыл ко мне.
И тенор пел на сцене гимны
Безумным скрипкам и весне... (III, 185)

К числу близких и давних знакомых Бекетовых принадлежал композитор С. В. Панченко. Человек очень эрудированный, интересующийся вопросами философии и эстетики, Панченко некоторое время учился в Петербургской консерватории, а затем закончил музыкальное образование за границей. Вернувшись в Россию, Панченко давал уроки теории музыки, а также принимал участие в качестве дирижера в общедоступных хоровых и оркестровых концертах. Блестящий лектор, он предварял концерты вступительным словом. Перу Панченко принадлежит ряд фортепианных пьес, романсов, хоров, детских песен и других сочинений. В 1903 году — первым из композиторов — он написал музыку на слова Блока. Это детская песня «У берега зеленого». В 1906 году к ней прибавились «Колыбельная» («Спят луга, спят леса») и романс «Я был весь в пестрых лоскутках».

Панченко присылал Бекетовым и Блоку билеты на свои концерты, которые они охотно посещали. Блок знал и музыку Панченко. В письме к Ф. Сологубу от 2 декабря 1907 года он говорит о том, что переведенное Сологубом стихотворение Верлена «Синева небес под кровлей» известно ему давно. «Оно связано для меня с музыкой композитора Панченко» (VIII, 219).

На книге стихов «Нечаянная радость», вышедшей в конце 1906 года, Блок надписал: «Семену Викторовичу Панченко с нежной любовью».

По свидетельству родных, Панченко, который был намного старше Блока, оказал на юного поэта большое влияние. Что именно служило предметом бесед и обсуждений музыканта и поэта сказать трудно. Многолетняя переписка Блока с Панченко, которая могла бы многое уточнить, не обнаружена. Все же можно предположить, что в ней затрагивались и музыкальные темы.

Как отмечалось, Блок рано соприкоснулся с культурой русской бытовой музыки. В юные годы он и сам приобщился к музицированию, выступая на литературно-музыкальных вечерах с мелодекламацией. Интересно, что Блок не пользовался готовыми образцами модного в те годы жанра, а сам подбирал к стихам музыку. Этот факт, сообщенный М. А. Бекетовой, свидетельствует, с одной стороны, о достаточной ориентации Блока в музыкальной литературе, с другой — говорит о наличии у него музыкальной чуткости, позволявшей сливать ритмо-интона-

ции стиха и музыки. Стихотворение А. Толстого «В стране лучей» Блок читал под музыку бетховенской «Лунной сонаты». «Торжественные звуки первой части сонаты гармонически сочетались с торжественностью стихотворения. Получалось прекрасное целое».¹

Блок очень любил декламировать Фета, Полонского, Апухтина, чьи стихи были неотделимы для современников от популярных романсов. В юношеской записной книжке как «цыганский романс» фигурирует стихотворение Апухтина «Ночи безумные». «Не помню,— пишет М. А. Бекетова,— в чьем исполнении он это слышал, но вкус к такого рода пению, очевидно, рано у него проявился».²

Художественная атмосфера детских и юношеских лет способствовала воспитанию у Блока чувства музыкального. Музыка стала занимать значительное место в глубинах его сознания. В 1901 году после прослушанной в концертном исполнении оперы Вагнера «Парсифаль» Блок вдохновенно пишет:

Я никогда не понимал
Искусства музыки священной,
А ныне слух мой различал
В ней чей-то голос сокровенный.

Я полюбил в ней ту мечту
И те души моей волненья,
Что всю былую красоту
Волной приносят из забвенья. (I, 465)

¹ М. А. Бекетова. Александр Блок, с. 58.

² М. А. Бекетова. А. А. Блок и его мать, с. 62.

БЛОК И ТЕАТРАЛЬНО-КОНЦЕРТНАЯ ЖИЗНЬ ПЕТЕРБУРГА

С юношеских лет и до конца жизни Блок вел дневники и записные книжки. В них зафиксировано множество фактов, в том числе связанных с музыкой. Например: «Вечера современной музыки» (Зап. кн., 72); «Сегодня «Зигфрид», так что я не иду в Академию» (VIII, 305); «Сейчас едем в „Хованщину“» (VII, 98); «Вечером я в „Нюрнбергских мейстерзингерах“» (VII, 208); «Концерты Плевичкой и Тамары» (VII, 250); «Вечером мы с Любой в „Кармен“» (Зап. кн., 200); «Вечером у Мейерхольда... Гнесин пел талантливые свои романсы» (Зап. кн., 202); «Вечером мы с мамой идем в „Снегурочку“» (IX, 245); «Начинающий композитор Шапорин, — хочет писать кантату „На Куликовом поле“» (Зап. кн., 411); «„Демон“ (Шаляпин). Адреса и речи» (Зап. кн., 457).

Как видим, записи отличаются предельным лаконизмом. Однако даже скупой фактологический материал, которым мы располагаем, наглядно свидетельствует, что Блок активно интересовался современной ему музыкальной жизнью Петербурга. Несомненно и другой вывод — в центре внимания поэта находился музыкальный театр. Последнее объясняется общим повышенным интересом Блока к театральному искусству. Недаром он называл себя «театральным человеком» (IV, 555). Называл так не потому, что любил театр, а потому, что театральность была

органическим свойством Блока-художника. «Блок — это истинный маг театральности», — говорил о нем В. Э. Мейерхольд.¹

Блок создает для театра драмы и поэмы, пишет о нем теоретические статьи, рецензии, читает лекции, встречается с виднейшими театральными деятелями эпохи — К. Станиславским, В. Мейерхольдом, В. Комиссаржевской, В. Немировичем-Данченко, Е. Вахтанговым, Ю. Юрьевым и др.

Блок объяснял причину своей любви к театру демократичностью этого вида искусства. Уже в 1908 году, в статье «О театре» он приходит к убеждению, что театр «более, чем какой бы то ни было род искусства, изобличает кощунственную бесплотность формулы „искусство для искусства“», что «именно в театре искусству надлежит столкнуться с самою жизнью, которая неизменно певуча, богата, разнообразна». Создание произведений для сцены представлялось Блоку одним из наиболее верных средств преодоления поэтом «лирической уединенности» и «отчужденности от людей и мира» (V, 270). В 1918 году, воспринимая революцию как величайшее и радостное явление жизни, Блок писал, что «театр есть могучая образовательная сила... та область искусства, о которой прежде других можно сказать: здесь искусство соприкасается с жизнью, здесь они встречаются лицом к ли-

¹ В. Э. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы. т. I. М., 1968, с. 208.

цу; здесь происходит вечный смотр искусству и смотр жизни» (VI, 273).

Театральная эстетика Блока достаточно полно освещена исследователями. Особенно — в книге Т. Родиной «Блок и русский театр начала XX века» (М., 1972). Однако даже в этом капитальном труде вопросы музыкального театра остаются вне поля зрения. Между тем, оперный театр играл немаловажную роль в жизни и творчестве поэта, находился в общем русле его театральных интересов и эстетических воззрений.

В начале XX века проблема обновления театра была неразрывно связана с именами Станиславского и Мейерхольда. Деятельность этих художников заставляла бродить умы, способствовала развитию исканий и экспериментов, которые затронули не только драматический, но и оперный театр.

Блок не сразу и не легко определил свое отношение к Станиславскому и Мейерхольду. В его симпатиях и антипатиях было много сложного и противоречивого, как были противоречивы сами пути, которыми шли оба режиссера. И все же, несмотря на то, что в творческой сфере между Блоком и Станиславским сближения не произошло, а Мейерхольд явился блестящим постановщиком двух драм поэта — «Балаганчика» и «Незнакомки», Блок, с его демократическим пониманием взаимоотношений искусства и жизни, больше тяготел к методу психологического драматизма Станиславского. «Верю в Ваш реализм», — писал ему Блок (VIII, 267). Что касается Мейерхольда, то, называя его боль-

шим художником и неизменно интересуясь его новыми работами, Блок, вместе с тем, проявил к его театральной эстетике, основанной на принципах «условного», или стилизованного театра, явно выраженное критическое отношение, которое с годами усиливалось.

Эти позиции Блока нашли отражение и в его оценках оперных спектаклей. Очень показательно, например, отношение к опере Р. Штрауса «Электра». Премьера оперы, осуществленная В. Мейерхольдом, дирижером А. Коутсом, художником А. Головиным, балетмейстером М. Фокиным, состоялась 18 февраля 1913 года на сцене Мариинского театра. Спектакль шумно обсуждался в литературных, артистических и музыкальных кругах Петербурга. «Музыкально-декоративный импрессионизм», «изобретательность, граничащая с эффе́ктничанием», «остроумие, размах, темперамент, ослепительная красочность при отсутствии музыкальной глубины и содержательности» — таковы были мнения многих, в том числе А. Глазунова, В. Каратыгина, А. Бенуа.

Того же плана и суждение Блока. «Вечером премьеры «Электры», — записывает он в дневнике 18 февраля. — Для меня — как будто ничего не было» (VII, 222). И в письме к Л. Д. Блок от 20 февраля: «Третьего дня были на первом представлении «Электры» — все неправда, как и ждали... Штрауса не понимаю... Он [Мейерхольд] погибнет, если не опомнится, не бросит *вовсе* кукольное и не вернется к человеку. Для

последнего ему нужно, вероятно, *годы* поста, на что он не пойдет» (VIII, 410). И позже, раздумывая о состоянии и путях развития современного театра, Блок замечает: «Современный театр болен параличом — и казенный (Мейерхольд; ведь «Электра» — прежде всего — БЕЗДАРНАЯ ШУМИХА)» (VII, 239).

С 1912 года Блок — постоянный посетитель открывшегося в помещении Большого зала Петербургской консерватории Театра музыкальной драмы. Инициатором его создания явился режиссер И. М. Лапицкий, который одно время занимался в студии Станиславского. Организуя новый театр, Лапицкий поставил своей задачей перенести метод Станиславского на оперную сцену. Вот как формулировались основные принципы театра: «максимум близости к жизни», «восстановить в правах драматическую сторону оперы», «преодолеть театральные шаблоны, бороться с оперной рутинной и отсталостью».¹

В театре были интересные и необычные начинания: в хор привлекались студенты вокального отделения консерватории, актеры должны были выступать и в качестве солистов и исполнять мимические роли («сегодня премьер — завтра мимист»). Лапицкий называл свой театр «театром ансамбля», «театром единого коллектива». Поэтому на афишах исполнители не указывались. Там зна-

¹ См. С. Ю. Левик. Записки оперного певца. 2-е изд. М., 1962, гл. XI.

чились лишь название оперы и имя композитора.

Труппа состояла в основном из молодежи. В нее входили В. М. Луканин, Е. Г. Ольховский, М. И. Бриан, Л. А. Дельмас — впоследствии известные оперные певцы. Музыкальным руководителем и дирижером был М. А. Бихтер. Помощником Лапицкого — С. Д. Масловская.

В работе театра неизменно привлекала удивительная взаимосвязь всех элементов: музыки, постановки, декораций, костюмов. Модному в то время условному стилю «модерн» Театр музыкальной драмы стремился противопоставить красочные декорации. Подводное царство в «Садко», ларинский сад в «Онегине», Вальпургиева ночь в «Фаусте» неизменно вызывали восторженные аплодисменты зрителей. Лапицкий предпринял смелый пересмотр текстов ряда опер. Особенно яркими оказались вновь созданные либретто «Кармен» и «Севильского цирюльника», приближенные к литературным первоисточникам.

Наряду с интересными экспериментами и находками, были в Музыкальной драме и просчеты. Порой чрезмерное стремление к «реализму» и «жизненной правде» превращалось в натурализм, в бытовизм. В. Каратыгин, отмечая «новую, свежую струю», внесенную театром в художественную жизнь Петербурга, замечал, что в постановках опер «было немало таких нововведений, которые производили впечатление нарочитой подчеркнутости совершенно второстепенных частно-

стей, немилосердной утрировки всяких мелких оттенков».¹

«Нарочитость» сказывалась и в музыкальной части спектакля, что было, пожалуй, самым уязвимым. Во имя «жизненной правды» производились купюры в нотном тексте, изменялись принятые темпы, меццо-сопрановые партии актрис, исполняющих мужские роли (Зибель), были заменены теноровыми.

И все же богатейшая фантазия режиссера, несомненная талантливость музыкальных руководителей, убедительность исполнения делали свое дело. Театр музыкальной драмы с каждой новой постановкой приковывал к себе все большее внимание. По свидетельству Е. Г. Ольховского, даже генеральные репетиции превращались в событие дня.

Среди людей, заинтересованно следивших за деятельностью театра, были Л. Андреев, В. Вересаев, В. Каратыгин, М. Андреева, Ц. Кюи, М. Чайковский, А. Глазунов, В. Сафонов, С. Самосуд, Н. Фигнер, Л. Собинов, Б. Асафьев.

Театр музыкальной драмы открылся 11 декабря 1912 года оперой «Евгений Онегин». Жена Блока бывала на репетициях и несомненно заинтересовала его рассказами о новых методах режиссерской работы. В дневнике 10 декабря 1912 года читаем: «Люба на репетициях «Евгения Онегина» («Музыкальная драма»... Бихтер дирижирует в этой опере)» (VII, 191). Блоки были

¹ В. Г. Каратыгин. Избранные статьи. М. — Л., 1965, с. 93.

на премьерe «Онегина». Затем они прослушали «Нюрнбергских мейстерзингеров», «Садко». Из дальнейших записей Блока явствует, что он слушал почти все оперы Музыкальной драмы, а некоторые по нескольку раз («Кармен», «Пиковая дама», «Снегурочка», «Хованщина», «Богема», «Парсифаль» и др.).

У поэта сложилось свое мнение о театре. Его несколько не раздражало пристрастие режиссера к деталям, именовавшимся критиками «ультрареализмом» и «натурализмом». Если за этим скрывается подлинное искусство, то оно «способно радиоактивировать все — самое тяжелое, самое грубое, самое натуральное: мысли, тенденции, «переживания», чувства, быт» (Зап. кн., 214). В деятельности Театра музыкальной драмы Блок находил этот живой источник, придающий постановочным деталям психологическую оправданность. «Люблю деревянный квадратный чан для собирания дождевой воды на крыше над аптечкой возле Plaza de Togos в Севилье (Музыкальная драма — «Кармен»), — записывает поэт. — Меня не развлекают, а мне помогают мелочи (кресла, уюты, вещи) в чеховских пьесах (и в «Кармен», например, тоже). Очень люблю *психологию* — в театре. И вообще, чтобы было питательно» (там же).

Этой тесной взаимосвязи внешнего и внутреннего Блок не находит в ряде постановок Мейерхольда. Чрезмерное увлечение режиссера условностями сценического искусства вызывает у Блока резко отрицательную ре-

акцию: «...Меня оставляет равнодушным,— пишет он,— а чаще ужасает в Мейерхольде: Варламов, обходящий сцену с фонарем в «Дон Жуане»; рабы в «Электре», выбегающие зигзагами (и все в «Электре»); монахи, нарисованные на ширме («Поклонение кресту» Бонди)» (там же). Вывод: «...Мне неудержимо нравится «здоровый реализм», Станиславский и Музыкальная драма». (Показательно, что Блок ставит между ними знак равенства.) «Все, что получаю от театра я получаю *оттуда*, а в Мейерхольдии — тужусь и вяну» (Зап. кн., 209).

Разные проблемы развития театра дискутировались в те годы на страницах печати. Спорили о творческих направлениях, о стиле постановок, о качестве исполнения, об отношении к классическому и современному репертуару и его трактовках. С этих позиций остро критиковалась деятельность Мариинского театра, который, по словам Б. В. Асафьева, «уныло будничал, презирая все животворящее и как бы тяготясь своей ролью заслуженного академика».¹

У Блока мы также находим ряд критических замечаний в адрес Мариинского театра. Он пишет об «ужасах» исполнения «Хованщины», о «пошлости» постановки «Демона», о «серости» «Князя Игоря», о «безголосых» певцах в «Валькирии». Особенно неприятна для Блока фешенебельная публика Мариинского театра, которая приходит туда

¹ И. Глебов (Б. В. Асафьев). Дела оперные. «Музыка», 1915, № 234, с. 528.

лишь ради развлечения, чтобы «произнести несколько пошлых фраз, развалившись в театральном кресле». «Для меня лично, — замечает Блок, — всю жизнь зрелище александрийского, а особенно — мариинского партера, за немногими исключениями, казалось оскорбительным и отвратительно-грязным» (VI, 279).

В деградации публики, пагубно влиявшей на творческие возможности сцены, Блок видит один из признаков кризиса предреволюционной театральной культуры. Только новый, демократический зритель «со свежим восприятием, с бодрым духом, с новыми вопросами, с категорическим и строгим «да» и „нет”» способен, по мнению Блока, спасти театр от «медленной агонии», вывести его на дорогу подлинного высокого искусства и дать возможность актерам почувствовать «реальность и жизненность их дел» (V, 269).

Понятной становится причина повышенного интереса, который проявил Блок к опере Народного дома. Это был общедоступный театр, который за недорогую плату могли посещать люди среднего и малого достатка — мелкая буржуазия, учащаяся молодежь, рабочие. Преследуя цели массового просвещения, Народный дом продавал большое число дешевых входных билетов. И, как свидетельствуют современники, Блок умышленно покупал их, чтобы иметь возможность свободно наблюдать во время спектакля за реакцией неискушенного слушателя. Вот что пишет по этому поводу Блок: «Публика Народного дома, несмотря на пестроту и разнородность

своего состава... драгоценна и ей надо дорожить... После спуска занавеса видишь... лица задумчивые, напряженные, полные тем, что происходит на сцене. Словом, между публикой и сценой существует неразрывная, крепкая связь — та связь, которая есть главный секрет всякого театра» (VI, 277, 279).

В круг музыкальных интересов Блока входила и концертная жизнь Петербурга. Известно, что поэт посещал концерты Шаляпина, Олениной д'Альгейм, Дельмас, Ершова, Кусевицкого, Панченко.

В области концертной практики Блок также остается сторонником художественной правды. Простота и естественность выражения чувств, яркая эмоциональность и драматическая экспрессия, тонкое ощущение стиля — таковы высокие критерии художественного, предъявляемые Блоком к исполнителям.

Эти качества неизменно привлекали его в искусстве замечательной камерной певицы М. А. Олениной д'Альгейм. Талант певицы восхищал многих — Римского-Корсакова, Балакирева, Стасова, Кюи, Метнера, Прокофьева, Стравинского. По словам А. Белого, пение Олениной «гипнотизировало слушателей».¹ «Вчера вечером, — пишет Блок, — мы с Любой истратили порядочно нервов. Был концерт Олениной. Со мной делалось что-то

¹ А. Белый. Певица. «Мир искусства», 1902, № 11, с. 308.

ужасно потрясающее изнутри... Она пела, между прочим, «Лесного царя», «Двойника», «Два гренадера»... была «Детская» Мусоргского» (VIII, 72—73).

После одного из концертов Олениной Блок даже решает написать статью в журнал. Статьи он не написал, но посвятил певице стихотворение «Темная, бледно-зеленая», образы которого близки «Детской» Мусоргского.

В исполнительском искусстве, как оперном, так и камерном, Блок не признавал штампов, эффектной позы. Даже у Шаляпина он иногда подмечал эти недостатки. Прислушав один из концертов, где исполнялись «Старый капрал», «Два гренадера» и русские народные песни, Блок записывает: «Просто, сильно, но так элементарно. Слушать хорошо», и затем добавляет: «Знаменитая «Блоха» — что-то не очень. Лицо и фигура Шаляпина...» (VII, 240).

В отзыве более позднего времени (1920) мы сталкиваемся с аналогичным мнением: «*Шаляпин в Еремке* («Вражья сила» Серова) достигает изображения пьяной наглости, хитрости, себе на уме, кровавости, ужаса русского кузнеца. Не совсем только, не хватает заурядности, он слишком «Шаляпин», слишком «Мефистофель» вообще местами, а не заурядный русский дьявол» (VII, 381—382).

Блок пережил длительную полосу горячего увлечения артисткой Л. А. Дельмас. С годами романтическая страсть перешла в глубокую дружбу, которая имела для обоих

большое значение, взаимно обогащала их творческие натуры. Блок старался не пропустить ни одного спектакля с участием Дельмас. Он знал все ее оперные партии — Кармен, Любава, Лель, Любаша, Марфа. По поводу Кармен он даже давал артистке свои «режиссерские» советы (см. VIII, 435).

Записи Блока свидетельствуют, что он слушал Дельмас и в камерных концертах. Певица не раз бывала у Бекетовых и Блоков, где исполняла арии, романсы, песни. Блок особенно любил романс Бородина «Для берегов отчизны дальной». Дельмас была первой исполнительницей романсов, написанных на слова Блока В. А. Сениловым.¹

На русской эстраде конца XIX — начала XX века необычайно широкое распространение получило цыганское искусство. Цыганское пение звучало всюду — от заезжих дворов, трактиров и ночных ресторанов до лучших столичных концертных залов и театров.

Понятие «цыганское» являлось в те годы в известной мере условным. Старая таборная песня, так увлекавшая многие поколения русских людей XIX века, стала вырождаться. Ей на смену пришли городская песня и романс, стилизованные в цыганской манере. Образовался новый, во многом эклектичный жанр цыганско-русского романса. Эпоха наложила свой отпечаток на его содержание, на особенности исполнения.

¹ Сообщено в беседе автора с Л. А. Дельмас-Андреевой 30 июня 1967 г.

«Цыганские» романсы изобиловали элементами салонной красоты, настроениями щемящей тоски по прошлому, стихийной страстностью и бесшабашной удалью. Пели их с чувствительной задушевностью, мелодраматическим надрывом, резкими эмоциональными контрастами. Экспрессия чувства приобрела гипертрофированный характер.

«Цыганский» романс широко вошел в быт русского общества. В самых различных его кругах увлекались искусством В. Паниной, А. Вяльцевой, Н. Плевницкой, Н. Тамары — прославленных исполнительниц нового жанра.

Блок записывает в дневнике 25 марта 1913 года: «Иду на Английскую набережную, 12.¹ Сначала пел граммофон — Варя Панина и Шаляпин — божественная Варя Панина». И в Записных книжках 1914 года: «Сидели с Ремизовым, заводили граммофон, все больше Варю Панину» (Зап. кн., 204).

