

**SLAVICA REVALENSIA**

**РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ**

И. З. Белобровцева (Таллинн)  
Майкл Вахтель (Принстон)  
М. Б. Велижев (Салерно)  
А. А. Гиппиус (Москва)  
Димитр Кенанов (Велико-Тырново)  
И. П. Кюльмоя (Тарту)  
Г. А. Левинтон (С.-Петербург)  
М. Ю. Лотман (Таллинн / Тарту)  
Н. Г. Охотин (С.-Петербург)  
Е. А. Погосян (Эдмонтон)  
Ф. Б. Поляков (Вена)  
Эндрю Рейнольдс (Мэдисон)  
Т. В. Скулачева (Москва)  
Л. С. Флейшман (Стэнфорд)  
Т. В. Цивьян (Москва)

Н. А. Богомолов (1950–2020)  
С. И. Гиндин (1945–2024)  
Петер Гржибек (1957–2019)  
Е. Н. Ремчукова (1953–2023)

Таллиннский университет

**SLAVICA REVALENSIA**  
**XII**

Издательство Таллиннского университета  
Таллинн 2025



PERIODICA Universitatis Tallinnensis

Slavica Revalensia. Vol. XII

Редактор: Григорий Утгоф

Технический редактор: Анна Симагина

Корректоры: Ольга Мёд, Анастасия Синкевич

Оформление и верстка: Маре Вяли

В оформлении обложки использована картина

Валентина Серова «Дети на пляже» (1903).

Художественный музей Эстонии (Kumu).

Авторское право © Авторы статей, 2025

Авторское право © С. А. Рейсер, наследники, 2025

Авторское право © П. А. Руднев, наследники, 2025

Авторское право © Издательство Таллиннского университета, 2025

ISSN 2346-5824 (print)

ISSN 2504-7531 (online)

TLÜ Kirjastus

Narva mnt 25

10120 Tallinn

[www.tlu.ee/kirjastus](http://www.tlu.ee/kirjastus)

Отпечатано в типографии Grano Digital

# СОДЕРЖАНИЕ

## ИССЛЕДОВАНИЯ И МАТЕРИАЛЫ

I

<b>А. Б. Блюмбаум</b> (С.-Петербург). Искусство <i>vs</i> искусства: к орфической топике у позднего Блока (музыка/ритм) .....	9
<b>С. Н. Доценко</b> (Таллинн). Обезьяны письмена и загадочные «чиганашки» (Об одном анекдоте из биографии А. М. Ремизова) .....	48
<b>В. И. Хазан</b> (Иерусалим). «Придумайте что-нибудь и приезжайте сюда» (Переписка Виктора и Любови Залкиндров с Алексеем и Серафимой Ремизовыми) .....	65
<b>В. В. Зельченко</b> (Ереван). «Сладкая смерть» в романе Андрея Николева «По ту сторону Тулы»: <i>Retractatio</i> .....	118
<b>Е. П. Сошкин</b> (Иерусалим). Эдип в Клонках: К полигенезису «мельничного цикла» Хармса .....	125
<b>Г. В. Лапина</b> (Мэдисон). Командировка за океан: Поездка Ильи Эренбурга в США в 1946 г. ....	171

II

<b>Марина А. Бобрик</b> (Берлин). К биографии Макса Фасмера: Тартуский период (1918–1921).....	237
---	-----

III

С. А. Рейсер и П. А. Руднев. Переписка 1967–1969 гг. (К 120-летию С. А. Рейсера и 100-летию П. А. Руднева). Подготовка текста, вступительная статья и комментарий <b>Я. В. Слепкова и А. А. Хробостовой</b> (С.-Петербург) .....	273
---	-----

## КРИТИКА

<b>Е. Э. Лямина</b> (Москва). Рец. на кн.: Киселева Л. Карамзинисты и архаисты: Статьи разных лет. Tartu: [Tartu Ülikooli Kirjastus], 2023 .....	377
Abstracts.....	383
Kokkuvõtted .....	387
Авторы этого выпуска.....	391
Авторам будущих выпусков.....	395

# ИССЛЕДОВАНИЯ И МАТЕРИАЛЫ

|



# ИСКУССТВО VS ИСКУССТВА: К ОРФИЧЕСКОЙ ТОПИКЕ У ПОЗДНЕГО БЛОКА (МУЗЫКА/РИТМ)<sup>1</sup>

А. Б. Блюмбаум  
(С.-Петербург)