Огромными тиражами выпускались в те годы пластинки с записями модных певиц и песенные сборники с популярным эстрадным репертуаром. Блок упоминает, например, «Полный сборник романсов и песен в исполнении А. Вяльцевой, В. Паниной и М. Каринской». Он переписывает из него тексты полюбившихся романсов: «Все говорят, что я ветрена бываю», «Везде и всегда за тобою», «Я грущу, если можешь понять мою душу доверчиво нежную», «Не уходи, побудь со

¹ Адрес М. И. Терещенко — «чиновника особых поручений» при директоре императорских театров.

мною», «Дремлют плакучие ивы», «Я вам не говорю про тайные страдания», «Жалобно стонет ветер осенний» и др.

Блока привлекают популярные спектакли-мозаики «Цыганские песни в лицах», он с увлечением слушает концерты цыганских хоров. В письме к Вл. Пясту от 3 июля 1910 года Блок пишет: «Вчера я взял билеты в Парголово и ехал на семичасовом поезде. Вдруг увидал афишу в Озерках: Цыганский концерт. Почувствовал, что здесь судьба... Я остался в Озерках. И действительно: они пели бог знает что, совершенно разодрали сердце» (VII, 350).

Пытаясь объяснить причину массовой тяги к новому жанру русской эстрады, И. В. Нестьев, ссылаясь на мнения современников, справедливо видит в этом знамение предреволюционной кризисной эпохи. «Многих слушателей — в том числе и людей высшего интеллектуального круга — неудержимо потянуло к искусству стихийно-эмоциональному, земному, наивному, до крайности примитивному». Люди стремились уйти от прозы и сложности жизни и «искали забвения в открытой эмоциональности „цыганского романса“».¹ В этой связи вспоминаются слова Блока о желании погрузиться «в темный морок цыганских песен». И другие: «Безумно люблю жизнь, с каждым днем все больше, все житейское, простое и сложное, и бескрылое и цыганское» (VII, 79).

¹ И. В. Нестьев. Звезды русской эстрады. М., 1970, с. 12—13.

Привязанность к цыганскому искусству проходит через всю жизнь Блока. Первые записи цыганских романсов сделаны в дневнике 14-летним мальчиком. В советские годы, в одной из частных бесед с молодыми писателями Блок заметил, что очень любит цыганские романсы. По воспоминаниям Л. Борисова, поэт тут же «полупропел, полупродекламировал» романс «Ты сидишь у камина», добавив — «романс превосходный».¹

В художественной жизни Петербурга начала века (в том числе музыкальной) играли большую роль многочисленные кружки и общества. Их обилие отражало пестроту стилевых направлений и эстетических исканий современного искусства. На поверхность всплывали то одни, то другие творческие течения, имена. Причудливо переплеталось подлинно новаторское и псевдоноваторское, большое и малое, точно угаданное и искаженное идеалистическим мировоззрением. И здесь поражает умение Блока распознавать во множестве фактов культурной жизни главное, ведущее — то, что определяет развитие художественного творчества.

Бросается, например, в глаза категоричность, с которой Блок критикует распространившийся в то время в искусстве «новый стиль», или, как было принято говорить, «стиль модерн». Блок сам говорит о том, что прежде чем придти к каким-то выводам

¹ Л. Борисов. За круглым столом прошлого. Л., 1971, с. 19.

о «новом» искусстве он долго и тщательно изучал художественную жизнь Петербурга во всех ее формах и проявлениях. Только в результате очень длительного опыта он пришел к выводу, что существуют общие черты «стиля модерн», которые нашли отражение во всей «театрально-вокально-музыкально-балетно-художественной деятельности» столицы. Достаточно, по мнению Блока, обрисовать один из многочисленных вечеров «нового искусства», чтобы представить все остальные (V, 304—305).

Резкую критику модернизма содержат статьи Блока 1907—1908 годов «О реалистах», «О драме», «О современной критике», «О театре» и особенно «Вечера искусств». Блок проводит в ней интересную мысль о «модерне внешнем» и «модерне внутреннем». «Модерн внешний» — это художественный стиль, и для Блока он является почти без исключения «синонимом уродства». Но гораздо страшнее «модерн внутренний». Это — отсутствие идеалов, «дилетантство, легкомыслие... неуважение к себе, к искусству и к публике» (V, 307). Блок считает своим гражданским долгом сказать о возможных последствиях влияния «вечеров нового искусства». Они, по его глубокому убеждению, порождают «атмосферу пошлости и вульгарности» и тем самым «становятся как бы ячейками общественной реакции». Блок обращается к художникам всех видов искусств с горячим призывом «не участвовать в деле, разлагающем общество», не способствовать «размножению породы людей «стиля мо-

дери», дни которых сочтены». «Общество интеллигентное,— добавляет поэт,— и без «вечеров нового искусства» довольно пропитано ядами косности и праздности, и прибавлять хоть каплю в море дурных инстинктов есть дело, недостойное художника и гражданина» (V, 307—308).

Остро критикуя художественную практику модернистов, Блок не менее резко осуждал и эстетику модернистов, базирующуюся на пресловутой теории «искусство для искусства». «Я боюсь каких бы то ни было проявлений тенденции «искусство для искусства», потому что такая тенденция противоречит самой сущности искусства и потому что, следуя ей, мы в конце концов потеряем искусство» (VII, 364).

Блок много раздумывает о связях искусства с жизнью. В известной статье «Три вопроса» (1909) он, идя вразрез с эстетской критикой, поднял вопрос о практической значимости искусства для общества. Перед деятелями искусства, пишет он, неизбежно возникает и властно требует ответа третий, самый опасный и самый насущный вопрос — «зачем?». И Блок поясняет, что это «вопрос о необходимости и полезности художественных произведений». В содержание вопроса «зачем?» Блок вводит понятие долга. «К вечной заботе художника о форме и содержании присоединяется новая забота о долге, о должном и не должном в искусстве. Вопрос этот — пробный камень для художника современности... В сознании долга, великой ответственности и связи с пародом и обще-

ством, 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 художник» (V, 236—238).

В своей резкой критике модернистов Блок непосредственно примыкает к передовым деятелям демократического образа мыслей, стоявшими на позициях реалистического искусства. Так, например, В. В. Стасов в статьях резко критиковал эстетизм в живописи художников «Мира искусства», указывая на их раболепное подражание зарубежной моде. И Блок, который, начиная с 1902 года, посещал собрания «Мира искусства» и его выставки, отмечает «дух эстетизма», «светкость», «цинизм и церемонное расшаркивание» Дягилева перед западной культурой. «Все это, — пишет он отцу, — без отношения к моему духовному, внутреннему, все больше опознаваемому» (VII, 47).

Вполне естественно, что Блока не могли привлечь и концерты «Вечеров современной музыки» — музыкального филиала «Мира искусства». Как известно, здесь исполнялись сочинения русских композиторов модернистического направления, а также новинки зарубежной музыки — произведения Р. Штрауса, Шёнберга, Рegera, д'Энди, Доре, Дюка и др. Мы не располагаем непосредственными высказываниями Блока о концертах «Вечеров». Однако вспомним его категоричное — «Р. Штрауса не понимаю», сказанное по поводу «Электры». Кроме того

известно, что Блок разделял мнение о современной зарубежной музыке высокоэрудированного музыкального критика Э. Н. Метнера (псевдоним Вольфинг). В своих острополемических статьях и обзорах Метнер выступал с резкой критикой в адрес Р. Штрауса, Регера и других композиторов, чьи сочинения представляли, по его мнению, «пустословие», «случайный набор так называемых гармонических нот, лишенный всякой мелодической и ритмической четкости».¹

Можно предположить, что и сама тенденция «мирискусников» нарочито противопоставлять «новое» «устаревшим» образцам прошлого была чужда Блоку. Классическое искусство в его высоких образцах всегда оставалось для него некоей эстетической нормой, служило духовной поддержкой в сложную эпоху безвременья и модернистических изысков. Так было в литературе, поэзии, так было и в музыке.

КОМПОЗИТОРЫ-КЛАССИКИ

Классическая музыка для Блока — это прежде всего творчество Чайковского, Вагнера, Бизе, Мусоргского, Римского-Корсакова. Об этих композиторах и их музыке имеются высказывания поэта, их произведения привлекают его как слушателя, нити к операм Вагнера, Бизе, Чайковского протягиваются в его стихах.

¹ Вольфинг. Модернизм и музыка. Статьи критические и полемические (1907—1910). М., 1912, с. 97.

С музыкой Чайковского Блок входил в мир музыкально-прекрасного. Чайковский был одним из самых любимых композиторов в семье поэта. И мать Блока, и его тетки, и жена слушали оперы, смотрели балеты Чайковского, бывали в симфонических концертах. К примеру: «Днем — у мамы, восхищенной Чайковским в концерте Кусевицкого» (VII, 159). По свидетельству М. А. Бекетовой, мать Блока больше всего любила Шестую симфонию композитора. «Некоторые мотивы оттуда... возникали в ее памяти в особенно тяжелые минуты жизни».¹ Сам поэт наиболее часто упоминает «Пиковую даму», «Евгения Онегина», «Лебединое озеро».

Для Блока «Пиковая дама» Пушкина и Чайковского — разные по идейно-художественной концепции произведения. Приведя в письме к П. Перцову строфу из баллады Томского о графе Сен-Жермене и тайне трех карт, поэт поясняет: «Это — «Пиковая дама», — и даже почти уж не пушкинская, а *Чайковского*», и далее, пытаясь определить суть различия, Блок замечает, что «Пушкин «аполлонический» полетел в бездну, столкнутый туда рукой Чайковского — *мага и музыканта*» (VIII, 150).

Слово «бездна» у Блока является символом «небытия», «сил хаоса», некоего иррационального начала. Если для Пушкина, с его гармоническим, оптимистическим, солнечным («аполлоническим») мирозерца-

¹ М. А. Бекетова. А. А. Блок и его мать, с. 176.

нием было несвойственно тяготение к неведомому, к «силам хаоса», то Герман Чайковского в его стремлении вырвать тайну трех карт соприкасается с этим «потусторонним» и «незнаемым». Своим душевным смятением он вызывает призрак смерти, конкретизирующийся в образе старухи-Графини (сцена в казарме). Что касается 4-й картины оперы, то Чайковский сам писал, что, сочиняя сцену в спальне графини, он испытывал «страх, ужас и потрясение». «Не может быть, чтобы и слушатели не ощутили хоть часть этого».¹

Блок, несомненно, понял смятенность души композитора, ибо и ему была знакома эта бессознательная тяга к хаосу, и для него «страшноватым пунктом» (VIII, 150) являлись те мистические «странные зовы» и «смутные шелесты», которые тревожили порой его слух и воображение. Небезынтересно, что блоковские строки

И каждый день я ждал гостей
И слушал шорохи и стуки (I, 219)

Асафьев сравнивает со зловецким звучанием деревянных духовых инструментов в сцене появления Герману призрака графини.²

Для Блока «Пиковая дама» органично примыкала к «петербургской литературе» с

¹ П. Чайковский. Письма к близким. М., 1955, с. 451.

² И. Глебов (Б. Асафьев). Видение мира в духе музыки. См. кн. «Блок и музыка». Л.—М., 1972, с. 33.

ее «чарыми образами» и «миражной оригинальностью» (V, 494). Это Петербург «Медного всадника», «Шинели», «Носа», «Двойника», «Преступления и наказания». «Не странно ли,— пишет поэт,— что об одном и том же думали русские люди 20-х, 30-х, 40-х... 90-х годов и первого десятилетия нашего века?» (V, 496).

И Блок, изображая Петербург, видит его в «магическом свете», наделяет чертами фантастики, таинственности, призрачности. В стихах 1905—1906 годов Петербург — это «гулкий город, полный дрожи», в котором ведут «пляски смерти» «тени старого мира». С деталями петербургского пейзажа связывается и главная поэтическая тема Блока — томительные блуждания отчаявшегося человека в «непроглядной тьме» «страшного мира». Поэтому так близки Блоку герои Достоевского, так понятен Герман Чайковского.

И для современников Блока музыка «Пиковой дамы» открывала новое в развитии петербургской темы. Об этом очень интересно пишет в воспоминаниях К. Петров-Водкин: «Петербург разъяснялся для меня еще шире... «Пиковой дамой». Самыми убедительными для меня местами явились сцены в казарме и на Зимней канавке. Кажется на всю жизнь потом окрасилось для меня «Пиковой дамой» место, соединяющее Эрмитаж с Зимним дворцом, а французская песенка Гретри, исполняемая графиней, оказалась для меня ключом для всей оперы, она сильнее дуэта «Уж вечер, облаков...»

вскрыла для меня смысл города и его стиль колонн, арок и перекидных мостов».¹

Известно, что А. Белый, создавая роман «Петербург», многое осмысливал через музыку «Пиковой дамы».

Блоковской поэзии созвучно и лирическое чувство Петербурга, которое разлито в музыку гениальной оперы Чайковского (весенний день Летнего сада, сумерки Зимней канавки, колорит белых ночей).

Иные «родственные» нити связывали Блока с творчеством Мусоргского. Русская история в ее критические переломные эпохи, время смут и стихийных народных движений, непримиримость противоречий между «судьбой народной» и «судьбой человеческой» — разве это не те же проблемы, темы, которые волновали самого Блока? Разве оба они, и композитор и поэт, сознавая всю сложность исторического процесса, не верили в прекрасное светлое будущее России?

Блок много думал о том великом, необозримом, «тоскливом и обетованном», что именуется Русью. Если Мусоргский в характере изображаемой им исторической эпохи искал параллелей с состоянием России после 1861 года и ставил своей задачей в прошлом показать настоящее, то и Блок вопрошал историю, стараясь допытаться ответа на животрепещущие вопросы русской

¹ К. Петров-Водкин. Автобиографические повести. Л., 1970, с. 318.

действительности, найти решение социальных и этических проблем современности.

В цикле «На поле Куликовом» (1908 г.) поэт как бы перебрасывает мост от далекого прошлого в сегодняшний день. Куликовская битва — это только часть «вечного боя» русской истории. Россия, считал он, стоит перед новым историческим катаклизмом, новой «куликовской битвой» (см. V, 323).

Для Блока революция являлась воплощением стихийного народного начала. Аналогична трактовка народных движений Мусоргским в его музыкальных исторических эпопеях «Борис Годунов» и «Хованщина». Поэтому Блок высоко ценил Мусоргского, который представлялся ему выразителем русской народной стихии, «глубин народного духа».

Интересны мысли, высказанные поэтом после посещения «Хованщины» в Мариинском театре. «„Хованщина“ для меня, оказывается, сыграла очень большую роль. Сегодня я совсем другой, чем вчера... «Хованщина» еще не гениальна (т. е. не дыхание Святого Духа), как не гениальна еще вся Россия, в которой только готовится будущее. Но она стоит в самом центре, именно на той узкой полосе, где проносится дыхание Духа» (VIII, 379). Последние слова становятся понятны в свете общих рассуждений Блока о взаимоотношениях народа и интеллигенции. Блок считает, что существует некая «тонкая, согласительная черта» («узкая полоса»), отделяющая интеллигенцию от России, народа. Ее можно пре-

одолеть, если понять, что отречение от собственного я — это «прямое жизненное требование» (V, 326). В далеком историческом прошлом примером знаменательного слияния двух начал для Блока служат раскольники, которые, как и для Мусоргского, являлись носителями народной мудрости, «глубин народного духа». Поэтому Блок считает полезным, что «Хованщина» идет на сцене придворного Мариинского театра. Она является «откровением» для интеллигенции, которая многое забыла из уроков истории и занимается лишь «народническими мероприятиями» (VIII, 379).

У Блока мы находим сравнительно мало высказываний, касающихся непосредственного воздействия на него музыки. Тем более ценной представляется небольшая запись в дневнике, сделанная 9 февраля 1913 года: «Вечером — «Садко» в «Музыкальной драме». Ничего нет нужнее музыки на свете: омытый ею, усталый» (VII, 216). Это состояние душевного «очищения» сохраняется и на другой день. Поэт снова записывает: «Только музыка необходима. Физически другой. Бодрость, рад солнцу, хоть и сквозь мороз» (там же).

Почему именно музыка Римского-Корсакова вызвала Блока на такое откровение? Если учесть, что не только «Садко», но и другие оперы композитора, шедшие на сценах петербургских театров, привлекали поэта, то можно предположить, что ему ока-

зались близки некоторые черты корсаковского стиля — тяготение к миру языческой обрядности, воплощение пантеистического ощущения мира у древних. Блок сам тщательно изучал народное творчество древних славян и считал, что вся область магии и обрядности — это та руда, «где блещет золото неподдельной поэзии» (V, 371).

Плодом изучения древнего фольклора явилась статья Блока «Поэзия заговоров и заклинаний» (1906 г.). В ней поэт пытается проникнуть в тайны мироощущения славян. Читаешь ее — и невольно на память приходят оперы Римского-Корсакова с их глубоким проникновением во внутреннюю философскую сущность русских народных сказок, мифов, постижением мелодических красот песенного обрядового фольклора, обожествлением сил природы.

Из «Летописи» Римского-Корсакова мы знаем, в какой тесной связи с природой находился композитор, когда писал свои оперы. Так, создавая «Снегурочку», он часто бродил по лесу. «Какой-нибудь толстый и корявый сук или пеня, поросший мхом, казался мне лучшим или его жилищем; лес «Волчинец» — заповедным лесом; голая Копытецкая горка — Ярилиной горой; тройное эхо, слышимое с нашего балкона — как бы голосами леших или других чудовищ».¹

И Блок, чтобы воссоздать обстановку и те душевные переживания, среди которых

¹ Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1955, с. 133.

могли возникнуть заговоры и заклинания, предлагал «вступить в лес народных поверий и суеверий». Там «странные существа потянутся из-за каждого куста, с каждого сучка и со дна лесного ручья... Каждая былинка — стихия, и каждая стихия смотрит... своим взором, обладает особым лицом и нравом, как и он» (V, 37).

Образы мифологии, тщательно изученные и прочувствованные Блоком, органично вплетаются в его творчество. Характеризуя цикл стихов «Нечаянная радость», поэт говорит, что «пробудившаяся земля выводит на лесные опушки маленьких мохнатых существ. Они умеют только кричать «прощай» зиме, кувыряться и дразнить прохожих. Я привязался к ним только за то, что они — добродушные и бессловесные твари, — привязанностью молчаливой, ушедшей в себя души, для которой мир — балаган, позорище» (II, 369).

Видимо потому, соприкасаясь в операх Римского-Корсакова с омузыкаленной поэзией заговоров и заклинаний, Блок и чувствовал себя обновленным, «умытым» от грязи, царившей в современном «страшном мире».

Эпитетом «гениальный» Блок наделяет Бизе. Наиболее часто в дневниковых записях поэта упоминается опера «Кармен». Обычно пристрастие Блока к этому произведению объясняют увлечением артисткой Дельмас, которая пела ведущие партии в Театре музыкальной драмы и особенно про-

славилась исполнением роли Кармен (Шаляпин даже назвал ее «вечной Кармен»). Такое утверждение не правомочно или, во всяком случае, односторонне. Блок впервые услышал Дельмас в «Кармен» в октябре 1913 года, оперу же знал значительно раньше, в частности, слышал ее на сцене Мариинского театра.

Говоря о повышенном интересе Блока к «Кармен», в первую очередь нужно вспомнить, какую огромную роль играла «цыганская тема» в творчестве поэта. Цыганские образы встречаются в его лирике на протяжении всей жизни. Цыганский мир Блока — это особый, чрезвычайно сложный и противоречивый мир. С одной стороны, образы цыган связаны с представлением о некоем роковом начале. С другой, цыганские образы — это символы воли, свободы личности, пылкой любви и бурных страстей.

Фигуры цыганок возникают в целом ряде сочинений Блока. Едва ли не первое место среди них занимает цыганка Фаина в драматической поэме «Песня судьбы» (1908 г.), созданной, вероятно, под влиянием оперы «Кармен» — уж очень ощутимы связи между Кармен и Фаиной, Хозе и Германом. Аналогичны сцены появления Фаины и Кармен. Напомним, как это происходит в пьесе Блока. Все в напряжении ждут выхода певицы Фаины. Следуют реплики: «Фаина? Где же дивная Фаина?» (в опере — «Где ж Карменсита?»). Читаем дальше ремарку Блока: «С улицы доносится сначала смутный, потом разрастающийся гул...

Крики: «Фаина! Фаина!». Она появляется «в волнах восторженных взоров мужчин и завистливого женского ропота» (в опере мужской хор — «Кармен, за тобой мы спешим все толпой»). Фаина обводит толпу взором и поет песню Судьбы:

Я вся — весна! Я вся — в огне!
Не подходи и ты ко мне,
Кого люблю и жду!

(В опере Хабанера Кармен выражает сущность героини. Аналогична роль песни Фаины. И интонационно она близка припеву Хабанеры).

Что касается Кармен — Дельмас, то ее трактовка образа испанской цыганки оказалась удивительно близкой блоковскому идеалу цыганского. Блок посвятил Л. А. Дельмас вдохновенную поэму «Кармен» (1914). Когда читаешь ее, чувствуешь, что стихи рождены музыкой, ее ритмами. Так, например, несомненно навеяна Хабанерой следующая строфа:

*О, да, любовь вольна, как птица,
Да, все равно — я твой!
Да, все равно мне будет сниться
Твой стан, твой огневой!*

Строки

Когда же бубен зазвучит
И глухо зазвонят запястья —

вызваны к жизни Сегедильей.

По-видимому, опера «Кармен» пробудила у Блока интерес и к другим произведениям Бизе. В предисловии к сборнику сочи-

нений Доде, изданному в 1919 году, Блок пишет, что «Арлезианка» «это — драма ревности, развертывающаяся под южным небом среди простых людей; недаром гениальный автор «Кармен» написал музыку к этой «поэме любви»... что особенно способствует постоянному успеху пьесы на французских сценах» (VI, 456—457).

Задаваясь вопросом, кто же был любимым композитором Блока на протяжении всей жизни, можно без колебаний ответить — Вагнер. Когда в 1916 году готовилась к постановке в МХТ драма Блока «Роза и крест» и встал вопрос о создании музыки к пьесе, поэт пометил в записной книжке: «Песни. Музыка? *Не* Гнесин (или — хоть не его Гаэтан). *Мой* Вагнер» (Зап. кн., 287). Смысл выделенных слов ясен: музыка Вагнера наиболее соответствовала бы по духу поэтическому замыслу. Вагнеровские мелодии слышались Блоку и при создании пьесы. Так, в дневнике читаем: «Под напевами Вагнера переложил последнюю сцену в стихи» (VII, 208) — накануне Блок был на спектакле «Мейстерзингеры».

Если мы попробуем представить в хронологической последовательности известные нам моменты «соприкосновения» Блока с творчеством Вагнера, то увидим, насколько устойчива была привязанность поэта к «великой тени» (слова Блока) немецкого композитора.

1900, декабрь. Блок слушает «Валькирию» в Мариинском театре. Пишет одноименное стихотворение.

1901, январь. Слушает «Парсифаль» в концертном исполнении. Под впечатлением концерта пишет стихотворение «Я никогда не понимал».

1903, 29 мая — 1 июля. Живет с матерью в Бад-Наугейме (Германия). Слушает оперы Вагнера.

1904, 2 января. Слушает «Валькирию» в Мариинском театре.

1905, 14 января. Слушает «Зигфрида» в Мариинском театре.

1905, 15 ноября. Домашний концерт у Блоков. Пели Вагнера.

1906, 22 июня. Шахматово. Домашний концерт. Пели «Лоэнгрин».

1906, ноябрь. Блок пишет статью «Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской», в которой говорит о «стихийных ливнях вагнеровской музыки», напоивших почву для появления нового театра.

1908, февраль — март. Статья «О театре», в которой Блок цитирует трактат Вагнера «Искусство и революция».

1909, июнь. Бад-Наугейм. Слушает оперы Вагнера.

1909, 30 октября. Слушает «Тристана и Изольду» в Мариинском театре в постановке Мейерхольда.

1910, 15 января. Слушает «Зигфрида».

1910, 4 октября. Под впечатлением «Тристана» пишет стихотворение «Идут часы, и дни, и годы».

1910, 13 декабря. Пишет статью о Вл. Соловьеве — «Рыцарь-монах». Говорит о «великой тени» Вагнера.

1911. Поэма «Возмездие». В прологе сравнивает назначение художника с подвигом Зигфрида.

1913, 15 января. Слушает «Нюрнбергских мастерзингеров» в Театре музыкальной драмы.

1913, 16 января. «Под напевами Вагнера переложил последнюю сцену в стихи» («Роза и крест»).

1913, 13 марта. Слушает «Валькирию».

1913, 7 апреля. Слушает «Гибель богов».

1914, январь. «Возобновление вагнеровского абонементa» (Зап. кн., 202).

1914, 4 марта. Слушает «Валькирию».

1914, 22 марта. Слушает «Парсифаль».

1918, 12 марта. Пишет статью «Искусство и революция. (По поводу творения Вагнера)».

1918, апрель. Работает над переводом трактата Вагнера «Искусство и революция».

1919, март—апрель. Пишет статью «Крушение гуманизма». Касается вопроса синтетического искусства Вагнера.

1919, 23 марта. Начинает редактировать для издания текст «Кольца нибелунга».

1919, 27 сентября. В речи «О романтизме» говорит о музыкальной драме Вагнера как проявлении романтизма.

1919, 1 октября. Отредактирован текст 1-й картины «Золота Рейна».

В архиве Блока¹ сохранилось собрание статей и оперных либретто Р. Вагнера. Ручкой поэта там подчеркнуты многие строки, сделаны заметки на полях.

Почему же Вагнер оказался столь близок Блоку?

Нити, несомненно, уходят не только в музыку, но и в мировоззрение Вагнера. В вагнеровских философских и эстетических идеях Блок находил нечто родственное своему мироощущению, что и вызывало в нем активное ответное чувство.

Блоку было близко вагнеровское пророчество гибели европейской индивидуалистической культуры. Эта идея, начиная с 1850-х годов, лежит в основе музыкальных драм Вагнера, особенно тетралогии «Кольцо нибелунга». Финал «Кольца» — потрясающая картина величайшего мирового возмездия, социально-историческая катастрофа. Сам Вагнер в прологе «Гибели богов» в символических разговорах трех норн как бы подводит итог мифологической концепции «Кольца»: жизнь, построенная на обожествлении, на господстве отдельного индивидуума — незаконная жизнь, она несовместима с вечными законами космического бытия.

Блок называл творение Вагнера «величайшей социальной трагедией» (VI, 24). В условиях общественной борьбы в России начала XX века проблема взаимоотношения

¹ ИРЛИ, ф. 654.

личного и общего, ощущение непрочности и роковой предопределенности буржуазного мира и его культуры, предчувствие мировых катаклизмов, «неслыханных перемен и невиданных мятежей» владело многими художниками, принадлежавшими к разным лагерям. Кризис индивидуалистической буржуазной культуры остро переживал и Блок. Эти мысли пронизывают его стихи и прозу.

«Арена, где сходятся современные борцы, с часу на час становится вещественней и реальней, — пишет Блок в 1906 году в статье «Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской». — Внутренняя борьба повсюду выплескивается наружу. Индивидуализм переживает кризис. Мы видим лица, все еще пугливые и обособленные, но на них уже написано страстное желание найти на чужих лицах ответ, слиться с другой душой, не теряя ни единого кристалла своей» (V, 95).

Проблема взаимоотношения личного и общего, которая конкретизируется у Блока в теме «народ и интеллигенция», так же широко ставится им в целом ряде печатных выступлений: «Литературные итоги 1907 года», «Народ и интеллигенция», «О театре», «Три вопроса», «Горький о Мессине», «Душа писателя». Высокого гражданственного пафоса она достигает в послереволюционных статьях — «Интеллигенция и революция» (1918) и «Крушение гуманизма» (1919). Тема расплаты — возмездие за индивидуалистическую изолированность интеллиген-

ции от народа — лежит в основе трех поэм Блока: «Возмездие», «Соловьиный сад» и «Двенадцать», созданных в годы наивысшей зрелости. Если в первых двух возмездие постигает отдельную личность, то в поэме «Двенадцать» — весь строй насилия и угнетения.

Показательно, что в поэме «Возмездие» Блок прибегает к образам вагнеровских музыкальных драм. «В тетралогии Вагнера, — пишет Б. Соловьев, — Блок искал ключ, с помощью которого можно проникнуть в тайные глубины человеческого существа, разгадать загадки бытия, будущее всего человечества».¹ Уже в прологе поэмы, озаглавленной в первой публикации «Народ и поэт», возникают вагнеровские образы. Вооруженный сияющим нотунгом поэт — новый Зигфрид — смело выходит на борьбу со злом и насилием:

Удар — он блещет, нотунг верный,
И Миме, карлик лицемерный,
В смятении падает у ног!... (III, 301)

Близок был Блоку и художественный метод Вагнера. Содержание опер композитора раскрывалось посредством сложнейшей и тончайшей системы музыкальных символов-лейтмотивов. И в стихах Блока сложный комплекс образных символов, символов-мыслей, символов-категорий составляет основу художественной формы.

Блоковские символы хорошо известны:

¹ Б. Соловьев. Поэт и его подвиг. М. 1965, с. 341.

Прекрасная дама, Ночная фиалка, двойники, страшный мир, балаган с его персонажами, Незнакомка, Демон, Соловьиный сад и др. Ряд символов заимствован из опер Вагнера: Зигфрид—символ свободы, Миме—символ зла и лицемерия. Заимствована и категория-символ «человек-артист», которая у Вагнера имела неразрывную связь с революционными стихийными движениями.

«Истинное искусство, — писал Вагнер, — может подняться из своего состояния цивилизованного варварства на достойную его высоту лишь на плечах нашего социального движения, у него с ним общая цель и они могут ее достигнуть лишь при условии, что оба признают ее. Эта цель — человек прекрасный и сильный: пусть революция даст ему силу, искусство — красоту».¹ Именно поэтому Вагнер и называл человечество будущего «артистическим человечеством», и его взгляд разделяет Блок.

Поэт верит в наступление того времени, когда каждый человек станет свободным творцом. «Возвратить людям всю полноту свободного искусства, — пишет Блок в статье «Искусство и революция»,² — может только великая и всемирная Революция, которая разрушит многовековую ложь цивилизации и поднимет народ на высоту артистического человечества» (VI, 22).

¹ Статья «Искусство и революция». В кн.: Р. Вагнер. Избранные статьи. М., 1935, с. 70.

² Название аналогично названию статьи Вагнера.

До сих пор мы говорили преимущественно о близости Блоку идейно-философских взглядов Вагнера. Однако у поэта зафиксированы и мысли, касающиеся непосредственно музыки. В записной книжке читаем: «„Валькирия”». Голосить будут какие-то Ростовский, Андреевская и Валицкая — опять нельзя идти! Нет, все-таки пойду... Несмотря на «состав», *музыка*» (Зап. кн., 210). Для Блока вагнеровская музыка являлась олицетворением изначальной стихии. Подобно многим писателям, философам, музыкантам (особенно, романтического направления), Блок считал музыку миротворящим началом.

В знаменитом вступлении к опере «Золото Рейна» и последующей сцене «На дне Рейна» Вагнер предпринял смелую попытку воссоздать средствами музыки первобытное состояние Вселенной («Urzustand»). Прослушав в Бад-Наугейме «Кольцо нибелунга», Блок излагает свои мысли о «музыкальной сущности мира»: «Вагнер в Наугейме — нечто вполне невыразимое... Музыка потому самое совершенное из искусств, что она наиболее выражает и отражает замысел Зодчего... Каждый оркестровый момент есть изображение системы звездных систем — во всем ее мгновенном многообразии и текучем... Музыкальный атом есть самый совершенный — и единственный реально существующий, ибо — творческий... Музыка творит мир. Она есть духовное тело мира... Слушать музыку можно только закрывая глаза и лицо... то есть устроив ноч-

ное безмолвие и мрак — условия «предмирные». ¹ Музыка — предшествует всему, что обуславливает. Чем более совершенствуется мой аппарат, тем более я разборчив — и в конце концов должен оглохнуть вовсе ко всему, что не сопровождается музыкой» (Зап. кн., 150—151).

Представление о музыке как первооснове жизни в ходе идейно-творческой эволюции Блока углублялось, сливалось с философско-эстетическими и социологическими размышлениями. Мы вернемся еще к этому вопросу. Сейчас же хочется заметить, что проблема Блок и Вагнер достойна специального исследования. Многие параллели могут быть проведены между этими, казалось бы, столь различными и вместе с тем близкими по духу художниками. До настоящего времени работы на такую тему нет. Интересной и ценной представляется статья А. Лосева «Проблема Рихарда Вагнера в прошлом и настоящем». ² Автор касается отношения к Вагнеру русской и зарубежной критики XIX—XX веков. Приводятся многочисленные высказывания крупнейших деятелей литературы и музыки. Однако никто из них, по мнению исследователя, не подошел так близко и верно к «великой проблеме — Рихард Вагнер», как Блок.

¹ По свидетельству современников Вагнер именно так предлагал слушать свою музыку.

² А. Лосев. Проблема Рихарда Вагнера в прошлом и настоящем. В сб. «Вопросы эстетики», вып. 8. М., 1968.

«Блок,— пишет А. Лосев,— впервые сказал то новое слово, которого Вагнер в течение десятилетий не мог дожидаться ни от своих самых страстных поклонников, ни от своих самых яростных врагов». Что же это за «новое слово»? Это понимание вагнеровского творчества, его внутренней сущности как социальной революции. Далее Лосев замечает: «Правда... Блок не проанализировал, что он понимает под «социальной революцией»... но достаточно и того смелого и мощного слова, которое Блок сказал о Вагнере еще в самом начале революции».¹

В этой связи хочется вспомнить, что брошюра Вагнера «Искусство и революция» была сразу после Октября по решению Наркомпроса переиздана. Таким образом, не только Блок, но и многие видные деятели Советской культуры, в том числе А. В. Луначарский, А. М. Горький считали ее актуальной, созвучной революции и новому времени.

БЛОК И МУЗЫКАНТЫ-СОВРЕМЕННОКИ

В течение жизни Блок был связан со многими деятелями русской художественной культуры: писателями, поэтами, художниками, философами, режиссерами, актерами. Среди имен музыкантов, которые упоминаются поэтом, композиторы А. К. Глазунов, А. Н. Скрябин, С. В. Рахманинов,

¹ «Вопросы эстетики», вып. 8, с. 113—114.

Ю. А. Шапорин, М. Ф. Гнесин, С. Н. Василенко, В. А. Сенилов, И. А. Сац, М. А. Кузмин, Ю. П. Базилевский, С. В. Панченко, певцы Ф. И. Шаляпин, И. В. Ершов, К. С. Исаченко, Л. А. Дельмас, М. И. Бриан, дирижер Н. А. Малько. Одни были друзьями Блока, другие писали музыку на его стихи, с третьими поэту просто приходилось встречаться по роду театрально-общественной деятельности или в петербургских литературно-художественных кругах.

Материалы, которыми мы в данном случае располагаем, неравноценны. У Блока это снова лишь лаконичные заметки: «Еще два романса на мои слова от Н. Рославца из Москвы» (Зап. кн., 216); «вечером иду в «Парсифаль». В первом антракте говорю с Н. А. Малько...» (Зап. кн., 219); «вечером у Мейерхольда... Гнесин пел талантливые свои романсы» (Зап. кн., 202); «У Шаляпина (с Чуковским)» (Зап. кн., 459); «день дождливый, гимназисты от Панченки зовут на концерт» (VII, 79); «Рядом с нами поселился Ершов, сегодня переехал»;¹ «После спектакля я у Ремизова — разговор с Терещенко о балете для Глазунова» (VII, 138).

Другие источники позволяют раскрыть музыкальные связи Блока более подробно.

Как свидетельствует М. А. Бекетова, в 1912 году Блок начал работу над созданием сценария балета «Роза и Крест» для

¹ Письма А. Блока к родным, т. II. Л., 1927, с. 261.

Глазунова. Идея принадлежала М. И. Терещенко, который затевал в Петербурге большое театральное дело и хотел поставить «какую-нибудь новую, значительную вещь».¹ Поскольку в те годы огромным успехом у публики пользовались дягилевские хореографические постановки, то естественным явилось решение создать балет. Выбор пал на маститых художников — Блока, Глазунова, Фокина.

Блок не в первый раз встречался с Глазуновым на театральном поприще. Еще в 1907 году оба были приглашены в «Старинный театр»: Глазунов в качестве музыкального консультанта, Блок как большой знаток литературы и искусства средневековья.

«Старинный театр» — это забытая, но в то же время очень любопытная страница истории театрального искусства. Его необычность заключалась в том, что здесь впервые была предпринята попытка возродить средневековые сценические формы, существовавшие в Европе в XI—XVI веках: литургическую драму, миракль, пастурель, моралитэ, фарс, уличную драму. Задача была увлекательной, но и крайне сложной, ибо для ее осуществления требовались глубокие знания, художественный вкус, тонкое проникновение в стиль далеких эпох. Стилизация в «Старинном театре» была ведущим творческим принципом. Она строжайше сохранялась во всех компонентах спек-

¹ См. М. А. Бекетова. Александр Блок, с. 173.

такля: декорациях, костюмах, бутафории, декламации и жестах актеров, музыке. Как писал Э. А. Старк: «Перед зрителем словно оживали средневековые миниатюры в их наивной прелести, тонкости красок и нежности колорита». ¹

Большие сложности возникали с драматической литературой. Порой деятели театра уподоблялись реставраторам — разыскивали и восстанавливали старинные тексты, музыку, инструментарий. Много приходилось добывать за границей — в архивах Франции, Германии, Швейцарии. Оригиналы, написанные на малоизвестных языковых диалектах и наречиях, переводили С. Городецкий, А. Блок, Б. Юрьев.

«Старинный театр» просуществовал недолго: один месяц в сезоне 1907/08 года, затем его пытались возродить в 1911 году. По свидетельству участников, он сыграл чрезвычайно важную роль для всех, кто в нем работал.

Получив предложение написать для Глазунова сценарий балета из жизни средневековой Франции, Блок снова с увлечением погрузился в изучение любимой им эпохи. Весь апрель прошел в напряженной работе. 3 мая Блок изложил Терещенко «канву своего балета». Однако с середины мая наступает перелом — сценарий балета превращается в либретто оперы (17 мая в дневниковой записи «Роза и Крест» названа оперой). В середине июля 1912 года Блок

¹ Э. А. Старк. Старинный театр. СПб, с. 29.

читал «оперу» Терещенко. «Он хвалил, — записывает поэт в дневнике. — Говорит — дописать песни, диалоги... предоставить «Студии» Станиславского, прочесть пьесу Станиславскому, потом — думать о музыке к ней» (VII, 173).

Как видим, здесь уже нет разговора ни о Глазунове, ни о театре Терещенко. Вся последующая работа Блока была направлена на превращение либретто оперы в драму.¹

Почему не состоялось творческое содружество Блока с Глазуновым точно неизвестно. Думается, что причина заключалась не только в Блоке, который, как пишут некоторые исследователи, сам пришел в процессе творчества к выводу, что получается не балет, не опера, а драма. Записи поэта свидетельствуют, что плодотворной работе мешало отсутствие контактов с композитором. «Глазунов не мог принять, назначил завтра» (VII, 139); «к 4-м часам должен был быть у Терещенки с Глазуновым, но Глазунов в последнюю минуту опять отменил» (VII, 142); «балет меня заботит, хорошо бы поскорей хоть с Глазуновым поговорить, чтобы что-нибудь выяснить»;² «Терещенко все еще надеется на Глазунова» (VIII, 398). Естественно встает вопрос, почему Глазунов постоянно откладывал свои

¹ Детали процесса создания драмы «Роза и Крест» освещены П. Медведевым в кн. «Драмы и поэмы Ал. Блока (из истории их создания)». Л., 1971, с. 234—278.

² Письма А. Блока к родным, т. II, с. 196.

встречи с либреттистом? Предположить можно разное — занятость Глазунова другой творческой работой (это был период создания музыки к «Маскараду»), неясность перспектив постановки балета, известную предвзятость композитора к произведениям Блока, проистекавшую из органической чуждости Глазунову всех модернистических течений, в том числе символизма.

Последнее кажется наиболее вероятным, если вспомнить о несостоявшихся творческих контактах Блока со Станиславским и Рахманиновым. Станиславскому, как известно, Блок предложил поставить свои драмы — «Песню судьбы» в 1908 году и «Розу и Крест» — в 1913. Станиславский долго изучал произведения, медлил с ответом и в результате — от постановки отказался. Как писал с сожалением Блок по поводу драмы «Роза и Крест», Станиславский *«ничего не понял в моей пьесе, совсем не воспринял ее, ничего не почувствовал»* (VIII, 417).

Нечто аналогичное было с Рахманиновым. На последовавшее в 1916 году предложение МХТ написать музыку к драме «Роза и Крест» композитор ответил отказом. Видимо и здесь отрицательную роль сыграла символическая направленность произведения Блока. Подтверждением могут служить слова М. Шагинян о том, что Рахманинов *«очень не жаловал символистов»*.¹

В этой связи нельзя не указать на

¹ «Воспоминания о С. В. Рахманинове. 3-е изд., т. II. М., 1967, с. 133.

некоторую предвзятость, с которой представители реалистического лагеря относились к художникам «новых» течений. Блок, переросший каноны и рамки символистской школы, испытавший эволюцию творческого стиля в сторону все большего внимания к исторической и бытовой действительности, воспринимался многими современниками только как поэт-символист, автор мистического цикла «Стихов о Прекрасной даме». Пожалуй, дальновиднее всего подошел к проблеме взаимоотношений между «реалистами» и «модернистами» сам Блок. В 1907 году он пишет: «Одно из очень характерных явлений нашей эпохи — это «встреча» «реалистов» и «символистов». Встреча холодная, вечерняя, взаимное полупризнание... Но если это теперь так, то, может быть, потом будет иначе. Реалисты тянутся к символизму, потому что они стосковались на равнинах русской действительности и жаждут тайны и красоты... Символисты идут к реализму, потому что им опостылел спертый воздух «келий», им хочется вольного воздуха, широкой деятельности, здоровой работы...» (V, 205—206).

Возвращаясь к драме «Роза и Крест», нужно отметить, что во время переговоров с МХТ о ее постановке, «всплывали» разные имена композиторов. Помимо Рахманинова — Метнер, Василенко, Базилевский. В конечном счете музыкальные номера к спектаклю были написаны М. Ф. Гнесиным. Понравилась ли музыка Блоку? Мы знаем, что он мечтал о музыке «вагнеровского

тона». Однако «удивительное исполнение»¹ в концерте песни Гаэтана И. В. Ершовым Блока вполне удовлетворило.

Не только драма «Роза и Крест», но и другие пьесы Блока предусматривали музыкальное оформление. Песни, танцы, указанные поэтом, должны были активно участвовать в развитии сценических ситуаций.

Действенная роль музыки стала очевидной уже при постановке первой драмы Блока — «Балаганчик» (1906). Вот как вспоминает артистка В. П. Веригина: «Когда мы надели полумаски, когда зазвучала музыка, обаятельная, вводящая в «очарованный круг», что-то случилось такое, что заставило каждого отрешиться от своей сущности».²

Музыку к «Балаганчику» писал М. А. Кузмин. Он был более известен как поэт, прозаик, драматург, переводчик. В 1893/94 году он занимался в Петербургской консерватории в классе Римского-Корсакова. Кузмин входил в «узкий круг» знакомых Блока. Поэт характеризует его как «художника до мозга костей, тончайшего лирика». Стихами его можно заслушаться: «поет он нежно и никогда не оскорбит нас их легкий, капризный, женственный напев» (V, 183, 289). Блок не случайно употребляет слова «поет», «напев». Поэзию Кузмина отличала музыкальность, и это особенно импонировало Блоку.

¹ М. А. Бекетова. А. А. Блок и его мать, с. 176.

² Сб. «Встречи с Мейерхольдом», М., 1967, с. 41.

Что касается музыки «Балаганчика», то ее также можно охарактеризовать словами Блока. Легкость, нежность, грациозность, напевность присущи вальсу масок, тарантелле и вальсу первой и второй пар влюбленных. Только мелодия Пьеро овеяна едва приметной дымкой грусти. Это соответствует ремарке автора: «Пьеро задумчиво вынул из кармана дудочку и заиграл песню о своем бледном лице, о тяжелой жизни и о невесте своей Коломбине» (V, 21).