Уже приходилось отмечать (см.: Блюмбаум 2017: 229–230), что в ключевой для позднего Блока статье «Крушение гуманизма» фигура Рихарда Вагнера, «вызывающего и заклинателя древнего хаоса» (Блок 1962b: 109), соотнесена с образом Орфея, «заклинателя хаоса и его освободителя в строе», по формулировке Вячеслава Иванова из его статьи «Орфей» (см.: Иванов 1912: 63), мыслившимся автором в качестве программной для плана издательства «Мусагет» по изданию мистических книг<sup>2</sup>. Идея «орфизма» «культуры», в рамках которой вписана фигура Орфея-Вагнера, романтическая идея гармонизации искусством хаотической «природы», столь актуальная для позднего Блока и альтернативная, с его точки зрения, идеи культуры как «прогресса» и «насилия» над природой, в целом понятна (см.: Блюмбаум 2017: 229–231; Блюмбаум 2022: 92–113; Блюмбаум 2023: 61) и соотносится, по-видимому, с явлением, описываемым современным исследователем как «радикальный модернизм» (см.: Вайсбанд 2025: 46–94). Тем не менее идентификация Вагнера с Орфеем требует, как кажется, артикуляции некоторых не вполне проясненных нюансов, которые позволили Блоку связать фигуру немецкого композитора/идеолога с образом мифического поэта-лирика, знаменитого своим магическим мелосом.

В программной статье 1907 года «О лирике», посвященной поэзии, Блок дал развернутую характеристику влияния поэтического

<sup>1</sup> Мне хотелось бы поблагодарить Елену Глуховскую, Дмитрия Калугина, Анастасию Корнилову-Земтур, Бориса Маслова, Никиту Охотина, Юлию Рыкунину и Романа Тименчика за неоценимую помощь в работе над статьей.

<sup>2</sup> О самосознании Андрея Белого как Орфея – борца с хаосом см.: Светникова 2018b: 319–320. Об Орфее у символистов см.: Юрьева 1978: 779–799; Силард 2002: 54–101; Глухова 2005: 248–254; Вайсбанд 2025: 72–94.

ритма на повседневность. Блок выделил два аспекта этого инструмента специфически лирической продукции, отметив его позитивную мощь и одновременно опасность, вредоносность:

Так в странном родстве находятся отрава лирики и ее зиждущая сила (Блок 2003: 62).

Работая над своим фольклористическим этюдом «Поэзия заговоров и заклинаний», Блок внимательно читает исследование Е. В. Аничкова «Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян», в котором находит, в частности, подробно изложенную теорию происхождения лирики из трудовых практик. Опираясь на знаменитую книгу немецкого экономиста Карла Бюхера «Работа и ритм», оказавшую колossalное влияние на культуру рубежа веков в Европе и Америке, и полемизируя с влиятельным представлением об игровом истоке искусства, Аничков излагает концепцию утилитарного генезиса поэзии, ее происхождения «из практической потребности», по формулировке Вячеслава Иванова (Иванов 1993: 195). Фундаментальным характером в построениях Аничкова обладает ритм трудовых практик, из которых, с точки зрения Бюхера, вырастают как музыкальные ритмы, так и ритмы трудовых песен<sup>3</sup>. В центре внимания немецкого исследователя, исходившего из органического понимания ритма (см.: Rabinbach 1990: 175), оказываются энергичные ритмы телесных движений<sup>4</sup>, причем подражание ритмам ручного

<sup>3</sup> Отзвуки эпохальной книги Бюхера заметны в текстах русской культуры на протяжении длительного времени; см., например, в эссе Петра Бицилли о музыке, опубликованном в парижских «Числах» в 1931 году: «Всезнающие социологи знают, что музыка возникла из работы и из танца» (Бицилли 1931: 203).