О творческой атмосфере, которая царила в период создания спектакля, можно судить по строкам из письма Блока к матери от 21 декабря 1906 года: «Ночь у Кузмина была хорошая, я обговаривал костюмы с Сапуновым, Кузмин пел и играл „Балаганчик”».¹

Блок высоко оценил сценическое воплощение своей пьесы. В предисловии к сборнику «Лирические драмы» он пишет: «Идеальной постановкой маленькой феерии «Балаганчика» я обязан В. Э. Мейерхольду, его труппе, М. А. Кузмину и Н. И. Сапунову» (IV, 434).

После удачной постановки «Балаганчика» у Мейерхольда появился план привлечь Блока к написанию либретто для музыкальной драмы по трагедии Байрона «Марино Фалиеро, дож Венеции».² В качестве композитора предполагался Н. Черепнин. За-

¹ Письма А. Блока к родным, т. I, с. 161.

² Из письма Л. Д. Блок к матери поэта, ИРЛИ ф. 654, оп. 7, № 24.

мысел реализован не был. Однако этот факт, как и работа Блока над либретто для балета Глазунова, свидетельствуют о творческом интересе Блока к музыкальному театру.

Среди современных Блоку композиторов, стремившихся к музыкальному прочтению его стихов, нужно упомянуть В. А. Сенилова — образованного музыканта и эрудированного человека. Сенилов окончил юридический факультет Петербургского университета. Музыкальное образование получил в двух консерваториях: сначала в Лейпциге — у Гуго Римана, затем в Петербурге — у Римского-Корсакова. Сохранился отзыв Римского-Корсакова об ученике: «Достаточно способен, образован, развит, очень усерден».¹ Архив Сенилова (хранится в Публичной библиотеке имени Салтыкова-Щедрина) свидетельствует о большой плодовитости композитора. Он сочинял оперы, симфонические поэмы, камерно-инструментальные произведения. Среди многочисленных романсов — 14 на слова Блока, любимого композитором поэта. Использованы стихи из цикла «Нечаянная радость» («Болотный попик», «Старушка и чертенята»), стихотворение «Свирель запела на мосту» (из цикла «Арфы и скрипки») и поэтичнейшее — «Вербы — это весенняя таль» (из цикла «Кармен»). Сенилов единственный при жизни Блока обратился к его «Итальянским стихам», создав пять романсов: «Де-

¹ ГИАЛО, ф. 361, оп. 8, д. 107.

вешка из Spoleto», «Перуджия», «Madonna da Settignano», «Эпитафия ффра Филиппо Липпи», «Фьезоле».

Что касается личных контактов Блока с композитором, то о них свидетельствует лишь краткая запись 1913 года: «Встреча с Сениловым» (VII, 230). Кое-что сообщила Л. А. Дельмас. Она хранила письмо Сенилова, в котором он просил артистку разучить романсы на тексты Блока. По словам Дельмас, романсы были исполнены на одном из вечеров у Блоков и вызвали благожелательный отзыв поэта.

Среди имен музыкантов, упоминаемых Блоком, естественно заинтересовывает имя Скрябина. Оно появляется в дневниках, в Записных книжках 1913—1914 годов: «Любина студия — там Скрябин» (Зап. кн., 202).¹ Эту скупую запись дополняют воспоминания современников — артистов студии. В 1913 году Мейерхольд организовал в Петербурге экспериментальную театральную школу нового типа. Помимо техники сценического движения, пантомимы, жеста, большое внимание уделялось музыкальному произнесению слова. На анализе стихотворных ритмов изучались основы речи. Условные интонации чтения стихов записывались нотными знаками. Класс «Музыкальное чтение в драме» вел М. Ф. Гнесин.

Уроки в студии были открытыми и привлекали значительное число людей из худо-

¹ Л. Д. Блок была актрисой и работала в труппе В. Э. Мейерхольда.

жественной интеллигенции, желающих познакомиться со смелыми и пытливыми творческими исканиями. Как вспоминает художник А. Грипич, «в студии была еще почетная группа «содействующих», состоявшая из видных деятелей искусства и литературы... В числе содействующих были: поэты — Александр Блок, Валерий Брюсов, Вяч. Иванов, Михаил Кузмин; композиторы — А. К. Глазунов, А. Н. Скрябин; художники А. Я. Головин, Борис Григорьев, В. И. Шухаев; артист Ю. М. Юрьев; дирижер М. А. Бихтер... Приход в студию почетных гостей повышал тонус занятий, особенно когда за рояль садились знаменитые композиторы. Незабываем подъем, с каким мы импровизировали под музыку А. Н. Скрябина, исполняемую на рояле самим композитором».¹

В период, о котором идет речь, мысли Скрябина были поглощены «Мистерией». Как известно, с 1913 года он работал над «Предварительным действием», где на новой основе должны были сочетаться элементы оратории, танца, сценической игры, света. Необычность замысла требовала и новых средств воплощения. В экспериментах мейерхольдовской студии Скрябин, видимо, находил нечто родственное своим представлениям и исканиям.

Встречая сочувствие со стороны «мейерхольдовцев», Скрябин посвящал их в под-

¹ Сб. «Встречи с Мейерхольдом», с. 124.

робности своих фантастических планов и даже обещал включить в качестве участников в «великое представление на берегу Ганга». ¹

Очевидно, Блок не раз присутствовал на подобных встречах со Скрябиным. Его заинтересовала скрябинская идея синтеза музыки и других искусств и реализация ее при помощи специальной «световой клавиатуры». 20 января 1913 года он отметил в дневнике: «Изобретение Скрябина: световой инструмент — рояль с немymi клавишами, проволоки от которых идут к аппарату, освещающему весь погруженный во мрак зал в цвета, соответствующие окраске нот» (VII, 210). Размышляя над особенностями «цветного слуха» и проявляя в этом достаточную осведомленность, Блок далее сопоставляет слуховые свойства «видения звуков» у различных композиторов: «Красное *до* для Метнера — белое. Зато *ми* у всех (и у Скрябина, и у Римского-Корсакова, и у Метнера) — голубое» (там же).

Было бы очень интересно узнать, как относился Блок к Скрябину. Ведь творческий метод и философско-эстетические взгляды композитора (особенно позднего периода) сближались с эстетикой символизма. Однако, сведениями о взаимоотношениях Скрябина и Блока мы, к сожалению, не располагаем. В то же время показательно, что имена этих двух художников у современников ассоциировались. Так, приступив к по-

¹ Сб. «Встречи с Мейерхольдом», с. 58.

становке в МХТ драмы «Роза и Крест», В. И. Немирович-Данченко пишет по поводу музыки: «Говоря широко, нужен только великодепный, гениальный (скрябинского тона) романс Гаэтана. Этот романс будет интродукцией. Он заглохнет в какой-то одной скрипичной ноте, отдаленный, отдаленный... Вся музыка пьесы в одном этом романсе» (IV, 590).

И советские музыковеды нередко протягивают нити между Скрябиным и Блоком. Так, Л. Данилевич считает, что строки Блока «Сотри случайные черты, и ты увидишь — мир прекрасен» могли бы стать «творческим девизом» на «долгом и трудном пути композитора».¹ Ю. Келдыш, говоря о «повышенном и напряженном эмоциональном тоне» музыки Скрябина, связывает ее с тревожными настроениями эпохи, образно запечатленными Блоком в поэме «Возмездие».² Действительно, и Блок, и Скрябин остро ощущали приближение «неслыханных перемен» и «невиданных мятежей». Предчувствие грандиозных мировых потрясений вызывало к жизни у обоих художников тему «преображения мира». Беспоконная романтика протеста и отрицания буржуазной действительности, жажда освобождения человеческой личности, страстный,

¹ Л. Данилевич. Поэма экстаза. Сб. «А. Н. Скрябин. К 25-летию со дня смерти». М.—Л., 1940, с. 84.

² Ю. Келдыш. История русской музыки, т. III. М., 1954, с. 408.

устремленный порыв к светлому идеалу отличают лучшие произведения поэта и композитора. И Блоку, и Скрябину были свойственны заблуждения, противоречия, сложные поиски «чувства пути», которым, по мнению Блока, должен обладать каждый истинный художник.

Однако есть между Блоком и Скрябиным очень существенное, на наш взгляд, различие. Если Скрябин начал свой творческий путь как художник реалистического направления, а затем, все больше сближаясь с реакционными философскими учениями, отошел от непосредственного восприятия действительности в сферу мистического, то Блок, наоборот, от отвлеченно-мистических концепций раннего периода творчества пришел к идеалу «человека «общественного».. мужественно глядящего в лицо миру» (VIII, 344).

В 1914 году, когда Блок встречался со Скрябиным, субъективно-идеалистическое начало у композитора достигло апогея: «Ничего, кроме моего сознания, нет и быть не может»; «Мир есть результат моей деятельности, моего творчества, моего хотения».¹ Подобное проявление субъективного идеализма было чуждо Блоку. «Декадентство, — записывает он, — исходит из идеалистической философии и приходит к крайнему субъективному — вне сознания всех, кроме

¹ См. кн.: М. Михайлов. Александр Николаевич Скрябин. Л., 1971, с. 67.

поэта» (VIII, 240). Это субъективно-индивидуалистическое Блок считает обреченным на гибель и противопоставляет ему мировоззрение реалистов. «Реалисты, — пишет он, — исходят из думы, что мир огромен и что в нем цветет лицо человека — маленького и могучего... Мистики и символисты не любят этого — они плюют на «проклятые вопросы», к сожалению. Им нипочем, что столько нищих, что земля кругла. Они под крылышком собственного я» (Зап. кн., 94). Блок последовательно, особенно с начала второго десятилетия XX века, отходит от круга символистских представлений. «„Символическая школа“, — пишет он в 1912 году, — *мутная вода*... Для того чтобы принимать участие в «жизнетворчестве»... надо воплотиться, показать свое печальное человеческое лицо, а не псевдолицо несуществующей школы» (VII, 140). И еще через год: «Пора развязать руки, я больше не школьник. Никаких символизмов больше — один, отвечаю за себя, *один*» (VII, 216). Исходя из этого, можно достаточно уверенно сказать, что скрябинская идея «Мистерии», сочетающая в себе христианско-апокалиптические элементы с мотивами индусских религиозных учений и модного в то время течения теософии, была совершенно чужда Блоку.

Сведениями о посещении поэтом концертов из произведений Скрябина мы не располагаем. Видимо Блоку приходилось больше знать Скрябина-философа, чем Скрябина-композитора. В то же время нельзя

не заметить, что мать Блока очень любила симфоническую музыку Скрябина, особенно «Поэму экстаза».¹

СОВЕТСКИЕ ГОДЫ

Великую Октябрьскую революцию Блок встретил как закономерное явление. Все то, о чем так страстно тосковал и думал поэт, свершилось.

Как пишет Бекетова, «Блок ходил молодой, веселый, бодрый, с сияющими глазами и прислушивался к той «музыке революции», к тому шуму от падения старого мира, который непрестанно раздавался у него в ушах по его собственному свидетельству».² Этот подъем духа достиг высшей точки, когда писались «Двенадцать» и поэма «Скифы» с ее пламенными строками:

Миллионы — вас. Нас — тьмы, и тьмы, и тьмы.
Попробуйте, сразитесь с нами!

Показательно, что в момент подъема, вызванного историческими событиями, Блок прибегает к музыкальным аналогиям. Он называет революцию «могучей симфонией в мажорном ключе» и в статье «Интеллигенция и революция» призывает современников «всем телом, всем сердцем, всем сознанием» слушать «музыку революции» (VI, 20).

¹ См. М. А. Бекетова. А. А. Блок и его мать, с. 175.

² М. А. Бекетова. Александр Блок, с. 256—257.

Для Блока литература и жизнь, искусство и революция нерасторжимы. Вот почему поэт без колебаний вошел в немногочисленную в первые дни группу русской интеллигенции Петрограда, которая по призыву Советской власти посвящает свои знания и опыт делу строительства новой советской культуры.

Блок работает в репертуарной секции Петроградского театрального отдела Наркомпроса, избирается членом литературно-театральной комиссии государственных театров, сотрудничает в учрежденном Горьким издательстве «Всемирная литература», избирается председателем Петроградского отделения Всероссийского союза писателей. Как всегда, Блок работает не формально, а с подлинной отдачей сил и колоссальных знаний.

В конце 1918 года по инициативе А. В. Луначарского, А. М. Горького, М. Ф. Андреевой в Петрограде был создан Большой драматический театр. Это был первый советский театр, рассчитанный на просвещение широчайших рабоче-крестьянских масс. Основу репертуара составляли пьесы, отличающиеся ярко романтической и революционной окраской, соответствующие эмоциональной атмосфере эпохи. Председателем управления театра с апреля 1919 года был назначен Блок, ставший, по свидетельству актеров, «главным идеологом театра», «его творческой совестью».

Театральному искусству Блок в те годы посвящает ряд статей. Подобно лозунгам

звучат его пламенные слова: «Театр есть могучая образовательная сила. Театр должен воспитывать волю»; «театр есть та область искусства, о которой прежде других можно сказать: здесь искусство соприкасается с жизнью (VI, 273).

Преследуя просветительские цели, Блок проводил с актерами театра беседы на различные темы: о драматургии Шекспира, Шиллера, о романтизме, о культуре чтения стихов актерами и др. Прибегая к аналогиям, Блок использует и музыкальные примеры. Так, говоря о тяготении композиторов к синтезу искусств, он указывает на музыкальные драмы Глюка и Вагнера. Развивая мысль о неоправданных сокращениях или дополнениях авторского текста сценаристами, Блок затрагивает важный вопрос соотношения слова и музыки в опере. И здесь, по убеждению Блока, композиторы и либреттисты должны очень бережно относиться к литературному первоисточнику, не разрешать себе вольного обращения с поэтическим текстом, нарушения его целостности размера и ритма. «Конечно,— замечает Блок,— текст для музыки — дело особого рода, однако не совсем приятно слышать, например, в «Борисе» Мусоргского в монологе Пимена обрубленные стихи или переставленные или прибавленные слова» (VI, 474). И Чайковский, которого очень высоко ценил Блок, «повинен», по его мнению, в том, что «стихи в русском театре культивировались очень слабо» (VI, 354). Блок даже собирался «со временем» уделить этой теме

специальное внимание и подтвердить свои мысли конкретными примерами, в частности из творчества Мусоргского и Чайковского (см. там же). Все это свидетельствует о том, насколько к зрелым годам расширился слуховой опыт Блока, насколько свободнее он стал ориентироваться в музыкальном искусстве.

В Большом драматическом театре значительная роль отводилась музыкальному оформлению спектаклей. Руководить музыкальной частью пригласили Ю. А. Шапорина. Вместе с Шапориным в первые годы деятельности театра работали композиторы Б. В. Асафьев, Н. М. Стрельников, М. А. Кузмин, дирижер А. В. Гаук. Поэт и музыканты часто встречались на творческих собраниях, в процессе работы над спектаклями. По воспоминаниям Шапорина, Блок, давая яркие и образные пояснения к пьесам, никогда не забывал сказать и о музыкальном оформлении.

Когда нужно было сочинить текст для песен, композиторы неизменно обращались к Блоку. В Записной книжке 10 августа 1919 года записано: «Шапорину — песни Карла и Амалии» («Разбойники». Зап. кн., 470).

Со времени совместной работы в Большом драматическом театре между Блоком и Шапориным началось более тесное творческое общение. Часто они говорили о драме, поэзии, музыке. У Шапорина родилась идея создать кантату на блоковский цикл «На поле Куликовом». Не все стихи одинаково удачно ложились на музыку и Шапорин

попросил Блока кое-что переделать. Этот факт освещен Шапориным: «Так как в моем сознании представление о будущем сочинении уже в большой мере сложилось, то я позволил себе высказать поэту совершенно конкретные пожелания... Я попросил написать хор татар, причем предложил ему определенный, необходимый мне метр, и поэт отметил на томике стихов... Через несколько дней, при встрече в театре Блок передал мне две страницы новых стихов, написанных специально для моего будущего произведения. Так невольно я стал «виновником» создания двух новых стихотворений Блока».¹ Много лет спустя, отвечая на вопрос, какую роль играл в его жизни Блок, Шапорин сказал: «Как знать — может быть моя творческая судьба сложилась бы несколько иначе, если бы не встреча с великим поэтом».²

Музыка к спектаклям Большого драматического театра «Отелло», «Дон Карлос», «Макбет», «Слуга двух господ» была написана Б. В. Асафьевым. Знакомство Блока с Асафьевым относится к 1917 году — периоду, когда Асафьев начал издавать музыкально-эстетические сборники «Мелос». К издательской работе Асафьев привлекает не только музыкантов, но и лиц, связанных с литературой, философией, эстетикой, живописью. В мемуарах «Мысли и думы» Асафьев пишет: «Я занялся руководящими

¹ Цит. по кн.: С. Левит. Ю. А. Шапорин. М., 1964, с. 90.

² Ю. Шапорин. Избранные статьи. М., 1969, с. 78.

статьями для «Мелоса» и интереснейшими беседами с новым кругом сотрудников. Завязывалось знакомство с А. Н. Бенуа и А. А. Блоком». ¹ Во второй книге «Мелоса» (вышла в начале 1918 г.) в числе сотрудников значился и Блок. Вообще поэт и его творчество чрезвычайно привлекали Асафьева. После смерти Блока Асафьев пишет о нем большую работу «Видение мира в духе музыки» (1922) и статью «Блок в музыке» (1925).

В качестве члена Театрального отдела Наркомпроса Блок постоянно посещал спектакли петроградских театров. «Он часто бывал в опере и в балете, что доставляло ему большое удовольствие», — свидетельствует Бекетова. ² Все посещения зафиксированы в дневнике. Записи дают полную картину репертуара бывшего Мариинского театра в те годы: «Руслан и Людмила», «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Лебединое озеро», «Юдифь», «Вражья сила», «Князь Игорь», «Демон», «Золотой петушок», «Севильский цирюльник», «Дон-Кихот», «Раймонда», «Эсмеральда», «Жизель», «Фея кукол», «Пахита».

Обилие музыкальных впечатлений (были дни, когда Блок посещал театр и утром, и вечером) вызывает у поэта желание написать статью о музыке. Представитель Музыкального отдела Наркомпроса, по словам

¹ См. кн.: Е. Орлова. Б. В. Асафьев. Путь исследователя и публициста. Л., 1964, с. 49.

² М. А. Бекетова. Александр Блок, с. 276.

Блока, поддержал его «музыкальные наклонности» (Зап. кн., 455). Сведений о реализации данного плана мы не имеем, но важен факт проявившегося у Блока в эти годы стремления высказать в печати свои музыкальные впечатления.

Недавно стала известна написанная в первые годы революции заметка Блока о выездных спектаклях Театра музыкальной драмы. В то время для ознакомления народных масс с лучшими достижениями оперного искусства устраивались выездные спектакли в рабочие аудитории. Наиболее активным в этом отношении был Театр музыкальной драмы. Блок не раз ездил с его артистами на фабрики и заводы. В заметке рисуется яркая и характерная картина современной Блоку театральной практики:

«В настоящее время на прекрасно устроенной сцене народного социалистического театра «Революционная эстрада» при Фарфоровом заводе один или два раза в неделю идут оперные спектакли с участием артистов Музыкальной драмы. Ставятся, главным образом, оперы с бытовой окраской. Театр на 1600 мест всегда переполнен, рабочие слушают, не пропуская ни одного звука, и принимают артистов очень хорошо. Между рабочими и артистами во время спектакля устанавливается прочная связь: рабочие приходят с семьями, комические сцены вызывают такой здоровый и дружный хохот, что сами артисты заражаются настроением зала. В первый вечер шел «Евгений Онегин», не имевший особенного успеха, зато

следующие спектакли имели все больший успех: шел «Севильский цирюльник», потом «Сорочинская ярмарка». Среди действия рабочие не позволяют никому аплодировать, заглушая аплодисменты шиканьем; зато по окончании спектакля вызовам артистов нет конца».¹

Заметка датирована 1917 годом. По-видимому, она предназначалась для публикации в газете.

¹ «Литературная газета», 1970, № 26.

МУЗЫКА В ТВОРЧЕСТВЕ БЛОКА

СЛУХОВОЕ ПОСТИЖЕНИЕ МИРА

Среди поэтов мы встречаем людей, одаренных воображением зрительным, слуховым, моторным и т. д. У Блока огромную роль играло слуховое восприятие мира, его отражение в «звукообразах». К. Чуковский свидетельствует, например, что творить для поэта — значило вслушиваться. «До болезни пространство звучало для него так или иначе, и у него была привычка говорить о предметах: «это музыкальный предмет», или «это немусикальный предмет»... Он всегда не только ушами, но и всей кожей, всем существом ощущал окружавшую его „музыку мира”».¹

«Музыка мира» раскрывается в поэзии Блока чрезвычайно многогранно. Видное место занимают образы, связанные с музыкой, с музыкальными явлениями-событиями жизни. Кроме того, поэт часто стремится воспроизвести различные звучания, встречающиеся в природе, в быту. Хотя сами по

¹ К. Чуковский. Современники. М., 1963, с. 483.

себе они не составляют музыки, но будучи включенными в композицию стиха и принимая участие в раскрытии настроений, чувств блоковских героев, они в этом смысле приближаются к музыке.

Наконец, звуковой мир Блока составляют и интонации человеческой речи. Блоку принадлежит глубокая мысль о том, что «душевный строй истинного поэта выражается во всем, вплоть до знаков препинания» (V, 515), то есть, иными словами, что пунктуация сохраняет смысл авторского произнесения. «Всякая моя грамматическая оплошность в... стихах,— пишет Блок редактору С. К. Маковскому,— *не случайна*, за ней скрывается то, чем я *внутренне* не могу пожертвовать; иначе говоря, мне так „поется“» (VIII, 301).

Как-то в беседе со Вс. Рождественским Блок попытался описать свой творческий процесс. «Когда меня неотступно преследует определенная мысль,— говорил он,— я мучительно ищу того звучания, в которое она должна облечься. И в конце концов слышу определенную мелодию. И тогда только приходят слова. Нужно следить за тем, чтобы они точно ложились на интонацию, ничем не противоречили ей. Всякое стихотворение прежде всего — мысль. Без мысли нет творчества. И для меня она почему-то прежде всего воплощается в форме какого-то звучания».¹ Метод Блока — это

¹ Вс. Рождественский. Страницы жизни, с. 231.

типично интонационный метод сочинения: возникающие в сознании музыкальные импульсы определяют общий характер образов, их эмоциональный тонус. Не случайно, резюмируя свои слова, Блок замечает, что особенность его творческого процесса скорее присуща музыканту («Я видимо неудавшийся музыкант»).

Асафьев называл Блока «гениальным музыкантом-поэтом». Поясняя свою мысль, он говорил: «Принято думать, что музыкант это тот, кто играет или сочиняет музыку. Музыкант — человек, мыслящий музыкально, то есть касающийся жизни через сферу звучания... Музыкальный дар его может проявляться и в живописи, и в поэзии».¹

Попытаемся рассмотреть, как передает Блок средствами художественного слова свои впечатления от «музыки мира», как раскрываются темы, идеи блоковских стихов через «сферу звучащего».

ОБРАЗЫ МУЗЫКИ

В поэзии Блока мы мало наблюдаем сцен, эпизодов, подобных, скажем, блистательным пушкинским зарисовкам петербургских оперных театров, его характеристикам музыки Россини или русской Терпсихоры — Истоминой. Блок не столько стремился запечатлеть конкретные общественно-бытовые формы

¹ И. Г л е б о в. У истоков жизни. Сб. «Орфей», кн. 1-я. Пб., 1922, с. 33.

проявления музыкального искусства, сколько передать саму природу музыкальной стихии, процесс музыкального интонирования.

В поэзии Блока отчетливо проступают три категории музыкальных образов. Первая связана с вокальным началом, с пением как проявлением человеческих чувств, эмоций через вокальное интонирование. Вторая связана с танцем как стихией пластических движений, посредством которых также обнаруживаются различные эмоциональные состояния. Третья категория — это сфера инструментальных звучаний, где тембровые краски являются важным компонентом художественного образа.

Ведущую роль в музыкальном мире Блока играет песенное начало. Песня, пение органически входят в большинство стихотворений поэта, в его драматические произведения. Поют персонажи Блока, поет природа, поет ветровые песни Россия, «баюкает песнью время», и сам поэт «создает зданье» из песен, его «дух обнаженный для всех поет». Как бы не была «тяжела и далека дорога», по которой он идет, песня «его спутник и друг».

Эпитетом «певучая» Блок неизменно наделяет и «Ее» — свою героиню, воплощенную в облике то Прекрасной Дамы, то Снежной Маски, то Ночной Фиалки, то Кармен, то просто Незнакомки.

В знаменитых блоковских строках стихотворения «Встану я в утро туманное» облик «подруги желанной» сливается со звучанием радостных песен:

С ними и в утро туманное
Солнце и ветер в лицо!
С ними подруга желанная
Всходит ко мне на крыльцо!

Блок не раз говорил, что главенствующее место в его творчестве занимает тема родины, России, что ей он «сознательно и бесповоротно» посвящает жизнь (VIII, 265).

Но Блок создавал не только зримый образ России. Она предстает у него и в звучаниях песен: обрядовых, «звонящих тоской острожной» ямщицких, надрывных цыганских, солдатских и частушек.

Во многих случаях, включая пение в ткань стиха, Блок не упоминает названий песен, не цитирует их текстов. Он чутко прислушивался к мелодическому строю русской песни и считал, что сам напев способен передать всю глубину эмоций. В драматической поэме «Песня судьбы» устами Человека в очках Блок говорит по поводу пения Фаины: «Вы не слушайте слов этой песни, вы слушайте только голос: он поет о нашей усталости и о новых людях, которые сменят нас. Это — вольная русская песня, господа. Сама даль, зовущая, незнакомая нам. Это — синие туманы, красные зори, бескрайные степи. И что — слова ее песни? Может быть, она поет другие слова, ведь это мы только слышим...» (IV, 135).

И в пении «Коробушки», как мы видели, Блок обращает внимание именно на музыку — на «победно-грустный напев», голос, который поет «с какой-то томной грустью и исходит слезами в дождливых далях».

В Записке для МХТ по поводу музыки к драме «Роза и Крест» Блок поясняет: «Есть песни, в которых звучит смутный зов к желанному и неизвестному. Можно совсем забыть слова этих песен, могут запомниться лишь несвязные отрывки слов; но самый напев все будет звучать в памяти, призывая и томя призывом» (IV, 527).

И в стихах Блок стремится различными приемами передать музыкальное своеобразие песен. В частности, он привносит в поэзию характерные выразительные особенности того или иного музыкального жанра. Так, черты протяжной лирической песни ясно проступают в стихотворении «Осенняя воля» с его размеренно плавной ритмикой и «распетыми» слогами:

Запою ли про свою удачу,
Как я молодость сгубил в хмелю...
Над печалью нив твоих заплачу,
Твой простор навеки полюблю.

Опорными в стихе являются гласные звуки *а, о, и, у*. Они словно переливаются один в другой, создавая ощущение пения на широком дыхании.

Облик плясовой песни ярко передан моторно-акцентной ритмикой девятого стихотворения цикла «Заклятие огнем и мраком»:

Гармоника, гармоника!
Эй, пой, визжи и жги!
Эй, желтенькие лютики,
Весенние цветки!

Показательно, что эта задорная, лихая песня вызывала у Б. В. Асафьева определенные музыкальные ассоциации — вспоминались

«хмельная отрава ритмов» «Весны священной» Стравинского и «буйная раздольная мелодия, разливающаяся над «остинато» ритмованным перебором аккордов» из балета Глазунова «Времена года» (сцена праздника жатвы).¹

Стихотворение «Песельник» — это импровизация русского старинного хоровода, где сольный широкий запев перерастает в кружащийся танец:

Я — песельник. Я девок вывожу
В широкий хоровод. Я с ветром ворожу.
Я голосом тот край, где синь туман, бужу,
Я песню длинную прилежно вывожу.

Ой, дальний край! Ты — мой! Ой, косынку
развей!

Эй, песня, веселей! Эй, сарафан, алей!

Многочисленные повторы междометий — «Ой», «Эй» словно воспроизводят круговое хороводное мелькание.

Словесно-поэтические образы цикла «На поле Куликовом» рождают параллели с русским былевым эпосом. Та же неторопливость, замедленность повествования, ярко выраженный речитативный склад:

Река раскинулась. Течет, грустит лениво
И моет берега.
Над скудной глиной желтого обрыва
В степи грустят стога.

Третье стихотворение цикла — рассказ о битве княжеской рати с мамоевой ордой. Здесь снова выдержаны ритмические законо-

¹ Б. В. Асафьев. Избранные труды, т. II, М., 1954, с. 328.

мерности былинного стихосложения — многократное повторение двухстрочного типового напева:

С полуночи тучей возносилась
Княжеская рать,
И вдали, вдали о стремя билась,
Голосила мать.

И, чертя круги, ночные птицы
Реяли вдали.

А над Русью тихие зарницы
Князя стерегли.

В разные периоды жизни и творчества интерес Блока к тем или иным жанрам фольклора менялся. Это тесно связано с общей духовной и идейной эволюцией поэта. Так, в стихах 1898—1904 годов лирический герой Блока — одинокий поэт, далекий от «народов шумных» и «суетливых дел мирских». Его идеал — некий отвлеченный образ Прекрасной Дамы. И «песня», «пение», сопутствующие героине, тоже сохраняют некий абстрактный характер. Лишь эпитеты «сладостная», «ласковая», «ликующая», «любовная» придают песне эмоциональную определенность.

В цикле «Пузыри земли» (1904—1905), в стихотворении «Русь» (1906) Блок стремится выйти из интимно-лирического мира в мир внешний. Но Родина для Блока еще «почиет в тайне». Она представляется поэту не в облике современной России, а как первозданная языческая Русь, овеянная древними поверьями, где

...вихрь, свистящий в голых прутьях,
Поэт преданья старины... (II, 106).

И русская природа окрашена в мистические, фольклорные тона. Блок стремится ощутить ее так, как ощущали древние — через народную магию и обрядность. Показательно, что именно в этот период поэт тщательно изучает обрядовый фольклор и пишет исследование «Поэзия заговоров и заклинаний» (1906).

По мере все большего постижения Блоком современной русской действительности и возникновения в его творчестве новых тем, появляются иные фольклорные жанры. Место народной обрядности все явственнее начинает занимать городской фольклор. О том, как в сферу «слушания» Блока попадали городские песенные интонации, свидетельствуют некоторые биографические данные поэта.

В письме Л. Д. Блок к А. Белому (Петербург, 26 сентября 1906 г.) читаем: «...у нас окна на двор, глубокий и узкий. Каждый день приходят раза по три, по четыре разные люди «увеселять». Женщина с шарманкой и двумя изуродованными детьми... звонким не детским голосом один из них поет какой-то вальс и «Последний нынешний денечек»... Потом двое слепцов поют дуэтом „Только станет смеркаться немножко”».¹

Такова «звуковая» атмосфера, в которой зарождались образы «городского» цикла стихов Блока:

¹ Цит. по кн.: А. Турков. Александр Блок. М., 1969, с. 103.

Хожу, брожу понурый,
Один в своей норе.
Придет шарманщик хмурый,
Заплачет на дворе... (II, 199)

В стихотворении «Перстень-Страданье» так и слышится заунывное пение под шарманку:

Что́ я сумела, когда полюбила?
Бросила мать и ушла от отца...
Вот я с тобою, мой милый, мой милый...
Перстень-Страданье нам свяжет сердца.

Путь Блока «от личного к общему» шел через революцию 1905 года, через первую мировую войну. В начале войны Блок ходил провожать на фронт воинские эшелоны, в 1916 году участвовал в военно-строительных работах на Западном фронте. Вспоминая впоследствии об этом времени, Блок говорил, что больше всего в памяти сохранились «русские люди и песни» (см. VII, 308). В стихах поэта времени войны «зазвучали» «Ермак», «Варяг» и просто «солдатские песни», которые служили для него выражением тоски и горечи миллионов простых людей:

Крест и насыпь могилы братской,
Вот где ты теперь, тишина!
Лишь щемящей песни солдатской
Издали несется волна. (III, 277)

В дни Октября Блок создает поэму «Двенадцать». Нигде так явственно не проступает связь его поэзии с современными народнопесенными жанрами, как в этом произведении. Частушка, революционная песня-марш, солдатская песня, городская песня-романс, услышанные поэтом на улицах, площадях,

в гуще толпы и демонстраций, составляют образную и ритмоинтонационную основу поэмы. Это тот новый исторически-конкретный голос современности, который зазвучал для поэта в «шуме рушащегося старого мира».

Роль песенных образов в поэтической драматургии Блока весьма разнообразна: от простого упоминания песни до ведущей ее роли в развитии сюжета и характеристике героя. Но даже «простое» упоминание у Блока всегда целенаправленно. Иногда оно продиктовано стремлением «озвучить» картину. В определенном контексте пение и песня вносят чисто русскую национальную окраску:

И невозможное возможно,
Дорога долгая легка,
Когда блеснет в дали дорожной
Мгновенный взор из-под платка,
Когда звенит тоской острожной
Глухая песня ямщика! (III, 255)

В зрелые годы народное песенное искусство сочленяется с социальной темой. В стихотворении «На железной дороге» из цикла «Родина» есть такие строки:

Вагоны шли привычной линией,
Подрагивали и скрипели;
Молчали желтые и синие;
В зеленых плакали и пели.

Глубокий смысл сокрыт в этом контрасте. В желтых и синих (вагоны первого и второго классов) едут сонные, равнодушные ко всему люди. В зеленых (третьего класса) —

простой народ, который в песне выражает горькую думу о своей судьбе, о судьбах родины. Видимо, исходя из общего замысла цикла, Блок рядом со стихотворением «На железной дороге» помещает другое:

Русь моя, жизнь моя, вместе ль нам маяться?
Царь, да Сибирь, да Ермак, да тюрьма!
Эх, не пора ль разлучиться, раскаяться...
Вольному сердцу на что твоя тьма? (III, 259)

Не раскрывают ли эти строки смысл скорбного пения в зеленых вагонах?

В стихотворении «Петроградское небо мутилось дождем» (из того же цикла) Блок снова возвращается к образам железной дороги и песен. На этот раз все конкретизировано — уезжающие на фронт солдаты запевают: одни — «Варяга», другие, не в лад, — «Ермака».

Говоря о качествах души русского человека, Некрасов как-то заметил, что русский народ жаловаться на судьбу не любит, а больше поет. Этот же смысл заключен и в блоковских строках:

Сиди, да шей, смотри в окошко,
Людей повсюду гонит труд,
А те, кому трудней немножко,
Те песни длинные поют. (II, 192)

Важную роль играет песня в драмах и поэмах Блока — «Песня судьбы», «Роза и Крест», «Соловьиный сад», «Двенадцать».

«Песню судьбы» Блок считал значительным этапом в своей творческой эволюции. В письме к Станиславскому от 9 декабря 1908 года он определил замысел поэмы, как «все ту же тему о России». Здесь в аллегорич-

ческой форме отразились рассуждения поэта о взаимоотношении народа и интеллигенции. Герман, герой поэмы, ищет дорогу от «личного» к «общему». Этим общим является Россия, народ — носитель некоей истины, создатель всего прекрасного на земле. Олицетворением народа в пьесе является певица Фаина и ее песни. В конце поэмы введена песня «Коробушка», которую поет коробейник. Согласно ремарке автора, песня то приближается, то удаляется вместе с порывами ветра. Мелодия словно зовет Германа к новой жизни. С нею, говоря словами Блока:

И невозможное возможно
Дорога долгая легка...

Тесная взаимосвязь песни как звукового символа России и дороги как «долгого пути» родины очень типична для Блока. В этом он близок к Гоголю. Не случайно эпиграфом к «Песне судьбы», раскрывающим сущность поэмы, Блок избирает знаменитые гоголевские строки о необгонимой птице-тройке, Руси, несущейся в неоглядную даль, и о песне, которая звучит во всю ширь «от моря до моря», «зовет, и рыдает, и хватает за сердце».

В драме «Роза и Крест» песня также является важным элементом действия. Это тот драматургический стержень, вокруг которого развивается центральная конфликтная ситуация.

Сюжет драмы сводится к следующему. Прекрасная владелица замка графиня Изора томится неясными мечтаниями и предчув-

ствиями чего-то нового, особенного, не похожего на повседневную жизнь. Предчувствие внушено ей песней заезжего менестреля. Эта песня, с суровым припевом о море и снеге, говорила о бедах и утратах, о том, что радости на земле всегда сопутствует страданье. Песня глубоко запала в душу Изоры. Привела она в волнение и бедного рыцаря Бертрана, который, как замечает в ремарке Блок, «силится петь про себя эту песню, но слыша ясно ее напев, не умеет представить ничего своим некрасивым голосом».¹ Преданный своей Прекрасной Даме — Изоре, Бертран по ее велению отправляется на поиски неизвестного менестреля. Судьба сталкивает его с создателем песни — бедным рыцарем Гаэтаном. Бертран привозит его в замок. Кульминацией IV действия служит состязание певцов (вспомним вагнеровских «Тангейзера» или «Нюрнбергских мейстерзингеров»). Один за другим выступают заезжие трубадуры. Первый поет о суровых ратных походах, второй — веселую любовную песенку. Наконец и Гаэтан поет песню о «Радости — Страданьи». Это тот напев, который долгое время преследовал Изору.

И в поэме «Соловьиный сад» Блок вводит песню-зов. Ее поет за решеткой тенистого сада прекрасная дева, призывая путников забыть в любовных уладах от «проклятий» повседневной жизни:

И она меня, легкая, манит
И круженьем, и пеньем зовет.

¹ Не себя ли имел здесь в виду Блок?

И в призывном круженьи и пеньи
Я забытое что-то ловлю.
И любить начинаю томленье,
Недоступность ограды люблю.

Удивительно передан в стихе характер «музыки» напева. Снова и снова повторяются одни и те же слова, зачины строк, рифмы, ритмы. Как будто льется плавная и гибкая, обольстительная мелодия. Невольно вспоминается «зов сирен» — мотив обольщения у Пушкина — Глинки («Руслан и Людмила») — песня «Ложится в поле мрак ночной», или голос лермонтовской Тамары, в котором «были всеильные чары, была непонятная власть». Аналогично царство манящей и одурманивающей красоты Кащеевны. Завлечен ее пением Иван Королевич («Кащей бессмертный» Римского-Корсакова). И пение-зов красавицы Кундри заманивает рыцарей-монахов в волшебный сад Клингзора («Парсифаль» Вагнера).

В поэме «Двенадцать» — иной аспект претворения песенного. На первый взгляд здесь нет даже обычных для поэта упоминаний о песне. Однако песня в ее различных жанровых разновидностях становится основой композиции почти каждой из глав поэмы. Схема фольклорного строя поэмы такова.

II глава.¹ Два музыкальных образа — песня-марш:

Революционный держите шаг!
Неугомонный не дремлет враг!

¹ Песенные образы появляются во II главе. I глава основана на разговорном свободном стихе, на языке лозунгов и прокламаций.

и частушка:

— А Ванька с Катькой — в кабаке...
— У ей керенки есть в чулке!..

III глава состоит из трех строф. В этой четкой трехчастной форме первая и третья части — плясовая частушка:

Как пошли наши ребята
В Красной гвардии служить.

и

Мы на горе всем буржуям
Мировой пожар раздуем.

Вторая строфа — солдатская песня:

Эх, ты горе-горькое,
Сладкое житье!

IV глава — частушка:

Вот так Ванька — он плечист!
Вот так Ванька — он речист!

V глава — плясовая частушка с припевом:

У тебя на шее, Катя,
Шрам не зажил от ножа.
У тебя под грудью, Катя,
Та царапина свежа!

Эх, эх, попляши!
Больно ножки хороши!

VI глава — разговорный свободный стих.
В конце — песня-марш:

Революционный держите шаг!
Неугомонный не дремлет враг!

VII глава. Сначала песня-марш:

И опять идут двенадцать,
За плечами — ружьеца.

Далее городская песня: ¹

— Что, товарищ, ты не весел?
— Что, дружок, оторопел?

Затем частушка:

Запирайте этажи,
Нынче будут грабежи!

VIII глава. Народная песня-заплачка:

Ох ты, горе-горькое!
Скука скучная,
Смертная!

и народная подблюдная песня:

Уж я времячко
Проведу, проведу.

IX глава — городская песня:

Не слышно шуму городского.

X глава. Сначала частушка:

Разыгралась чтой-то вьюга,
Ой, вьюгá, ой, вьюгá!

Затем песня-марш:

— Шаг держи революционный!
Близок враг неугомонный!

Вперед, вперед, вперед,
Рабочий народ!

XI глава. Сначала песня-марш:

...И идут без имени святого
Все двенадцать — вдаль.

¹ О связи данных и ряда других стихов с народными образцами см. ниже.

Затем частушка:

Их винтовочки стальные
На незримого врага...

И снова марш:

В очи бьется
Красный флаг.
Раздается
Мерный шаг.

Вперед, вперед,
Рабочий народ!

XII глава — песня-марш:

...Вдаль идут державным шагом...
— Кто еще там? Выходи!
Это — ветер с красным флагом
Разыгрался впереди...

Как видно из приведенной схемы, ведущий песенный жанр поэмы — частушка. Ее интонации, ритмы присутствуют почти в каждой главе. Стих поэмы отчетливо запечатлел образно-стилистические черты этих «коротеньких песенок», или «припевок», как они именовались в народе. Это жанрово-бытовая речь, бодрый, эмоциональный тон, преимущественно игровой и плясовой склад, упругость и четкость ритмики, ярко заостренная чеканка попевок, перенос ударений на последние слоги:

Гетры серые носила,
Шоколад Миньон жрала,
С юнкерьем гулять ходила, —
С солдатьем теперь пошла?

Близки к народным образцам строки:

Мы на горе всем буржуям
Мировой пожар раздуем

(ср. фольклорное —

Мы такую войну устроим,
Всю неметчину разроем. . .).

Или блоковское —

Отмыкайте погреба —
Гуляет нынче голытьба!

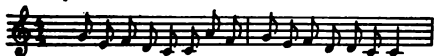
частушечному —

Нет вам, пьяницы, вина,
Теперь с Германией война.

Обращает на себя внимание, что при всех текстовых вариантах, метроритмическая структура частушек почти всюду остается неизменной. Видимо, создавая стихи, Блок слышал звучание какого-то определенного напева. Можно привести даже пример одной из наиболее типичных ритмоформул, на которую пелись в те годы и частушки, и различные эстрадные песни лапотников, типа записанной на многочисленных пластинках —

Как поехали два брата
Из деревни в Петербург.
Одного зовут Ерема
А другого звать Фома.

Скоро



На этот мотив можно спеть блоковские частушки: «Как пошли наши ребята», «Гетры серые носила», «Мы на горе всем буржуям», «Вот так Ванька — он плечист!», «Запирайте этажи, завтра будут грабежи», «Разыгралась чтой-то вьюга», «Их винто-

вочки стальные». Поэтому неубедительными кажутся утверждения тех исследователей, которые, не обращая внимания на метроритмику и исходя только из сюжетной канвы, пытаются подобрать к названным строфам разное жанровое оформление.

Эпоха во всей ее характерности и колоритности выступает в поэме и через другие песенные жанры. Это, в первую очередь, боевая песня-марш с ее героически-подъемным тоном, чеканной ритмикой и лозунговыми фразами:

Революционный держите шаг,
Неугомонный не дремлет враг.

В IX главе первая строфа представляет собой вариант начальных строк популярной городской песни «Не слышно шуму городского».

Не слышно шуму городского,
За невской башней тишина,
И на штыке у часового
Горит полночная луна.

У Блока:

Не слышно шуму городского,
Над невской башней тишина,
И больше нет городского —
Гуляй, ребята, без вина!

Текст VII главы написан «на голос» хорошо известной и любимой в народе песни о Степане Разине («Из-за острова на стрежень»):

— Ох, товарищи, родные,
Эту девку я любил...
Ночки черные, хмельные
С этой девкой проводил.

— Ишь, стервец, завел шарманку,
Что ты, Петька, баба что ль?

В VIII главе строки

Уж я времячко
Проведу, проведу. . .

построены по типу народной подблюдной
песни

Уж я золото
Хороню, хороню.