<sup>4</sup> В культуре рубежа веков органическое, физиологическое, расовое и т. п. понимание ритма, включенное в теоретические рамки философии жизни, является доминирующим (см.: Schall 1989; Lubkoll 2002: 83–110; Cowan 2007: 230–236; Golston 2008: 1–58; Brain 2015: 150–173). Русский символизм вполне вписывается в то, что отмечают исследователи, занимающиеся европейским и американским материалом; так, о расовом, органическом понимании ритма в кругу «Мусагета» и, в частности, у Андрея Белого см.: Светликова 2017: 217–218. Этую интеллектуальную ситуацию модифицирует возникновение конструктивизма, когда появляется механическое понимание ритма, причем и здесь могут возникать некоторые различия, например между позицией Эль Лисицкого, для которого ритм машины является «продолжением» ритма природы (см.: Schall

труда приводит в конечном итоге к появлению поэзии и танца, а трудовая песня, чья цель предстает сугубо практической, становится, в свою очередь, мощным интенсификатором трудового процесса<sup>5</sup>. Опираясь на книгу Бюхера, Аничков выделяет фундаментальное значение ритма, который, с одной стороны, выступает своего рода генератором мускульной энергии человека, помогая в работе, а с другой – используется для «принуждения природы», для магического воздействия на нее (см.: Аничков 1905: 311).

В статье «О лирике» Блок использует идеи Бюхера – Аничкова о связи ритмов труда, трудовых «мускульных движений» и ритмов поэзии, несколько смешая тем не менее теоретическую перспективу. Определяющим для него оказывается не влияние трудовых практик на появление поэзии, а исключительно воздействие поэзии на труд, лирики на общество (см.: Блюмбаум 2017: 20–21)<sup>6</sup>, в отличие от Аничкова, учитывавшего обе тенденции<sup>7</sup>. Знакомясь с «Весенней обрядовой

1989: 371), и точкой зрения его соратника Ильи Эренбурга, отказывавшего «стихии» в ритмичности: «До сих пор ритм в представлении “жрецов” и “молящихся” равнялся стихии (ураган, ветер, море и пр.) Явная нелепость. Ритм в искусстве начинается там, где впервые преодолевается стихийность во имя точности, хаос во имя организации» (Эренбург 1922: 95).

<sup>5</sup> «Все настоящие рабочие песни, – что должно быть твердо установлено, – имеют ритм, определяемый работой, но темпом, в каком ониются, они могут в свою очередь оказывать влияние на ход работы» (Бюхер 1899: 43).

<sup>6</sup> В «Поэзии заговоров и заклинаний», где благодаря исследованию Аничкова Блок артикулирует утилитарный генезис искусства, что позволяет ему снять разрывы между литературой и жизнью, между «пользой» и «красотой», он кратко и негативно откликается на претензии художественной промышленности уничтожить этот барьер (см.: Блок 1962а: 51). Возможно, в данном случае также следует видеть отклик на построения Аничкова, а именно на его опубликованную в первой половине 1906 года (см. сочувственную рецензию Андрея Белого: Белый 2020: 180) брошюру «Искусство и социалистический строй» (см.: Аничков 1906), где Аничков опять излагает теорию утилитарного генезиса литературы и вместе с тем говорит о художественной промышленности как о том эстетическом явлении, которое снимет барьеры между красотой и пользой, искусством и повседневностью.

<sup>7</sup> Следует тем не менее отметить, что, хотя в статье 1907 года самым важным оказывается воздействие поэтического ритма на труд («И сладкий бич ритмов торопит всякий труд». – Блок 2003: 62), Блок помнил и о влиянии ритма труда на поэзию, что можно увидеть в черновиках «Возмездия», где, говоря о создании волшебного меча Нотунга из вагнеровского «Кольца», поэт перебирает варианты строк, прозрачно отсылающих

песней», Блок обращает внимание на «Веселую науку» Ницше, на которую прямо опирался Бюхер и которую цитирует Аничков, в частности те пассажи, где Ницше говорит о суггестивной, аффективной и магической мощи ритма. Резюмируя свои рассуждения, которыми он сопровождает цитаты «Веселой науки», Аничков отмечает:

В ритме коренится та побеждающая и зиждущая *сила* человека, которая делает его самым мощным и властным из всех животных (Аничков 1905: 309; курсив автора).

Блок подхватывает эти представления, которые станут важным элементом «Поэзии заговоров и заклинаний», его исследования заговорной магии 1906 года (где основной акцент сделан на магической мощи ритма), и статьи о лирике 1907-го, где мысль о «ритме» как концентрации «зиждущей силы человека» из «Весенней обрядовой песни» превратится в утверждение об особой «зиждущей силе» поэзии, «торопящей» «всякий труд»: если для Аничкова ритм оказывается мощнейшим инструментом воздействия на мир, доступным человеку (прежде всего представителю архаической, народной культуры), то в статье «О лирике» ритм предстает важнейшим элементом именно лирической поэзии, ресурсом, находящимся в распоряжении исключительно *поэта-лирика*.