Эта песня была очень любима в народе и в предреволюционную эпоху распевалась в городском быту с новыми современными текстами.

Особенностью композиции поэмы является ее известная «импрессионистичность». Словно лучи прожектора высвечивают сквозь пургу и вьюгу силуэты охваченного революционной бурей города. Отсюда резкие поэтические контрасты и сопоставления, частая смена стихотворных размеров, столкновение многообразных ритмов.

Но при всей внешней фрагментарности поэму отличает «гармоническая целостность», на которую обращал внимание сам поэт (III, 625). Один из объединяющих факторов — сквозное развитие двух музыкальных образов: частушки в ее вариантных трансформациях и песни-марша.

Примечательна эволюция песни-марша. Она появляется во II главе, проходит через VI и VII. В X и XI главах песня конкретизируется. Появившийся припев «Вперед, вперед, рабочий народ» имеет прообраз — революционную «Варшавянку»

(«Марш, марш вперед, рабочий народ»). Наконец, в XII главе действенная маршевая тема становится господствующей. Она как бы побеждает и вытесняет частушечные ритмы поэмы, в которых воплощались разгул, беспшабашная удаля, «сладкое житье» и мещанский уклад жизни старого мира. В подобной композиции реализуется основная идея произведения — разрушая старое, революционная Красная гвардия «державным шагом» движется к еще далекой, но заветной цели.

Анализируя поэму «Двенадцать», В. Н. Орлов впервые применил к ее композиции музыкальный термин «симфонизм».¹ Действительно, поэма Блока — это богато разработанная система песенных интонаций, и метафорически можно говорить о «песенном симфонизме» как ведущем принципе ее развития.

Очень ярко связь лирики Блока с песней и романсом проступает в «цыганских» стихотворениях. Мы уже говорили о своеобразном постижении поэтом «сложного, бескрылого» цыганского мира. И хотя на протяжении творческой жизни Блока цыганские образы в его стихах получали различное толкование, неизменным оставалась их тесная связь с песенным искусством. Идеи воли, свободы, чувство полноты жизни цыгане выражают прежде всего стихийно-эмоциональ-

¹ См. В. л. Орлов. Александр Блок. М., 1956, с. 232.

но — в песнях и танцах. Надрывно поет цыганка в стихотворении «С каждой весной пути мои круче», «визг цыганского напева» раздается в стихотворении «Из хрустального тумана», песней свободы завершается стихотворение «По берегу плелся больной человек», в «темный морок цыганских песен» погружает стихотворение «Черный ворон в сумраке снежном», наконец, в стихотворении «Натянулись гитарные струны» воссоздана картина пения цыганского хора и певицы Ксюши Прохоровой:

Натянулись гитарные струны,
Сердце ждет.
Только тронь его голосом юным —
Запоет!

И старик перед хором
Уже топнул ногой.
Обожги меня голосом, взором,
Ксюша, пой!

И гортанные звуки
Понеслись,
Словно в серебре смуглые руки
Обвились...

Для Блока цыганское пение прежде всего — традиции народного таборного фольклора. Это то «настоящее», о котором говорил Федор Протасов и которое, по Блоку, «точно костры, дотла выжигают пустынную, дряблую, интеллигентскую душу» (IV, 134). Видимо не случайно Блок предпочитал пение «божественной» Вари Паниной всем другим эстрадным знаменитостям, ибо она, как утверждали современники, была последней

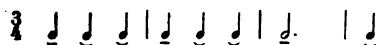
представительницей подлинного цыганского песенного искусства.

Однако тема «русской цыганщины» у Блока — это не только фольклор. Будучи художником необычайно чутким к «музыкальному словарю» времени, Блок, естественно, не мог пройти мимо столь популярного интонационного пласта, как русско-цыганский романс. Целый ряд его стихотворений, особенно раннего периода, представляет собой не что иное, как поэтическую стилизацию этого жанра. Достаточно обратиться к их названиям: «Печальная блеклая роза», «Как мучительно думать о счастье былом», «О, не просите скорбных песен», «Шепчутся тихие волны», «Стоит ли вечно томиться», «Былая жизнь, былые звуки», «Прощайте. Дайте руку Вашу» (все — 1898 г.), «Не презирай воспоминаний» (1899), «О, не смотри в глаза мои с укором» (1900), «О, не тебя люблю глубоко» (1900), «Грустно и тихо у берега сонного» (1901), «Не жаль мне дней ни радостных, ни знойных» (1901), «Мы встречались с тобой на закате» (1902), «Опустись занавеска линиялая» (1908), «Дым от костра струею сизой» (1909), «Знаю я твое льстивое имя» (1910), «Была ты всех ярче, верней и прелестней» (1914).

Читаешь эти стихотворения, и становится понятной метафорическая фраза Блока о том, что цыганские ритмы «звонят и плачут» в его стихах. Буквально роем наплывают знакомые мотивы эстрадного репертуара: «Дремлют плакучие ивы», «О позабудь былые увлечения», «Дышала ночь

восторгом сладострастья», «Ямщик, не гони лошадей» и др. Разумеется подобные совпадения далеко не всегда являются результатом влияния того или иного образца. Чаще они порождены общностью интонационного источника, использованием типичных ритмоформул, мелодических оборотов, откристаллизовавшихся в практике бытового музицирования.

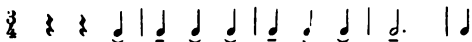
Приведем примеры (в нотных обозначениях) наиболее излюбленных поэтом форм ритма.



Таковы, например, стихотворения «Шепчутся тихие волны», «Стоит ли вечно томиться», «Жизнь как загадка ясна», «Помнишь ли город тревожный».



Это стихи: «Мы встречались с тобой на закате», «Опустишь занавеска линиялая», «Жизнь давно сожжена и рассказана», «Как мучительно думать о счастье былом», «Знаю я твое льстивое имя» и др.



К этой группе относятся стихотворения: «Печальная блеклая роза», «По темному

саду брожу я», «Лениво и тихо плывут облака».

Подобные ритмические формулы встречаются во многих «цыганских» романсах:

Не быстро

Дрем - лют пла - ку - чи - е и - вы.

Неторопливо

Под ча - ру - ю щей лас - кой тво - е - ю.

Умеренно быстро.

Быть мо - жет и мы ра - зой - дем - оя.

Поэтому, например, стихотворение «Шепчутся тихие волны» свободно поется на мотив «Дремлют плакучие ивы», стихотворения «Мы встречались с тобой на закате» или «Опустишь занавеска линиялая» — на мелодию романса «Под чарующей лаской твоею», стихотворение «Печальная блеклая роза» может стать текстом романса «Быть может и мы разойдемся».

В отдельных случаях Блок при помощи эпиграфа подсказывает читателю, на какую мелодию сочинено стихотворение. Так, стихотворению «Дым от костра» предпосланы строки из романса Н. Шишкина «Не уходи. Побудь со мною, я так давно тебя люблю». Ритмоинтонационный строй романса и стиха полностью совпадают:

Дым от костра струею сизой
Струится в сумрак, в сумрак дня.

Лишь бархат алый алой ризой,
Лишь свет зари — покрыл меня.

О том, что слух Блока идет от мелодии свидетельствуют повторы слов, строк. Например, повторное «в сумрак дня» служит завершением мелодической фразы. (Здесь и далее под нотами проставлены слова Блока.)

Умеренно



Обращает на себя внимание и цитата из романа — «Помедли здесь, побудь со мной», которая также ориентирует слух на конкретный музыкальный образец.

Метод сочинения стихов на определенную мелодию позволяет предположить, что и некоторые другие стихотворения Блока имеют музыкальный прообраз. Приведем несколько примеров, когда, на наш взгляд, подобное предположение оправдано и близостью поэтических образов, и метроритмической структурой. Это — стихотворение «Не презирай воспоминаний» и романс Булахова «Не пробуждай воспоминаний».

Неторопливо

Не пре. зи. рай вос. по. ми. на. ний, — о. ни ук. ра.
с. лят дней г. ра. ду; по. кой от бу. ду. щих стра. да.
ний я в ста. рой па. мя. ти ний. ду.

Строфа Блока —

Теперь зима. Дыханье юга
От нас сокрыто хладной мглой,
Но ты, далеких дней подруга,
Манишь, как прежде, за собой... (I, 444) —

созвучна тексту и мелодии популярного вальса Н. Листова «Я помню вальса звук прелестный». (Ср. строки стиха с куплетом — «Теперь зима. Но те же ели покрыты сумраком стоят»).

В темпе вальса

Те - перь зи - ма, ды - хань - е ю - га от нас со -
- кры - то хлад - ной мглой, но ты, да - ле - ких дней по -
- дру - га, ма - нишь, как преж - де, за со - бой.

Стихотворение «О доблестях, о подвигах, о славе» может быть «спето» на мотив романса «Уголок» («Дышала ночь восторгом сладострастья»).

На связь поэзии Блока с «цыганским» романсом обращали внимание разные исследователи творчества поэта. Асафьев писал, что «поэзия Блока имеет общие корни с возрождением так называемой цыганской лирики в его эпоху».¹

¹ Из неопубликованного предисловия Б. Асафьева к циклу «Музыка моей родины». Цит. по кн. Е. М. Орлова. Б. В. Асафьев. Путь исследователя и публициста, с. 287.

Б. Эйхенбаум, говоря о традициях песенной лирики Фета в творчестве Блока, замечает, что у обоих поэтов «доминантой лирики» служит связь с «цыганским» романсом.¹

На этот важный момент обращает внимание Вл. Орлов. Он считает, что в лирическом стиле Блока господствующей является линия «напевно-эмоциональная, мелодически и интонационно ориентированная на старинный и специально «цыганский» романс». Автор связывает поэзию Блока с традициями Фета, Полонского, А. Григорьева, Апухтина — создателей ходового репертуара «цыганского» романса. «Блок, — пишет он, — обогатил «гитарный жанр», поднял его на небывалую высоту. В его творчестве романс... обрел черты высокого лирического жанра, усложнился, наполнился глубоким психологическим содержанием и впервые стал явлением высокого литературного стиля».²

Пытаясь определить, в чем проявляются связи песенной лирики Блока с «цыганским» романсом, Ю. Лотман и З. Минц замечают, что многие стихи поэта сопрягаются «с реальным музыкальным мотивом» и «по всему своему ритмическому строю поются — то на мотив дикой таборной песни, то на мотив городского романса».³

¹ См. Б. Эйхенбаум. О поэзии. Л., 1969, с. 438.

² Вл. Орлов. Александр Блок, с. 157.

³ Ю. Лотман и З. Минц. «Человек природы» в русской литературе XIX века и «цыганская тема» у Блока. Блоковский сборник. Тарту, 1964, с. 151 и 149.

Мы стремились конкретизировать это правильное наблюдение авторов музыкальными примерами. Интересно и другое. Принцип создания стихов на определенную мелодию сохраняется Блоком и вне сферы «цыганского». Подтверждением этому служит поэма «Двенадцать», где поэтом переинтонированы образцы городского фольклора. Музыкальные аналогии существуют и в ряде других произведений. Например, стихотворение «Отчего я задумчив хожу» имеет эпиграф — строку из романса Чайковского «Отчего». Здесь не только лексическая и метроритмическая стороны стиха полностью соответствуют ритмоинтонациям музыки, но и форма стихотворения построена как форма романса — трехчастная композиция с динамической репризой. Как и в музыке, развитие идет на непрерывном нарастании одного эмоционального состояния — чувства тоски и печали. Реприза-кода, построенная на возгласах отчаяния — «Отвечай, отвечай мне зачем эти вечно тоскливые сны?», — точно соответствует мелодической кульминации романса Чайковского.

Moderato

От - че - го я за - дум - чив хо - жу, от - че - го по но -

- чам в ти - ши - не ли - хо - рд - доч - но дум не бу - жу,

от - че - го я не пла - чу во сне? О - ди - но - но - му

до - ро - г по - ной, но е - ще бес - ко - неч - но ми - лой

cresc.

ми - мо - лет - на - я лас - ка по - рой, ми - мо - лет - на - я

ду - ма о ней... Все о ней бы те - перь вспо - ми - нать, о - ди -

- но - ки - е дни у - кра - шать, бес - ко - неч - но - му во - лю да -

- вать и га - дать бы о ми - лой, га - дать...

ff string.

От - че - го я за - дум - чив и нем? От - че - го мо - и

пе - сни боль - ны?.. От - ве - чай, от - ве - чай мне, за - чем э - ти

веч - но тоск - ли - вы - е сны?

Сопоставляя стихи и музыку, можно предположить, что романс Рубинштейна на слова Лермонтова «Отворите мне темницу» послужил музыкальным прообразом для стихотворения «Я стремлюсь к роскошной воле». За стихами «Выхожу я в путь открытый взорам» «слышен» романс Шапиной на слова Лермонтова «Выхожу один я на дорогу».

Блок воскрешает в сознании читателя и мотивы из опер. Читая строфу стихотворения «Демон» —

Да, я возьму тебя с собою
И вознесу тебя туда,
Где кажется земля звездю,
Землею кажется звезда,

невольно слышишь мелодию Рубинштейна на стихи Лермонтова —

Тебя я, вольный сын эфира,
Возьму в надзвездные края,
И будешь там царицей мира,
Подруга вечная моя.

В текст стихотворения «Потеха! Рокочет труба» Блок вставляет цитату из арии Томского («Пиковая дама»).

Гадалка, смуглее июльского дня,
Бормочет, монетой звеня,
Слова слаще звуков Моцарта.

И в цикле «Кармен», о котором речь уже шла, через цитаты из либретто «звучат» мелодии оперы Бизе.

Приведенными примерами не исчерпываются связи поэзии Блока с различными музыкальными произведениями или жанрами, однако они раскрывают метод создания художественно-поэтических образов на основе музыкальной интонации, показывают, как конкретно реализуются слова Блока о том, что его творческий процесс начинается со слышания «определенной мелодии».

В постоянном стремлении связать поэтические образы и ритмику стиха с песенно-

романсными интонациями и формами, Блок шел путем, отличным от пути других символистов, в частности Бальмонта, который строил стихотворения на основе сложных комбинаций отдельных звуков русского языка и их сочетаний. В книге «Поэзия как волшебство» Бальмонт пытался раскрыть «тайны» символистской поэтической техники: «Я строю из звуков, слогов и слов родной речи заветную часовню, где все исполнено углубленного смысла и проникновения».¹

Если в ранний период творчества Блок попадал еще во власть «магии» символистского стихосложения, то в Записных книжках 1911 года он резко критикует Бальмонта и современных поэтов за «вульгаризацию аллитерации», за низведение поэзии до уровня технической работы.

Различие методов музыкальной организации стиха скрывало за собой разное понимание задач художественного творчества. Для Бальмонта, Белого, Брюсова музыка стиха — это особый язык, понятный лишь избранным, посвященным в «мистерии поэзии». Он призван выразить «глубины духа» художника, его субъективное «я», отрешенное от материальных условий жизни.

«Музыкальное» для Блока — это «касание жизни слухом», отражение действительности через «звукообразы», через бытующие интонации эпохи.

¹ К. Бальмонт. Поэзия как волшебство. М., 1915, с. 82—83.

Видимо, в тесных связях с мелодической культурой русского города кроется одна из причин огромной популярности поэзии Блока в широких демократических кругах. К. Паустовский назвал Блока «менестрелем» своей эпохи. А быть певцом эпохи — значит убеждать чем-то очень близким, понятным, общезначимым. Поистине к Блоку могут быть отнесены слова Асафьева, сказанные им о Чайковском: его лирика «ответила на эмоциональные запросы множества людей и ответила в понятных им звукосочетаниях в преломлении правдивейшего и искреннейшего художника».¹ Интересно вспомнить, что Блок, ссылаясь на разговоры с поэтом Н. А. Клюевым, с удовлетворением отмечал, что некоторые его стихи поются на Севере простым народом (VII, 70).

Танец и инструментальные звучания не занимают в лирике Блока такого места, как вокальная музыка. Однако роль их достаточно велика.

Нередко танец и игра на инструментах тесно связаны с пением. Это может быть аккомпанемент пению, как, например, в «Итальянских стихах»:

Сведи с ума канцоной
О преданной любви,
И сделай ночь бессонной,
И струны оборви. (III, 109)

¹ Б. В. Асафьев. Русская музыка. XIX и начало XX века. Л., 1968, с. 78.

В стихотворении «Гармоника, гармоника» поэт в едином образе песни-танца ставит целью воскресить русскую лирико-плясовую песенную стихию:

Смотрю я — руки вскинула,
В широкий пляс пошла,
Цветами всех осыпала
И в песне изошла.

Замечательным примером поэтической зарисовки танца служит стихотворение «Испанке»:

И в бедро уперлася рукою,
И каблук застучай по мосткам,
Разноцветные ленты рекою
Буйно хлынули к белым чулкам.

Однако танец и игра на инструментах менее всего носят у Блока прикладной и бытовой характер. Чаще всего это образы-символы, наполненные специфически блоковским содержанием.

Известно, например, с какой подлинно трагедийной силой воплощен поэтом уходящий мир. Он страшен, жесток и бесчеловечен, он калечит и унижает людей, вытесняет живое чувство. Все здесь обречено на гибель, все движется, слово в заколдованном круге.

«Страшный мир» нередко принимает в лирике Блока гротескные призрачные очертания. Жизнь в нем — это «маскарадная суэта», «балаган». Здесь на каждом шагу встречаются маски, скрывающие свое человеческое существо. Их улыбка — гримаса, их танец — пляска смерти, танец обреченных.

Мы ли — пляшущие тени?
Или мы бросаем тень?
Снов, обманов и видений
Догоревший полон день. (II, 248)

Блоковский цикл «Пляски смерти» несомненно одна из вариаций той глубоко философской темы, которая увлекала на протяжении ряда столетий многих художников, поэтов и музыкантов. В первом стихотворении можно даже усмотреть некоторое сходство с «Серенадой» Мусоргского. Мертвец, принявший человеческий облик, появляется на балу. Танцуя вальс с юной девушкой, он старается увлечь ее в свой могильный мир:

Он шепчет ей незначашие речи,
Пленительные для живых слова,
И смотрит он, как розовеют плечи,
Как на плечо склонилась голова...

Вальс, подобно серенаде в «Песнях и плясках смерти», это музыка обольщения. И как у Мусоргского слова «Ты моя!» раскрывают зловещее торжество «неведомого рыцаря», так и у Блока послесловие служит аналогичной развязкой драмы:

В ее ушах — нездешний, странный звон:
То кости лязгают о кости.

В стихотворении «Явился он на стройном бале» снова вихрь танца как нечто безнадежное, фатальное:

Всю ночь кружились в шумном танце,
Всю ночь у стен сжимался круг.

Пляс, пляска, доведенные до исступления, для Блока — символ ужаса жизни современного человека.

В стихотворении «Когда-то гордый и надменный» поэт просит цыганку «сплясать его жизнь».

И долго длится пляс ужасный.

То кружится, закинув руки,
То поползет змеей, — и вдруг
Вся замерла в истоме скуки,
И бубен падает из рук...

Итог «ужасного пляса» — крах поэта, его жизни «безумной, сонной и прекрасной и отвратительной мечтой».

Представляет интерес замысел Блока использовать в поэме «Возмездие» в качестве лейтмотива ритм мазурки. Блок, видимо, хотел продолжить традицию «Цыганской венгерки» Ап. Григорьева, в которой венгерский танец становится одним из персонажей стихотворения. В предисловии к поэме Блок поясняет: «Вся поэма должна сопровождаться определенным лейтмотивом «возмездия»; этот лейтмотив есть *мазурка*, танец, который носил на своих крыльях Марину, мечтавшую о русском престоле, и Костюшку с протянутой к небесам десницей, и Мицкевича на русских и парижских балах. В первой главе этот танец легко доносится из окна какой-то петербургской квартиры — глухие 70-е гг.; во второй главе танец гремит на балу, смешиваясь со звоном офицерских шпор, подобный пене шампанского... еще более глухие — цыганские, апухтинские годы; наконец, в третьей главе мазурка разгулялась; она звенит в снежной вьюге, проносящейся над ночной Варшавой, над зане-

сенными снегом польскими клеверными полями. В ней явственно слышится уже голос Возмездия» (III, 299—300).

Значительную смысловую роль в поэзии Блока играют музыкальные инструменты в их определенной тембровой звучности. Тембр служит для Блока не столько колористической краской, сколько действенным средством раскрытия душевного мира человека, создания определенной эмоциональной атмосферы:

Мы были вместе, помню я...
Ночь волновалась, скрипка пела...

Ты в эти дни была — моя,
Ты с каждым часом хорошела... (I, 404)

Или:

Смычок запел. И облак душевный
Над нами встал. И соловьи
Приснились нам. И стан послушный
Скользнул в объятия мои... (III, 217)

В стихотворении «Как прощались, страстно клялись» все перипетии любовной страсти героя выражены в описании гитарного наигрыша — надрывного и восторженного:

Взял гитару на прощанье
И у струн исторг
Все признанья, обещанья,
Всеи души восторг...

Мир человеческих страстей и раздумий заключен и в «хоре» скрипок —

Один я стою и внимаю
Тому, что мне скрипки поют.

Поют они дикие песни
О том, что свободным я стал!
О том, что на лучшую долю
Я низкую страсть променял! (III, 59)

Целый ряд поэтических картин Блок буквально «озвучивает» инструментальными тембрами:

Дремлет парк одинокий, луной озарен,
Льется скрипки рыдающей жалобный зов.
(I, 370)

Скрипка стонет под горой.
В сонном парке вечер длинный. (I, 282)

Ласковы желтые мели,
Где голубеет вода.
Голосу тихой свирели
Грустно покорны стада. (II, 45)

Если в приведенных примерах печальной «стонущий» напев скрипки способствует сгущению настроения тоски и одиночества, то «свирельная» инструментовка вносит в поэтический образ черты лирической пасторальной пейзажности.

Но вот иное звучание свирели:

А здесь — какая-то свирель
Поет надрывно, жалко, тонко

и как следствие — мысль о какой-то трагической неизбежности:

Качай чужую колыбель,
Ласкай немилого ребенка... (II, 286)

Рисуя образы зла, жестокости Блок прибегает к иным инструментальным тембрам. Резкий звук трубы — это воплощение враждебного, рокового начала в человеческой жизни:

Потеха! Рокочет труба,
Кривляются белые рожи,
И видит на флаге прохожий
Огромную надпись: «Судьба». (II, 66)

В картинах «страшного мира» меняют свой эмоциональный строй и звуки скрипок. Они уже не поют подобно человеческому голосу, а «завывают» и «воют»:

И звучит эта адская музыка,
Завывает унылый смычок. (II, 67)

Был скрипок вой в разгаре бала. (III, 141)

Один из образов-символов в поэзии Блока — «визгливый смычок». Его расшифровка — воплощение фальши и дисгармонии человека с окружающим миром.

Зачем же в ясный час торжеств
Ты злишься, мой смычок визгливый,
Врываясь в мировой оркестр
Отдельной песней торопливой? (III, 192)

Примером «инструментальной драматургии» Блока служит стихотворение «В ресторане». Здесь звучание инструментов — это своеобразный «психологический подтекст», действенное средство в раскрытии переживаний героев.

Я сидел у окна в переполненном зале.
Где-то пели смычки о любви.
Я послал тебе черную розу в бокале
Золотого, как небо, ай.

Это завязка действия. Наступает второй этап в его развитии:

Ты взглянула. Я встретил смущенно и дерзко
Взор надменный и отдал поклон.

Обратясь к кавалеру, намеренно резко
Ты сказала: «И этот влюблен».

Однако подлинные чувства — вспыхнувшую взаимную страсть — передает музыка, вовлекаемая поэтом в атмосферу действия:

И сейчас же в ответ что-то грянули струны,
Исступленно запели смычки...

Любовный поединок продолжается:

Но из глуби зеркал ты мне взоры бросала
И, бросая, кричала: «Лови!..»

И как бы в ответ на это призывное «Лови» наступает «музыкальная» кульминация — к исступленному звучанию скрипок присоединяются доведенные до крайней экспрессии пение и пляс:

А монисто бренчало, цыганка плясала
И визжала заре о любви.

В «инструментализме» Блока большое значение играют колокольные звоны. Общеизвестно, что еще с древних времен колокол не только был связан с церковным ритуалом, но являлся неотделимой частью повседневной жизни. Об этом свидетельствуют хотя бы сами названия колоколов: «воскресный», «повседневный», «набатный», «вечевой» и др.

Каждый колокол имел свой тембр, свою интонацию. Колокола звучали то торжественно и звонко, то жалобно, то сурово и глухо. Постепенно колокольные тембры стали символами определенных эмоциональных состояний: радости, торжества, печали,

отчаяния и т. д. Они глубоко вкоренились в сердца русских людей вместе с народными верованиями, празднествами, народными бедствиями.

Тема «колоколов» в творчестве русских художников, писателей, поэтов, музыкантов — предмет, достойный специального исследования. Достаточно, например, вспомнить гликинское «Славься», неотделимое от праздничного перезвона колоколов. Примеры эпически величавых колокольных звучаний находим у Бородина, Римского-Корсакова, Мусоргского.

Для времени Блока звучание колокола — это главным образом выражение тревоги за настоящее и будущее, выражение душевной смятенности. В музыке линия «сумрачно-тревожных звонов» проявляется уже у Мусоргского, Чайковского и достигает эпогея в рахманиновских «Колоколах». В этом произведении, по словам Асафьева, «Колокольность... становится... раскрытием психологических состояний встревоженного человечества».¹

И Блок обращается к тем же образам-символам. В душном тумане «Песни Ада» —

Из бездн ночных и пропастей туманных
К нам доносился погребальный звон.

В IV части «Колоколов» символ смерти — «черный человек на колокольне» перекликается с блоковским «проклятым черным

¹ Б. В. Асафьев. С. В. Рахманинов. Избранные труды, т. II, с. 300.

звонарем», который в ночной темноте «бил и будил колокольную медь» («Проклятый колокол»).

У Блока палитра колокольных тембров чрезвычайно разнообразна. Поэт применяет эпитеты «гулкий», «тонкий», «угрюмый», «странный», «звонкий», «праздничный», «размеренный», «медный», «молитвенный», «большой». Они вызывают отчетливые звуковые ассоциации и являются действенным фактором в создании художественного образа.

Огромной психологической выразительности добивается Блок в стихотворении «Последний день». Здесь запечатлена одна из страшных картин современного Блоку города. Его суета и сутолока «озвучены» ударами колокола. Блок употребляет метафору «колокол бился» — и это учащенное биение усугубляет трагизм происходящего.

Символом «фатально-трагического» служит и «гулкий пляс» медного колокола в стихотворении «Город в красные пределы мертвый лик свой обратил». Здесь в огненных лучах закатного солнца, словно кровавый палач

Кажет колокол раздольный
Окровавленный язык.

Все в «страшном мире» принимает у Блока уродливые очертания. Даже «торжественный пасхальный звон» становится соучастником того бесчеловечного и отвратительного, что царит в окружающей жизни:

Над человеческим созданием,
Которое он в землю вбил,

Над смрадом, смертью и страданием
Трезвонят до потери сил... (III, 89)

В письме к В. В. Розанову от 17 февраля 1909 года Блок пишет о том, что не может больше слышать ни залпов, ни речей, ни пасхального звона: «Я не пойду к пасхальной заутрене к Исакию, потому что не могу различить, что блестит: солдатская каска или икона, что болтается — жандармская епитрахиль или поповская нагайка» (VIII, 275).

Однако не всегда у Блока звучание колоколов связано с трагическими, «роковыми» образами. Как контраст — «высок и внятен колокольный зов». Его «размерный зов» дает «всем путникам напутственный ответ». Особенно светло и звончато звучат колокола, возвещающие приход весны:

Слышу колокол. В поле весна.
Ты открыла веселые окна. (I, 191)

Или:

Все колокольные звоны гудят.
Залит весной беззакатный наряд. (I, 74)

И снова колокол как вестник радости в стихотворении «Поединок»:

Я бегу на воздух вольный,
Жаром битвы утомлен...
Бейся, колокол раздольный,
Разглашай весенний звон!

Зато вечерние картины природы озвучены, как правило, тихими колокольными звучаниями:

Милый брат! Завечерело.
Чуть слышны колокола. (II, 91)

На оградах вспыхивают розы,
Тонкие поют колокола. (III, 118)

Не приводя других примеров смысловой «многозначности» колокольных звонов в лирике Блока, подчеркнем еще одну важную деталь — стремление запечатлеть поэтическими средствами сами переливы колокольного звона, гул колоколов. В ряде стихотворений исходным моментом служит удар колокола. На его звуковом потоке вырисовывается поэтическая картина.

Звонким колокол ударом
Будит зимний воздух,
Мы работали не даром
Будет светел отдых. (II, 328).

В стихотворении «Не спят, не помнят, не торгуют» не только начальная строка вызывает ассоциации с размеренными ударами колокола, но и все строфы, связанные анафорами (одинаково начинающимися строками), подобны размеренным монотонным колокольным ударам:

Над черным городом...
Над человеческим созданием...
Над смрадом, смертью и страданием...
Над мировой чепухой...
Над всем, чему нельзя помочь.

В ряде стихотворений Блок дает представление о нарастании звучания, звуковых наплывах:

Стучит топор, и с кампанил
К нам флорентийский звон долинный
Плывет, доплыл и разбудил
Соң золотиетый и старинный... (III, 112),

В легенде «Проклятый колокол» Блок достигает впечатления сплошного звона и гудения колоколов. Все стихотворение инструментовано гулко-звучащими переливами ОЛ-ИЛ-ЕЛ-АЛ. Звуковые волны как будто набегают одна на другую и образуют подвижный, вибрирующий звуковой массив.

ЗВУКОВОЙ МИР БЛОКА

Чтобы привести все примеры блоковской «звукописи», пришлось бы процитировать большую часть стихотворений поэта — так часто отзывался он на звучащий мир. При этом каждая звуковая краска имела у него ясное художественно-выразительное значение, способствовала раскрытию психологического богатства поэтических образов.

В Записной книжке 1906 года Блок очень метко сравнивает композицию стиха с покрывалом, «растянутым на остриях нескольких слов». Эти слова, по мысли поэта, «светятся, как звезды. Из-за них существует стихотворение» (Зап. кн., 84). Очень часто «острием» становятся слова, связанные со звуковыми представлениями. В большинстве случаев это «пение», «звон». К ним прибавляются «гул», «шум», «гомон», «крик», «говор», «треск».

В стихотворении «Прискакала дикой степью» символом всего, что мешает человеческой свободе, служит «лязг цепи». «Острием» цикла «Страшный мир» стало слово «визг». В его пронзительной фонетике поэт отразил дисгармонию современного мира.

В годы, предшествовавшие первой русской революции, Блок жил в фабричном районе Петербурга. Как сообщает М. А. Бекетова, «из окон квартиры он зорко присматривался к тому, что происходило вокруг... и невольно стал свидетелем фабричной жизни и революционных демонстраций».¹ В стихотворении «Фабрика» Блок нарисовал картину тяжелого труда обездоленного, измученного народа:

В соседнем доме окна желты.
По вечерам — по вечерам
Скрипят задумчивые болты,
Подходят люди к воротам.

Слово «скрипят» и призвано передать настроения тоски, безысходности.

Стихотворение «Миры летят» повествует о ничтожности и бренности всего земного перед вечной загадкой Вселенной. Поэт сравнивает Землю с запущенным куда-то в пространство волчком. Его «назойливый жужжащий звон» (он передан в самом сочетании согласных звуков «ж» и «з»), как тупая навязчивая идея преследует человека.

«Назойливый звук» в блоковском стихотворении невольно заставляет вспомнить монотонный злоеший шорох альтов с сурдинами в начале 4-й картины оперы «Пиковая дама». Этот остигательный мотив также играет роль глашатая судьбы и рока. Он вселяет ощущение тревоги, парализует действия и чувства человека.

¹ М. А. Бекетова. Александр Блок, с. 93.

В «озвучивании» поэтических образов Блок идет различными путями. Это и широкое использование эпитетов, сравнений ярко выраженного звукового характера («хриплый ветер», «звонкий топор», «звонящая дверь балкона», «первый луч звенящий», «ты — как отзвук забытого гимна», «поезд летит как цыганская песня» и т. д.); это и обилие метафор как средство замены образа зримого слышимым («веселье пляшет и звенит», «взлетающий бубен метели», «однозвучно запели ручьи», «звенела тишина», «плач зимних бурь» и др.).

Уже в раннем периоде творчества «звукоспись» играет большую роль. В центральном образе цикла «Стихи о Прекрасной Даме» выражен поэтический идеал молодого Блока. Идеал этико-эстетический. Это образ величайшего блага и высочайшей красоты. Прекрасная Дама гармонически совершенна. Ее мир — это мир ослепительных и ликующих созвучий. Если проследить, как, вызывая звуковые представления, Блок постепенно подготавливает появление Прекрасной Дамы, то развитие действия нельзя не уподобить музыкальному.

Уже во вступлении

Все колокольные звоны гудят.
Залит весной беззакатный наряд.

Слух поэта напряжен ожиданием:

Песни твоей лебединой
Звуки почудились мне.

И душа поэта

Неустающим слухом ловит
Далекий зов другой души...

Поэт вопрошает:

Ждать иль нет внезапной встречи
В этой звучной тишине?

В ответ

Кто-то шепчет и смеется
Сквозь лазоревый туман.

И наконец «Ее» появление воплощено в целой гамме ликующих звуков:

Они звучат, они ликуют,
Не уставая никогда,
Они победу торжествуют,
Они блаженны навсегда.

К какой бы теме блоковского творчества мы ни обратились, повсюду звуковые образы играют не менее значительную роль, чем зрительные. Мы уже говорили о теме Родины, «озвученной» песнями различных жанров. Не менее ярко предстает в звуковых образах и современный Блоку капиталистический город, город-спрут, в щупальцах которого гибнут тысячи человеческих жизней. Какой глубокий смысл заключен в казалось бы будничных звуковых явлениях: «гулкий город полный дрожи», «там шум и звон однообразный», «там вечный гомон и уличный треск», «и к порту всю ночь, как багряные птицы, летели, шипя и свистя, поезда». А вот типичная картина «петербургских углов», близкая Достоевскому:

Там — в улице стоял какой-то дом,
И лестница крутая в тьму водила.
Там открывалась дверь, звеня стеклом,
Свет выбегал, — и снова тьма бродила

(I, 192)

Резкие противоречия капиталистического города выражены поэтом в дисгармонии звукового, интонационного (пение, музыка) и безмолвной среды:

Там, в сумерках, дрожал в окошках свет,
И было пенье, музыка и танцы.
А с улицы — ни слов, ни звуков нет,—
И только стекол выступали глянца.

Тема буржуазного города находит отражение и в звуковых контрастах «Итальянских стихов» Блока. Поэт с грустью сравнивает сегодняшнюю Флоренцию с Флоренцией прошлых веков. Там — высочайшая культура, величие, спокойствие, тишина и прекрасные песни Данте. Здесь — урбанистический город со «звоном велосипедов», «хрипом автомобилей», «протяжным стоном гнусавой мессы».

Звуковые контрасты — неотъемлемая составная часть блоковской конфликтной драматургии, той разнообразной системы художественно-выразительных средств, которая призвана передать характерное для поэта ощущение непримиримых противоречий действительности.

Под углом зрения образно-звуковых контрастов может быть рассмотрена поэма «Песнь Ада» — одно из самых трагических сочинений поэта. Поэма состоит из трех разделов. В первом — поэт, подобно Данте, спускается по «уступам скользких скал» в подземные круги Ада. «Свистит язык огня», «здесь умерли слова» и только иногда «пощадь вопль, иль возглас нежный — скупое сорвется с уст». Из «паутины мрака» перед

взором поэта предстает «отцветшее лицо юноши.

И вопрошаю голосом чуть внятным:
«Скажи, за что томиться должен ты
И по кругам скитаться невозвратным?»

Нарушая звуки хаоса, человеческий голос начинает вести рассказ о роковой страсти. Она предстает как «волна безумного напева», как «ликование» и «страстный крик». Повествование резко нарушается вторгающимся звуковым образом роковой силы. Это звон погребального колокола, доносящегося «из бездн ночных и пропастей туманных». И снова — первоначальная картина:

Язык огня взлетел, свистя, над нами,
Чтоб сжечь ненужность прерванных времен!

Звуковая композиция поэмы невольно напоминает музыкальную драматургию симфонической поэмы Чайковского «Франческа да Римини» (крайние части — картины адских вихрей и человеческих стенаний, средняя — рассказ Франчески).

Слуховое восприятие мира особенно ярко проявляется у Блока в зарисовках природы. Для поэта не существует немой природы. Его слух внимлет голосу «лесных былинки», ловит «музыку влаги», «шепот волн», «дыханье утра», «гуденье весны», «пение ландыша», «плач зимних бурь», «звучную тишину». И сам поэт говорит с природой языком музыки — «высоким ладом песни».

Моменты звучащей природы рассыпаны щедрой рукой в поэзии Блока. При этом блоковская природа — русская природа, с ее «пустынными равнинами», «глухими степями», «необозримыми далями полей», «затихшей озерной гладью», «тающим в небе журавлиным криком». Это тот русский лирический пейзаж настроений, который звучит в стихах Бунина, рассказах Чехова, картинах Левитана, Нестерова, постановках Станиславского, музыке Рахманинова.

Интересно провести некоторые аналогии между лирикой Блока и музыкально-поэтическими образами Рахманинова. Оба художника мыслили и чувствовали среди русских полей и лесов, оба любили лирику усадебной жизни с ее цветущими «вишневыми садами», «благоуханными» кустами сирени. Не случайно так созвучны по лирическому тону романс Рахманинова «Сирень» и блоковское «После дождя».

Хорошо известны слова Горького о том, что Рахманинов умел слышать тишину, то есть передавать в музыке моменты глубокого затишья в природе, когда сам воздух как бы начинает звенеть. У Блока мы встречаемся со «звучной тишиной», с «далями затихших озер», с «бесшумным течением реки».

Я тишиною очарован
Здесь — на дорожном полотне.
К тебе я мысленно прикован
В моей певучей тишине. (I, 497)

Или чисто рахманиновские «застывания», «истаивания»:

Ни ветерка, ни крика птицы,
Над рощей — красный диск луны,
И замирает песня жницы
Среди вечерней тишины. (I, 334)

Очень близки по тончайшей звукописи романс «Островок» и стихотворение Блока «Есть в дикой роще, у оврага, зеленый холм». Лирический покой, умиротворенное созерцание разлиты в музыке Рахманинова:

Сюда гроза не долетает
И безмятежный островок все дремлет, засыпает.

Рахманиновским тоном звучат и строки Блока:

Сюда лучи не проникают,
Лишь тихо катится вода.

Но Блок, как и Рахманинов, умел слушать не только тишину природы, но и ее могучие стихийные силы — гулкие зовы весны, наполняющие воздух радостным ликованием и вешними звонами. Разве не напоминают рахманиновское приятие весны блоковские строки:

Весна несла свой дары,
Душа просилась на свободу,
Под зеленевшие шатры,
Разбив оковы, мчались воды. (I, 398)

Или:

Ты пришла — и светло,
Зимний сон разнесло.
И весна загудела в лесу! (II, 98)

Наконец знаменитый гимн весенней природе:

О, весна без конца и без краю —
Без конца и без краю мечта!

Узнаю тебя, жизнь! Принимаю!
И приветствую звоном щита! (II, 272)

Вопрос взаимосвязи блоковской лирики и музыкального мира Рахманинова достоин самого пристального внимания. Попытаемся наметить общие стилистические черты в творчестве двух великих художников. Прежде всего это песенность как мелодическая сущность лиризма, как широкий разлив чувств. Это — привязанность обоих художников к колокольным звонам, с их многогранными смысловыми нюансами. Это лирическое восприятие русской природы с ее тончайшей звукописью. Через лирику русского пейзажа раскрывается центральная тема творчества Рахманинова и Блока — тема родины. Наконец, органически-врожденным качеством каждого было обостренное чувство ритма, понимание его самостоятельного образно-выразительного значения. «Сила ритма, — пишет Блок, — поднимает слово на хребте музыкальной волны, и ритмическое слово заостряется, как стрела, летящая прямо в цель и певучая» (V, 52). Богатство, разнообразие интонационно-ритмических форм обращает на себя внимание при слушании и рахманиновских и блоковских сочинений.

Сравним для примера два ярко контрастных стихотворения — «Не спят, не помнят, не торгуют» и «Косы Мэри распущены, руки опущены». В первом — остринатность ритмического рисунка создает впечатление чего-то грозного, рокового. Наоборот, лишенные поступательного хода ритмы второго усили-

вают впечатление мечтательного оцепенения, пассивности.

Ритм как действенный фактор становления формы необычайно ярко проявляется в первом стихотворении цикла «На поле Куликовом». Если начальная строфа, с ее размеренными, неторопливыми фразами рисует состояние оцепенения, то уже страстный возглас-клич — «О, Русь моя!» словно взрывает этот томительный покой. В четвертой строфе наступает резкое, ударное убыстрение ритмики (своеобразное *Allegro agitato*):

Пусть ночь. Домчимся. Озарим кострами
Степную даль.

Ритмика отрывиста, тревожна. И вот, наконец, возникает ощущение стремительной скачки по бескрайним степям:

Сквозь кровь и пыль...
Летит, летит степная кобылица
И мнет ковыль...

И нет конца! Мелькают версты, кручи...
Останови!

МУЗЫКА В ЭСТЕТИКЕ БЛОКА

Не только стихи поэта, но и его проза (очерки, критические и публицистические статьи, многое из записных книжек, писем) свидетельствует о том, что Блок принадлежал к художникам, которые тяготели к философскому постижению сущности жизни и искусства, стремились, говоря образным язы-

ком самого поэта, видеть «не один только *первый* план мира, но и то, что скрыто за ним, ту неизведанную даль, которая для обыкновенного взора заслонена наивной действительностью» (V, 418). Что является неким абсолютом? В чем первопричина бытия? Эти вопросы волновали поэта с юношеских лет. Ответ на них он пытался найти в философских и эстетических учениях. Бросается в глаза его повышенный интерес к тем идеалистическим философским концепциям, которые считали музыку существенной частью миропорядка. Таковы «гармонии мира» Гераклита, «музыка сфер» пифагорейцев, мир вечной красоты Платона, система философа Плотина, построенная на идее единого музыкального начала, шопенгауэровская философия музыки, музыкальная эстетика Ницше, Вагнера, мистическая утопия Вл. Соловьева о Вечной женственности, составляющей душу всего сущего, гармонию единства.

В 1902 году в журнале «Мир искусства» появилась статья А. Белого «Формы искусства». Автор пытался определить взаимосвязи искусств и создать на этой основе некую абстрактную эстетическую систему. Высказывалась мысль о ведущей роли музыки. Причем музыка рассматривалась двояко — как искусство и как некая звуковая сила — символ мировой стихии. «В музыке постигается сущность движения, — писал Белый. — Во всех бесконечных мирах эта сущность одна и та же. Музыкой выражается единство, связующее эти миры, существовав-

шие, существующие и также существование которых в будущем». ¹

Блок с огромным интересом прочел статью. В письме к Белому он пишет: «Статья гениальна, откровенна. Это — «песня системы», которой я давно жду» (VIII, 51).

Однако, несмотря на то, что Блок интересовался различными философско-эстетическими концепциями, он, по верному наблюдению В. Ф. Асмуса, оставался самостоятельным художником-мыслителем и «предпочитал строить свое понимание искусства, опираясь на непосредственные впечатления личной и общественной жизни, на личный художественный и общественный опыт». ² Поэтому не нужно преувеличивать влияния на Блока идей Шопенгауэра, Ницше, В. Соловьева. Блок скорее «узнавал» в их учениях свое, именно ему присущее.

Блоковское мировоззрение исходит во многом из романтического представления о единстве мира, общества и человека. В конце XIX века в силу ряда причин (в их числе — важнейшие открытия в области человеческих знаний о природе и вселенной) романтизм как художественно-философское направление приобретает новые черты. «Личность, — по определению Л. Долгополова, — оказалась диалектически включенной в общий поток мировой жизни...» В роман-

¹ А. Белый. Формы искусства. «Мир искусства», 1902, № 12, с. 357.

² В. Ф. Асмус. Философия и эстетика русского символизма. «Литературное наследство», № 27—28. М., 1937, с. 2.