Обнаруженные Блоком у Бюхера – Аничкова представления о фундаментальной роли ритма, способного властно воздействовать на мир, останутся актуальными для поэта и далее. 19 мая 1919 года поэт обратился с речью к актерам Большого драматического театра, где служил с конца апреля. Этот служебный на первый взгляд текст посвящен репертуару БДТ на ближайший сезон. Тем не менее речь Блока (впервые напечатанная в 1923 году) довольно быстро превращается в развернутую медитацию поэта о «громадных и вечно новых мирах искусства» (Блок 1962b: 352). В своем обращении к актерам Блок, в частности, выделяет то общее, что связывает *все*

к идеям Бюхера – Аничкова, причем среди блоковских набросков возникает образ кузнечного молота, порождающего поэзию: «[И] А молот песнь родит в <> – и далее: «А млату голос вторит в лад...» (Блок 1999: 195).

искусства между собой и до известной степени делает второстепенными, если не мнимыми, различия между ними. По мнению поэта, этой общей основой эстетической сферы в целом является «музыка» («ритм», «музыкальный ритм»), напрямую отсылающая к мифологии Орфея (см.: Юрьева 1978: 796) и снимающая, в частности, различия между словом и танцем:

То же самое я бы хотел сказать о других искусствах, например о танце. До сих пор это искусство часто входит в искусство драматическое, как какое-то инородное тело. Так было, например, в «Разрушителе Иерусалима»; оргия была все-таки дивертисментом, на который с любопытством смотрели как публика, так и исполнители. Правда, пьеса такова; в плохой пьесе искусств между собой не помиришь. А надо мириться всем нам, художникам разных профессий, надо, чтобы возник среди нас действительный хоровод Муз; так и будет некогда, потому что все мы – служители одной и той же музыки в разных ее проявлениях; нет существенной разницы между музыкой слова и музыкой тела, они находятся во временном разделении, которое пройдет тем скорее, чем пристальнее будем мы все приприникать к соседящему с ними и все еще неизведенному громадному миру искусства, к той вечно юной планете, на которой все звуки, все движения сливаются в один мощный и согласный напев, способный и разбудить зверя, и укротить его, и отравить человека, и облагородить его, сделать человека – человеком. Чем больше будем мы, служители разных областей искусства, чувствовать то общее, что всех нас соединяет, тот музыкальный ритм, которым мы все связаны, тем радостнее будет наша общая работа (Блок 1962b: 355).

Говоря об эффектах той «музыки», того «ритма», которые выступают в качестве синонимичных понятий<sup>8</sup> и которые пронизывают

<sup>8</sup> Сопоставление предварительных набросков пушкинской речи, сделанных в дневнике, с окончательной редакцией указывает на то, что «ритм» в процессе работы был почти целиком вытеснен «музыкой» и «гармонией». Причины этого, почему Блок заменяет «ритм» «музыкой», требуют дальнейшего изучения.

искусство в целом, властно воздействуя на реципиента художественных произведений, Блок отмечает «мощный и согласный напев», способный как облагородить человека, так и «*отравить*» его, – отсылая к своей ритмической «формуле» («изждущая сила» и «отрава») статьи «О лирике» и эксплицируя орфизм поэзии и ее ритма, который был актуален для блоковских представлений о лирической продукции уже к моменту писания статьи 1907 года (см.: Блюмбаум 2017: 21–23). Тем не менее, вспоминая о тексте 1907-го и включая автореминисценцию в речь 1919 года, Блок вводит весьма значимое различие: то, что изначально являлось важнейшим моментом, определяющим взаимоотношения лирической поэзии и «жизни», теперь становится наиболее существенным параметром искусства в целом. Музыка/ритм стирает в известном смысле автономию искусств друг от друга, их дифференциацию, разделение труда в эстетической сфере. Действие орфической музыки, «принудительность» и мощь орфического ритма, его воздействие на мир, его способность преобразить «человеческое животное» является наиболее важным из тех эффектов, которые порождает искусство как таковое. Иными словами, ритм и музыка оказываются самими основаниями Искусства, которое в данном контексте *противопоставлено* «искусствам» в их множественности и различиях – в перспективе орфизма, выстроенной Блоком, дифференциация искусств предстает по меньшей мере незначимой. Гораздо более аподиктичным и определенным звучит отказ от дифференциации искусств в finale пушкинской речи, заканчивающейся, как известно, «тремя простыми истинами», первая из которых отказывает искусствам в их существовании, независимом друг от друга: «Ни каких особых искусств не имеется» (Блок 1962b: 168). Речь о «назначении поэта» завершается Блоком однозначным неприятием разделения труда в сфере искусства.

Критика разделения труда в эстетической сфере в тексте 1919 года, вне всякого сомнения, восходит к теоретическим построениям Рихарда Вагнера, относящимся к идеяным основам *Gesamtkunstwerk* и бывшим чрезвычайно актуальными для позднего Блока, стремившегося преодолеть ситуацию, которую он столкновял как атомизацию,

раздробленность европейского общества и культуры<sup>9</sup>. С точки зрения Блока, опирающегося на тезис, выдвинутый в знаменитой книге Якоба Буркхардта «Культура Италии в эпоху Возрождения», история Нового времени начинается с открытия ренессансного «индивидуализма»<sup>10</sup>, который в конечном итоге вырождается в «гуманизм»

<sup>9</sup> Ср. также в «Крушении гуманизма» выписку из книги Гонеггера о разделении труда и ностальгии по тем временам, когда ученый «мог одним взглядом обнять все направления мысли, не теряясь в подавляющей массе материальных» (Блок 1962b: 104). Читая «Путевые картины», Блок отмечает то место, где Гейне говорит о синтетическом характере мышления Наполеона: «Это один из тех духов, на которые указывает Кант, когда говорит, что мы можем себе представить разум, который, будучи не дискурсивным, как наш, а интуитивным, вследствие этого *идет от синтетически-общего, от созерцания целого*, как такового, к особенному, т. е. от целого к частям. Да, *то, что мы познаем аналитическим размышлением и длинными умозаключениями – этот дух усматривал и глубоко понимал в одно и то же мгновение. Тут источник его способности понимать свое время*, повторствовать его духу, никогда не оскорблять его и всегда пользоваться им для своих целей» (Гейне 1904: 195, курсив мой; см.: Библиотека Блока 1984: 194). В случае Блока таким синтетическим пониманием своей эпохи («цельное знание?») стало сопоставление явлений из разных сфер, что осмыслилось им как выявление «ритма времени»; см. в предисловии к «Возмездию» 1919 года: «Все эти факты, казалось бы столь различные, для меня имеют один музыкальный смысл. Я привык сопоставлять факты из всех областей жизни, доступных моему зрению в данное время, и уверен, что все они вместе всегда создают единый музыкальный напор. Я думаю, что простейшим выражением ритма того времени, когда мир, готовившийся к неслыханным событиям, так усиленно и планомерно развивал свои физические, политические и военные мускулы, был *ямб*» (Блок 1999: 49; курсив автора), ср. в «Катилине» выпады против филологов, мешающих увидеть «исторические перспективы», стремясь «скрыть сущность истории мира, заподозрить всякую связь между явлениями культуры, с тем чтобы в удобную минуту разорвать эту связь и оставить своих послушных учеников бедными скептиками, которым никогда не увидеть леса за деревьями» (Блок 1962b: 83). Помимо всего прочего, семантика «ритма» у Блока включает – в противоположность «хаосу» и «бессвязности» «цивилизации» – упорядоченность, семантика, которая фиксировалась в прижизненных поэту работах о ритме (см.: Сабанеев 1917: 39).

<sup>10</sup> Отсылка совсем не раритетная в русских текстах, причем на протяжении длительного времени: например, у Андрея Белого в 1906 году («Эпоха возрождения была эпохой индивидуализма». – Белый 2012: 214), у Вячеслава Иванова в 1911 году в статье о Достоевском («Таким роман дожил через несколько веков новой истории и до наших дней, всегда оставаясь верным зеркалом индивидуализма, определившего собою с эпохи Возрождения новую европейскую культуру». – Иванов 1987: 406), у Якова Тугендхольда в статье 1912 года, посвященной проблематике портрета («Вместе с Ренессансом, открывшим, по крылатому слову Якова Буркгардта, индивидуума (*uomo unico*), начался расцвет портретной живописи, питаемый все большим и большим ростом автономной личности». – Тугендхольд 1915: 56–57), у Генриха Тацевена в 1915 году

XIX века<sup>11</sup>, отмеченный утратой некогда существовавшей «целостности»<sup>12</sup>. В качестве альтернативы раздробленному миру неартистического XIX столетия и его нецелостным людям Блок пророчит появление новой человеческой «породы», целостного «человека-артиста», упоминая «синтетические призывы» Рихарда Вагнера.