тической эстетике ведущее значение приобрела «тема полной причастности человека к мировому круговращению, тема нерасторжимой спаянности человека и природы».¹

«В поэтическом ощущении мира, — пишет Блок, — нет разрыва между личным и общим; чем более чуток поэт, тем неразрывнее ощущает он „свое“ и „не свое“» (VI, 83). Эта же мысль в стихах:

И все уж не мое, а наше,
И с миром утвердилась связь. (III, 144)

Связующим началом, способным охватить все проявления жизни, свести их в едином смысловом фокусе, является, по Блоку, «музыка», или «дух музыки», некий «абсолют» мировой жизни, «тайна движения», управляемая миром. «Сущность мира, — записывает Блок, — стихийно-музыкальна... В начале была музыка. Музыка есть существо мира» (VII, 360).

Все жизненные явления и процессы, по мнению Блока, имеют музыкальную первооснову, являются как бы внешним отражением одной и той же музыки. «Я привык, — пишет Блок в предисловии к поэме «Возмездие», — сопоставлять факты из всех областей жизни, доступных моему зрению в данное время, и уверен, что все они вместе всегда создают единый музыкальный напор» (III, 297).

Блок считает, что музыка, выражающая сокровенную сущность явлений, не зависит

¹ Л. К. Долгополов. Тютчев и Блок. «Русская литература», 1967, № 2, с. 63—64.

от предметного мира. Если бы погиб весь видимый мир, дух музыки остался бы неприкосновенным. «Сама Милосская Венера есть некий звуковой чертеж, найденный в мраморе, и она обладает бытием независимо от того, разобьют ее статую или не разобьют» (VI, 109).

Из «духа музыки» Блок выводит и символические категории «культуры» и «цивилизации». Он видит «культуру» в творческой деятельности человека, пронизанной «духом музыки», «музыкальным ритмом». Напротив, «цивилизация» проявляется в косных, инертных, «антимузыкальных» формах жизни. Блок даже пытается построить на этой основе целостную концепцию вечного движения и развития. Согласно этой концепции (изложенной в статье «Крушение гуманизма»), стихийный и безначальный хаос рождает порядок мировой жизни — культуру. Непрестанно создаются и последовательно сменяют друг друга новые виды и породы. Однако достигнув известного предела и возраста, это движение постепенно вырождается, утрачивая ту «музыкальную влагу», из которой оно первоначально произошло. Созданные образцы и формы вновь расплываются в первоначальную стихию в процессе вечного генезиса. Таким образом движение гибнет, перестает быть «культурой» и превращается в «цивилизацию». Но в то время, как одно движение утрачивает свои последние звуки, рядом из той же музыкальной стихии уже растет новое движение, не похожее на предыдущее и пришед-

шее ему на смену. «Музыкальная стихия», по Блоку, рождает и революцию, именуемую поэтом «музыкальной бурей». И будущее видится Блоку ритмически цельным, созвучным «духу музыки».

Концепция «духа музыки» не только является областью философского миропонимания Блока, но и лежит в основе его эстетических взглядов. Искусство — это участок общего «мирового дела, единого целостного мирового процесса». Главным основанием искусства является его связь с «духом музыки». «Поэт, — по Блоку, — сын гармонии» (VI, 162). Он освобождает звуки «из родной безначальной стихии, в которой они пребывают», приводит эти звуки в гармонию, дает им форму и вносит во внешний мир (там же).

Сила непосредственной связи художника с «музыкальной стихией», полнозвучность, наполненность его произведения «музыкальными звуками» — вот что определяет, по мнению Блока, подлинное значение творческой личности.

Многие мысли Блока, особенно последнего периода творчества, высказываются исключительно в свете «духа музыки». Эта концепция настолько откристаллизовалась в сознании поэта (см. статьи «Интеллигенция и революция» — 1918, «Крушение гуманизма» — 1919, «О назначении поэта» — 1921), что он уже не мыслил для себя иного миропонимания. И когда его спрашивали, почему «музыка» стала так часто употребляться в его словаре, то он отвечал, что без

музыки «ничего нельзя понять из происходящего сейчас в мире. Она была всегда. Но раньше нам суждено было слышать лишь ее отдельные голоса. И может быть, лишь теперь начинаем мы понимать, что революция — это симфония. Симфония народа».¹ Все то, что для Блока связано с высшим духовным началом, стало связываться с понятием музыки. Все, что им отвергается, характеризуется как явление немзыкальное.

Известно, что эстетические взгляды Блока на протяжении жизни менялись. Неизменная приверженность «духу музыки» заставляет предположить, что «музыкальный» подход к окружающему миру был органически присущ Блоку, отвечал особым качествам его интонационного слуха, был созвучен той «вечно поющей» внутри музыке, о которой не раз говорил сам поэт.

Как расценивать блоковские идеи «духа музыки»? Конечно, это идеалистическая концепция. Кроме того, речь не может идти о какой-то целостной философско-эстетической системе. Блок не раз признавался, что не считает себя теоретиком и вообще является врагом всяких абстрактных систем. Мысль Блока о «духе музыки» — это скорее романтическое представление художника-лирика о мире, все та же идея мировой гармонии, но выраженная в иную эпоху и в особой, присущей Блоку символической форме. Не случайно, по верному замечанию Д. Мак-

¹ См.: В.с. Рождественский. Страницы жизни, с. 180.

симова, Блок и терминологией пользуется не столько философской, сколько поэтической. «Поэтические образы, созерцания и лирические раздумья преобладали у него над тезисами, выводами, доказательствами. Его творческое сознание, не принимавшее автоматизированных, переживших себя форм духовной жизни, воспринимало и выражало новое открывшееся содержание прежде всего метафорически». ¹

И здесь Блок несомненно не только примыкает к немецким писателям-романтикам, как это принято обычно акцентировать, но имеет предшественников среди русских писателей и поэтов романтического направления. Такими художниками были Жуковский, Одоевский, Вяземский, Кюхельбекер, Гоголь, Лермонтов, Ап. Григорьев, Тютчев, Фет. Все они искали идеал вечной красоты, верили в великую гармонию мироздания. Гармония звуков являлась для них идеальным проявлением сущности вселенной. Одоевский даже пытался построить свою «философию музыки», согласно которой музыка являлась «высшей сферой человеческого искусства... в ней, как на высоте Альпов, блещет безоблачное солнце гармонии». ² «Музыка — всеобъемлюща... Музыка — творение первобытное... не будь нот, а все была бы музыка» — таков основной тезис

¹ Д. Е. Максимов. Критическая проза Блока. Блоковский сборник, с. 44.

² В. Ф. Одоевский. Музыкально-литературное наследие. М., 1956, с. 424.

эстетической статьи П. Вяземского «Музыка и живопись». И совсем близки к блоковской интерпретации сущности музыки гоголевские строки: «Невидимая, сладкогласная, она проникла весь мир, разлилась и дышит в тысяче образов». Статью «Скульптура, живопись, музыка» Гоголь завершает словами: «Если и музыка нас оставит, что будет тогда с нашим миром?» Блок, цитируя эти слова, отвечает: «Нет, музыка нас не покинет», ибо «все кончается, только музыка не умирает» (V, 379).

Можно назвать имена композиторов, художников, поэтов, которые предпринимали смелые попытки воссоздать в своем искусстве структуру и закономерности вселенной. Это — «Гармонии мира» Рамо, Хиндемита, «Сцены из Фауста» Шумана, космические образы-символы Скрябина, космогония «Золота Рейна» Вагнера. Характерное проявление подобной тенденции в русской поэзии — «Симфонии» А. Белого, построенные на принципах музыкальной композиции и ритмики. В живописи неповторимым остается искусство литовского художника-композитора Чюрлёниса. Его картины — это красочные фантастические рассказы о возникновении вселенной и красоте мироздания, рассказы, которые ведет художник-романтик, воспринимающий мир в «духе музыки»: «Фуга», «Соната солнца», «Соната весны», «Соната звезд». Сам сюжет развивается здесь в согласии с законами музыкальных форм. Например, «Соната весны» — это цикл из четырех картин, которые называют-

ся как части музыкального произведения: «Allegro», «Andante», «Скерцо», «Финал». «Соната звезд» («Хаос») — двухчастна («Allegro», «Andante»), трехчастный цикл представляет «Соната моря».

Особенности мировосприятия Чюрлёниса, понимание им сущности мира как некоей музыкальной стихии, «мирового оркестра» — очень близки Блоку. Художник-музыкант Чюрлёнис и поэт-музыкант Блок оба стремились в своем творчестве запечатлеть звуковую картину мира, для обоих звукопись стала неотъемлемым элементом стиля. Вспомним, что Блок также давал музыкальные названия своим произведениям («Арфы и скрипки», «О чем поет ветер», «Голос из хора», «Песнь Ада», «Песня Офелии», «Песенка» и др.) и в ряде сочинений стремился к слиянию композиционных законов поэзии и музыки.

Естественно возникновение вопроса — как Блок относился к творчеству своего современника, столь близкого ему по духу?

Никаких свидетельств Блока, которые дали бы ответ на этот вопрос, найти не удалось. Из блоковских дневников мы лишь узнаем, что у него имелись репродукции картин Чюрлёниса. Некоторый свет проливает художник Ю. Анненков. В книге «Дневник моих встреч» он пишет: «В той же менделеевской квартире мы много беседовали о живописи. Блок с особой симпатией относился к творчеству Чюрлёниса... Чюрлёнис... роднил живопись с музыкой. Почти все его картины носили музыкальные на-

звания. Именно эти музыкальные идеи связывали Чюрлёниса с Блоком».¹

На родственность художественного мышления Чюрлёниса и Блока обратил внимание Ан. Горелов: «Поразительно, — пишет он, — не только совпадение с восприятием Блоком бытия как некоей эманации «духа музыки». Примечательна сама родственность типа художественного мышления. В этой созвучности исканий литовского художника... и русского поэта-символиста... с особенной силой проявилось своеобразие «больного времени», чьи художники, преодолевая пути иррационального сознания, по своему устремлялись к положительному идеалу».²

¹ Цитата любезно предоставлена В. Ландсбергисом.

² Ан. Горелов. Гроза над соловьиным садом. 2-е изд. Л., 1973, с. 36.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Таковы некоторые вопросы, связанные с проблематикой роли музыки в жизни и творчестве Блока. Естественно, что два относительно небольших раздела книги не претендуют на исчерпывающее освещение темы. По-видимому, дальнейшее знакомство с архивными материалами, литературой «вокруг Блока», новые публикации исследователей будут пополнять наши представления о связях поэта с музыкальным искусством. К примеру, когда писалась эта работа, вышел сборник «Воспоминания о Софроницком». В ряде его очерков приводится со слов пианиста рассказ о том, как он в юные годы встретился в Варшаве с Блоком и как тот слушал его игру. Приведем отрывок этого рассказа в редакции Н. Никонович:

«Мальчиком меня привезли из Петербурга в Варшаву. Там я бывал в доме у одной поэтессы, в то время довольно известной. К ней всегда приходило много всяких гостей. Среди них бывал какой-то странный человек, которого я и любил и немного боялся. Он все о чем-то думал, был печаль-

ным и молчаливым. Только иногда вдруг начинал заразительно-весело смеяться. Ко мне он относился очень внимательно. Часто уговаривал меня поиграть, а сам придвигался к роялю и сосредоточенно слушал. Потом обязательно просил импровизировать и сам задавал какую-нибудь тему... Через несколько лет в Петроград приехала из Варшавы та самая поэтесса... Она спросила, помню ли я человека, который заставлял меня импровизировать на разные темы? Это был Александр Александрович Блок».¹

Почему же все-таки Блок не раз говорил, что он ничего не понимает в музыке? Думается, что он имел в виду отсутствие у него профессиональных навыков, которые позволили бы свободно ориентироваться в музыкальных произведениях. Блок всегда считал, что судить можно только о том, что хорошо знаешь. Именно это качество отличало всю критическую деятельность поэта. Что бы он ни писал — развернутую научную статью, просто рецензию, даже небольшую речь к актерам, публике — на всем лежала печать высочайшей культуры, разносторонних знаний, подлинного мастерства и тончайшего артистизма. Все эти качества Блок заключал в одно простое слово «профессионализм». Его он требовал от других и, в первую очередь, от себя.

Блок никогда не учился музыке, не умел играть, не мог, по свидетельству близких,

¹ «Воспоминания о Софроницком». М., 1970, с. 246—247.

даже верно проинтонировать мелодию. Естественно, он считал себя «профаном» и дилетантом в области музыки, не имеющим права говорить о ней «ни с какой стороны» (VIII, 51).

В то же время не подлежит сомнению, что Блок от природы был очень музыкален, что он чутко воспринимал музыку, обладал способностью правильно осмысливать музыкальные впечатления, внутренне представлять звуковые образы. Не случайно Блок не раз говорил о «вечно поющем» внутри него и непосредственно связывал с этим свой творческий процесс.

Особенностями таланта Блока определяется и его «вѣдение мира в духе музыки», понимание музыки, как некоего стихийного начала, ритма — как фактора, организующего эту музыкальную стихию. Наконец, из индивидуальных особенностей интонационного слуха поэта, проистекает и неповторимая музыкальность его стиха. «Казалось, — пишет Асафьев о лирике Блока, — что слова поются и возникает как бы впечатление длящейся цепи или линии нанизанных стихов, то более, то менее динамически насыщенной линии, в которой различимы по их смыслу не столько отдельные слова, сколько их напевный строй».¹ Мы не останавливались специально на технологии блоковского стихосложения (согласованность гласных и согласных, вопросы аллитерации и инструментовки, ритмика стиха и т. п.), ибо считаем,

¹ И. Глебов. Блок в музыке, с. 231.

что, во-первых, это область литературоведения, где данный вопрос освещен крупными специалистами, во-вторых, — сущность «музыкального» в стихах Блока несомненно заключена не в мастерском умении пользоваться аллитерациями или инструментальной — это, по словам самого поэта, «вторичный, хотя и необходимый творческий акт», — а в особом постижении и отражении Блоком действительности через звуковые образы, через ритмоинтонации эпохи. Связи с мелодикой современной песни и романса, с интонациями выразительной русской речи и придают, по словам Асафьева, «музыкальную прелесть» поэзии Блока.

Блок сожалел, что ему не удалось стать музыкантом. Но его исключительно чуткий творческий слух дал ему возможность стать поэтом-музыкантом, и «вечно поющее» в нем словно перелилось в его поэзию, стало «внутренней музыкой» его стихов, о которых столь ярко сказал К. Паустовский: «Стихи Блока нечто высшее, чем только одна поэзия — это органическое слияние поэзии, музыки и мысли».¹

¹ К. Паустовский. Близкие и далекие. М., 1967, с. 284.

**ПРОИЗВЕДЕНИЯ БЛОКА,
ПОЛОЖЕННЫЕ НА МУЗЫКУ
КОМПОЗИТОРАМИ-СОВРЕМЕННОКАМИ
(1903-1921)¹**

Балаган (1906) — В. Гартвельд (драматический романс, 1907), М. Гнесин (драматическая песня, 1909).

Балаганчик (драма, 1906) — М. Кузмин (музыка к драме, 1906).

Болотные чертенятки (1905) — В. Щербачев (II ч. сюиты для ф-п. «Нечаянная радость», 1912—1913).*

Болотный попик (1905) — С. Василенко (для голоса с ф-п., 1906), В. Щербачев (V ч. сюиты для ф-п. «Нечаянная радость», 1912—1913),* В. Сенилов (для голоса с ф-п., 1916).*

В голубой далекой спальне (1905) — А. Вертинский (мелодекламация, 1912), И. Сац (мелодекламация, 1913).

В лапах косматых и страшных (1905) — В. Щербачев (III ч. сюиты для ф-п. «Нечаянная радость», 1912—1913).*

В ночь молчаливую чудесен (1900) — Н. Мясковский (стихотворение с музыкой, 1921).

Вербочки (1906) — В. Сенилов (для голоса с ф-п., 1908), А. Гречанинов (детская песня, 1910), Р. Глиэр (для двухголосного детского хора, 1912 ?), Ц. Кюи (детская песня, 1915).

Вербы — это весенняя таль (1914) — В. Сенилов (для голоса с ф-п., 1917).*

Ветр налетит, завоюет снег (1912) — Н. Рославец (для голоса с ф-п., 1913).

Вот он — ряд гробовых ступеней (1904) — С. Василенко (для голоса с ф-п., 1914).

Встану я в утро туманное (1901) — Н. Мясковский (стихотворение с музыкой, 1921).

Гармоника, гармоника (1907) — М. Гнесин (для голоса с ф-п., 1916).

¹ Учтены как изданные, так и неопубликованные произведения (последние отмечены *).

- Грустно и тихо у берега сонного* (1901) — А. Крейн (для голоса с ф-п., 1913).
- Девушка из Spoleto* (1909) — В. Сенилов (для голоса с ф-п., 1917). *
- Девушка пела в церковном хоре* (1905) — С. Василенко (для голоса с ф-п., 1909), М. Гнесин (стихотворение с музыкой, 1915).
- Инок* (1907) — М. Гнесин (стихотворение с музыкой, 1915), В. Сенилов (для голоса с ф-п., 1918). *
- Какая дивная картина* (1909) — В. Щербачев (на текст 2-й строфы: «Здесь дух мой, злобный и упорный»). Для голоса с ф-п., 1915).
- Когда я прозревал впервые* (1909) — Р. Глиэр (для голоса с ф-п., 1914).
- Колыбельная песня* («Спят луга, спят леса». 1904) — С. Панченко (детская песня, 1906).
- Кошмар* (1899) — А. Гречанинов (для голоса с ф-п., 1913).
- Красавица-рыбачка* (Из Гейне. 1909) — Р. Глиэр (романс, 1913).
- Madonna da Settignano* (1909) — В. Сенилов (для голоса с ф-п., 1916). *
- Медлительной чредой нисходит день осенний* (1900) — Н. Мясковский (стихотворение с музыкой, 1921).
- Милый друг, и в этом тихом доме* (1913) — Н. Мясковский (стихотворение с музыкой, 1921).
- Мэри* («Жениха к последней двери проводив», 1908). — В. Щербачев (романс, 1921).
- Мэри* («Косы Мэри распущены», 1908) — В. Щербачев (романс, 1921).
- На весеннем пути в теремок* (1905) — В. Сенилов (для голоса с ф-п., 1908), В. Щербачев (IV ч. сюиты для ф-п. «Нечаянная радость», 1912—1913). *
- Не спят, не помнят, не торгуют* (1909) — В. Щербачев (для голоса с ф-п., 1921).
- Невидимка* (1905) — В. Щербачев (IV ч. сюиты для ф-п. «Нечаянная радость», 1912—1913). *
- Ночью в саду у меня* (Из Исаакяна. 1915) — С. Рахманинов (романс, 1916).
- Перуджия* (1909) — В. Сенилов (для голоса с ф-п., 1916). *
- Песня Офелии* («Он вчера нашептал мне много», 1902) — С. Василенко (романс, 1909).

Покраснели и гаснут ступени (1902) — С. Василенко (для голоса с ф-п., 1921).

Полный месяц встал над лугом (1898) — Н. Мясковский (стихотворение с музыкой, 1921).

Роза и крест (драма. 1912—1913 гг.) — М. Гнесин (музыка к драме, 1914), Ю. Базилевский (музыка к драме, 1916). *

Свирель запела на мосту (1908) — В. Сенилов (для голоса с ф-п., 1917). *

Сольвейг (1906) — С. Василенко (для голоса с ф-п., 1906), В. Щербачев (I и VIII чч. сюиты для ф-п., «Нечаянная радость», 1912—1913). *

Старушка и чертенята (1905) — В. Щербачев (VII ч. сюиты для ф-п. «Нечаянная радость», 1912—1913), * В. Сенилов (для голоса с ф-п., 1916). *

Та жизнь прошла (1914) — В. Щербачев (романс, 1921).

Тихая ночь, на улицах дрема (Из Гейне, 1909) — В. Щербачев (романс, 1921).

Три светлых царя из восточной страны (Из Гейне. 1909) — Р. Глиэр (романс, 1913).

Ты не ушла. Но может быть (1902) — Н. Рославец (романс, 1913).

У берега зеленого (1903) — С. Панченко (для голоса с ф-п., 1903), * В. Сенилов (для голоса с ф-п., 1914).

Ужасен холод вечеров (1902) — Н. Мясковский (стихотворение с музыкой, 1921).

Утихает светлый ветер (1906) — В. Сенилов (для голоса с ф-п., 1916). *

Фьезоле (1909) — В. Сенилов (для голоса с ф-п., 1918). *

Эпитафия Фра Филиппо Липпи (1914) — В. Сенилов (для голоса с ф-п., 1918). *

Я Атлас злополучный (Из Гейне. 1909) — Р. Глиэр (романс, 1913).

Я был весь в пестрых лоскутках (1903) — С. Панченко (для голоса с ф-п., 1906).

Я не звал тебя (1908) — В. Сенилов (для голоса с ф-п., 1918). *

Я, отрок, зажигаю свечи (1902) — М. Гнесин (стихотворение с музыкой, 1915).

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Введение</i>	3
Музыка в жизни Блока	
Впечатления детства и юности	9
Блок и театрально-концертная жизнь Петербурга	17
Композиторы-классики	36
Блок и музыканты-современники	56
Советские годы	72
Музыка в творчестве Блока	
Слуховое постижение мира	80
Образы музыки	82
Звуковой мир Блока	125
Музыка в эстетике Блока	134
<i>Заключение</i>	145
<i>Произведения Блока, положенные на музыку композиторами-современниками (1903—1921)</i>	149

Хопрова Татьяна Александровна

МУЗЫКА В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ А. БЛОКА

Редактор *А. Н. Крюков*

Художник *Н. И. Васильев*

Худож. редактор *Т. С. Пугачева*

Техн. редактор *Л. А. Свидзинская*

Корректор *С. Н. Мурашева*

Сдано в набор 30/I 1974 г. Подписано к печати 29/IV 1974 г. М-28151. Формат 70×90¹/₃₂. Бумага типографская № 2. Печ. л. 4,75 (5,56). Уч.-изд. л. 5,29. Тираж 10 000 экз. Изд. № 1638. Заказ № 305. Цена 43 к.

Издательство «Музыка», Ленинградское отделение
191011, Ленинград, Инженерная ул., 9.

Ленинградская типография № 4 Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли,
196126, Ленинград, Ф-126, Социалистическая ул., 14.