Не пытаясь в полной мере описать все нюансы блоковской рецепции теоретических, программных текстов Вагнера конца 1840-х –

в очерке современного католического возрождения во Франции («И если Ренессанс XVI в. был индивидуалистическим и языческим, то новый ренессанс будет религиозным, национальным и всенародным». – Тастевен 1915: 38), в проекте новой культуры Евгения Полетаева и Николая Пунина 1918 года («...крайний и анархический индивидуализм итальянского возрождения в корне извратил классическую идею культуры. В этом смысле Ренессанс, являясь возрождением личности, ни в каком случае не был возрождением античности». – Полетаев, Пунин 1918: 7), у Николая Бердяева в историософской книге, опубликованной в 1923-м («...пафос Ренессанса был подъем человеческой индивидуальности». – Бердяев 1923: 203), в статье Петра Бицилли, напечатанной в «Современных записках» в 1927-м («Ведь Италия – “колыбель Ренессанса”, сущность которого принято определять словом “индивидуализм”, классическая страна “виртуозов”, “художников своей жизни”, “демонических” личностей». – Бицилли 1927: 317), или в биографии Сталина, писавшейся Львом Троцким в конце 1930-х («Эпоха Возрождения характеризовалась исключительным развитием индивидуализма». – Троцкий 1990: 11). Мартин Рюэль указывает на актуальность книги Буркхардта в немецкой культуре и науке в период с 1860 по 1930 г. (см.: Ruehl 2015: 6).

<sup>11</sup> Следует отметить, что ренессансный гуманизм, к которому апеллирует Блок в своем историософском эссе, для самого Буркхардта является второстепенным явлением для понимания Возрождения; главными героями Ренессанса он сделал не поэтов и ученых, стремившихся к воскрешению античной культуры, а тиранов и кондотьеров (см.: Ruehl 2015: 66, 70).

<sup>12</sup> Сложной проблемой является оценка Блоком Ренессанса, которая, видимо, менялась. Так, например, отношение раннего Блока к Возрождению, которое возникает в заметке Н. Ю. Грязаловой, оказывается скорее позитивным (см.: Грязалова 1987: 212–216), тогда как И. Ю. Светликова описывает позицию Блока как антиренессансную и «средневековую» по преимуществу (см.: Светликова 2015: 300–318) – точка зрения, высказанная и в недавнем, чрезвычайно содержательном комментарии к «Мире летят» (см.: Светликова, Кукушкина, Юшин, Фесенко 2023: 89–92). Как бы то ни было, в «Крушении гуманизма» дана высокая оценка Возрождения, что подчеркивается ключевой для Блока музыкальной топикой, тем, до какой степени «певучи, проникнуты духом музыки – самые имена» Петрарки, Боккаччо, Эразма и т. д. (см.: Блок 1962б: 93–94). Причем в набросках «Крушения» Блок подчеркнуто сополагает *музыкальность* Ренессанса с аккуратно проартикулированной *немузикальностью* Средневековья: «Такова великая музыкальная эпоха гуманизма – эпоха возрождения, наступившая после музыкального заташья средних веков» (Блок 1963: 360).

начала 1850-х гг., и прежде всего оказавшего на Блока огромное влияние «Искусства и революции» (см.: Bartlett 1995: 212), отмечу тем не менее один существенный момент. Говоря в своем предисловии к переводу «Искусства и революции», сделанному Л. Д. Блок и оставшемуся неопубликованным, о знаменитом байройтском театре, Блок раздраженно упоминает превращение вагнеровских опер в объект буржуазной моды на рубеже веков:

Задуманный Вагнером и воздвигнутый в Байрейте всенародный театр стал местом сборищ жалкого племени – пресыщенных туристов всей Европы. Социальная трагедия «Кольцо Нibelунгов» вошла в моду; долгий ряд годов до войны мы в столицах России могли наблюдать огромные театральные залы, туга набитые щебечущими барыньками и равнодушными штатскими и офицерами – вплоть до последнего офицера, Николая II (Блок 1962б: 24).

Тем не менее, несмотря на попытки «цивилизации» «приручить» революционное искусство Вагнера, сделать это не удается:

Вагнер все так же жив и все так же нов; когда начинает звучать в воздухе Революция, звучит ответно и Искусство Вагнера; его творения все равно рано или поздно услышат и поймут; творения эти пойдут не на развлечение, а на пользу людям; ибо искусство, столь «отдаленное от жизни» (и потому – любезное сердцу иных) в наши дни, ведет непосредственно к практике, к делу; только задания его шире и глубже заданий «реальной политики» и потому труднее воплощаются в жизни (Там же).

Блок вводит довольно очевидное противопоставление «пользы» и «развлечения» в эстетической сфере, следя в этом отношении, по всей вероятности, за «Искусством и революцией», а именно тем фрагментом, где Вагнер противопоставляет предназначеннное для развлечения богатых искусство в его современном, дифференцированном виде и великое тотальное искусство, *Gesamtkunstwerk*<sup>13</sup>. При

<sup>13</sup> «Каждое из этих разрозненных искусств, щедро поддерживаемых и культивируемых для удовольствия и развлечения богатых, заполнили в настоящее время весь мир

этом искусство, приспособленное, прирученное «цивилизацией», является искусством вне pragmatической установки («польза»), «искусством» «вне жизни»<sup>14</sup>. Именно это искусство «вне жизни» и «вне политики», автономизировавшаяся, автотелическая эстетическая сфера и есть объект культурных мод, культурного отиума европейской буржуазии. В данном контексте в статьях Блока, в частности в «Интеллигенции и революции», возникает противопоставление двух типов музыкальной рецепции:

Поток предчувствий, прошумевший над иными из нас между двух революций, также ослабел, заглох, ушел где-то в землю. Думаю, не я один испытывал чувство болезни и тоски в годы 1909–1916. Теперь, когда весь европейский воздух изменен русской революцией, начавшейся «бескровной идиллией» февральских дней и растущей безостановочно и грозно, кажется иногда, будто и не было тех недавних, таких древних и далевых годов; а поток, ушедший в землю, протекавший бесшумно в глубине и тьме, – вот он опять шумит; и в шуме его – новая музыка.

своими произведениями; в каждом из них великие умы создали чудные произведения: но Искусство, в тесном смысле этого слова, истинное Искусство, не было воскрешено ни Ренессансом, ни после него; ибо произведение совершенного искусства, великое, единое выражение свободной и прекрасной общины, *драма*, *трагедия*, еще не воскресло, как бы велики ни были появлявшиеся то здесь, то там поэты-трагики, и именно потому, что оно должно быть не воскрешено, а создано вновь. Только великая Революция человечества, начало которой никогда разрушило греческую трагедию, может нам снова подарить истинное искусство; ибо только Революция может из своей глубины вызвать к жизни снова, но более прекрасным, благородным и всеобъемлющим то, что она вырвала у консервативного духа предшествовавшего культурного периода и что она поглотила» (Вагнер 1906: 26, курсив автора; подчеркнуто Блоком, см.: Библиотека Блока 1984: 118–119; см. также: Рицци 1993: 130). Выпады Блока против театра как «развлечения», «индустрии» и пр. начинаются уже в статье 1908 года «О театре» с сочувственными отсылками к «Искусству и революции» и статье А. В. Луначарского «Социализм и искусство» из «Книги о новом театре» (см.: Блок 2010: 25–26).

<sup>14</sup> «Так называемая передовая мысль уже учитывает это обстоятельство. В то время как на умственных задворках все еще решаются головоломки и переворачиваются так и сяк разные “религиозные”, нравственные, художественные и правовые догматы, застрельщики цивилизации успели “войти в контакт” с искусством. Появились новые приемы; художников “прощают”, художников “любят” за их “противоречия”; художникам “позволяют” быть – “вне политики” и “вне реальной жизни”» (Блок 1962b: 25).

Мы любили эти диссонансы, эти ревы, эти звоны, эти неожиданные переходы... в оркестре. Но, если мы их *действительно любили*, а не только щекотали свои нервы в модном театральном зале после обеда, – мы должны слушать и любить те же звуки теперь, когда они вылетают из мирового оркестра; и, слушая, понимать, что это – о том же, все о том же.

Музыка ведь не игрушка; а та *бестия*, которая полагала, что музыка – игрушка, – и веди себя теперь как бестия: дрожи, пресмыкайся, береги свое добро! (Блок 1962б: 11; курсив автора)

Блок выделяет два типа восприятия музыки. С одной стороны, это музыка «в модном театральном зале после обеда», музыка «вне жизни», музыка вне каких бы то ни было референций, музыка как автотелический эстетический продукт, а с другой – музыка в ее тотальной соотнесенности с «жизнью», когда те или иные элементы музыкальной поэтики, например музыкальные «диссонансы»<sup>15</sup>, оказываются не самодостаточными, а выступают миметически точными отражениями «диссонансов» самой реальности. Тот, кто был в состоянии уловить в «диссонансах» музыки «диссонансы» негармонической, тревожной жизни, для кого «музыка» и «жизнь» являлись практически *неразличимыми*, оказывается чутким и восприимчивым к тем «звукам» «мирового оркестра», которые заполонили современность, – иными словами, к революции, общественному потрясению, о котором и говорила, о котором пророчествовала *самой своей структурой* музыка, прежде всего оперы Вагнера. В данном контексте особое место в блоковских размышлениях, в частности в «Крушении гуманизма», занимает ритм:

Культура будущего копилась не в разрозненных усилиях цивилизации поправить непоправимое, вылечить мертвого, воссоединить гуманизм, а в синтетических усилиях революции, в этих упругих ритмах, в музыкальных потягиваниях, волевых напорах, приливах

---

<sup>15</sup> Бывшие предметом русской модернистской музыкальной критики 1910-х гг., см.: Шлецер 1911: 54–61; о проблематике диссонанса в культуре модернизма в целом см.: Harrison 1996.

и отливах, лучший выразитель которых есть Вагнер. Вся усложненность ритмов стихотворных и музыкальных (особенно к концу века), к которым эпигоны гуманизма были так упорно глухи и враждебны, есть не что иное, как музыкальная подготовка нового культурного движения, отражение тех стихийных природных ритмов, из которых сложилась увертюра открывающейся перед нами эпохи (Блок 1962b: 112).

«Усложненные» поэтические и музыкальные ритмы конца XIX века, и прежде всего ритмы Вагнера, оказываются отражением «стихийных природных ритмов», которые и есть ритмы самой надвигавшейся революции. Музыка Вагнера предстает выражением «упругих ритмов» революции, к которым оказалась глухой либеральная «гуманная», страдающая своего рода «аритмией» цивилизация<sup>16</sup>, отчужденная от «природы» (см.: Блюмбаум 2022: 92–113) и потому нечувствительная к тем историческим процессам, которые слышали и ритмически воплощали в своем искусстве европейские художники.

В статье о музыкальной критике Мариэтты Шагинян Варвара Кукушкина соотнесла (см.: Кукушкина 2019: 13) «упругие ритмы» из приведенной выше блоковской цитаты с «Модернизмом и музыкой» Эмилия Метнера, упоминающего «упругие ритмы Вагнера»: «Штраус просто неспособен выдержать ритма, напр., вступления и марша из Мейстерзингеров; это подавляет его бескостную природу;

<sup>16</sup> Ср. противопоставление ритмичного искусства и поданной как ритмический сбой газеты, то есть «цивилизации», в статье 1912 года «Искусство и газета» (см. об этом: Блюмбаум 2017: 150–151). Позиция Блока вписывается в ряд критических высказываний об «аритмичной» современности, которые можно встретить в культуре рубежа веков. Так, например, кн. С. М. Волконский, пересказывая книгу Бюхера, отмечает распространение машин как причину утраты человеком XIX столетия своего органического ритма (см.: Волконский 1912: 8; о понимании Бюхером «цивилизации» как враждебной органическому ритму см.: Rabinbach 1990: 176). Это ощущение отчужденности современного интеллектуализированного человека от своей собственной природы стало, как известно, мощным стимулом пропаганды Волконским идеей музыкальной педагогики Эмиля Жак-Далькроза, где важнейшую роль играл именно ритм (см.: Волконский 1911: 33–50; Жак-Далькроз 1913). Другую оркестровку идеи о современной аритмии дает Андрей Белый в «орфической» статье «Песнь жизни» (1908), в основе которой лежит нарратив об уходе творчества/ритма из жизни в сферу искусства (см.: Белый 2012: 38–51; о понимании ритма как творчества в кругу «Мусагета» см.: Svetlikova 2013: 167–171).