

Articles

**К генезису и семантике «мирового оркестра»
в творчестве Александра Блока:
несколько уточнений***

Аркадий Блюмбаум

MUSICA MUNDANA/МИРОВАЯ МУЗЫКА/МИРОВОЙ ОРКЕСТР

В творчестве Блока «будущее» и «судьба» соотносены с концептом «пути», анализ которого намечен в известной работе Д.Е. Максимова.¹ При этом «путь писателя» (например, в статье 1909 года «Душа писателя», где эта схема представлена довольно отчетливо) описывается Блоком в музыкальных терминах — как прислушивание художника к музыке «мирового оркестра» «народной души», в соответствии с которой выстраивается «ритм» писательского пути.² Использование музыкальной метафоры приводит к тому, что поэт начинает уподобляться тонко и чутко настроенному музыкальному инструменту,³ а «путь» — «струне» (см., например, в черновиках стихотворения 1906 года «Так окрыленно, так напевно»: *Куда ведет тебя весна, / О чем поет тебе дорога / Живой натянута*

* В данной статье использован ряд материалов, собранных совместно с Н.Н. Мазур в рамках нашего общего исследовательского проекта, посвященного описанию топоса «говорящей/поющей/музыкальной воды» в русской литературе XVIII–XX вв. Мне хотелось бы поблагодарить Наталью Мазур, Никиту Охотина, Марию Пироговскую и Илону Светликову за помощь в работе.

1 Максимов Д. Поэзия и проза Ал. Блока. Л.: Советский писатель, 1981. С. 6–151.

2 О блоковском понимании «ритма» как инструмента единения «лирика» и «народа» см.: Блюмбаум А. «Судьба» versus «Случай» в творчестве Блока эпохи «антитезы»: несколько наблюдений // Новое литературное обозрение. 2011. № 109.

3 См., например, запись в дневнике от 11 февраля 1913 года: «Чем дальше, тем тверже я “утверждаюсь”, “как художник”. Во мне есть инструмент, хороший рояль, струны натянута. <...> Мой рояль вздрогнул и отозвался, разумеется. На то нервы и струновидны — у художника. Пусть будет так: дело в том, что *очень* хороший инструмент (художник) *вынослив*, и некоторые удары каблуком только *укрепляют* струны. Тем отличается внутренний рояль от рояля “Шредера”» (Блок А. Собрание сочинений: В 8-ми томах. М.-Л.: ГИХЛ, 1963. Т. 7. С. 217), курсив Блока; ср. уподобление поэта музыкальному инструменту в дневниковой записи от 7 февраля 1921 года, в черновиках речи о Пушкине: «Третье, и последнее действие, драмы заключается в борьбе поэта с чернью <...>. Оно заканчивается всегда гибелью поэта, как инструмента, который ржавеет и теряет звучность в условиях окружающей внешней жизни. <...> Инструмент гибнет, звуки, им рожденные, остаются и продолжают содействовать той самой цели, для которой искусство и создано» (Там же. С. 405).

струной. / <...> Иди, иди, мой рыцарь дольний / Куда ведет тебя весна, / О чем вздыхает (вар. О чем поет) безглагольный / Твой путь, певучая струна).⁴

Блоковская образность «мирового оркестра» уже соотносилась с традиционной топикой «мировой гармонии».⁵ Идея «мировой гармонии» восходит к пифагорейско-платоническим представлениям о числе как первооснове мироздания и гармонии как принципу сочетания всего сущего, что стало фундаментом учения о мировой гармонии как гармонии музыкальной, недоступной физическим чувствам, но постигаемой благодаря своей числовой природе разумной человеческой душой: мерные вращения небесных светил порождают небесную музыку, «музыку сфер», неслышную для уха, но различимую для души, которая гармонизирует себя, приводя свои собственные «вращения» в соответствие с вращениями планет, настраивая себя как музыкальный инструмент на небесную музыку и как бы воспроизводя гармонию мироздания, мерные, гармонические музыкальные вращения светил (см., например, диалог Платона «Тимей»). Идеи музыкальной «мировой гармонии» были подхвачены более поздними авторами, в частности Боэцием, который в трактате «De institutione musica» выделил три типа музыки: *musica mundana*, «мировая музыка» (которую составляют «музыка сфер», а также гармоническая смена времен года и «согласие стихий», музыка природы), *musica humana* (музыкально понятное, гармоническое устройство психологического аппарата и физиологии, «музыка» человеческой души и его тела), а также *musica instrumentalis* (музыка человеческого голоса и музыкальных инструментов). «Согласие стихий», о котором говорит Боэций, характеризуя *musica mundana*, в христианскую эпоху было представлено в частности псалмической образностью природы, возносящей хвалы Творцу, благодаря чему в европейской культуре укореняется символика природных стихий, согласно, гармонически воспевающих, «гласящих» своего Создателя, славящих Господа.⁶ В результате возникала чрезвычайно устойчивая, многократно воспроизводившаяся в культуре на протяжении длительного времени топка гармонически упорядоченного, музыкально звучащего мира,⁷ как например (если не брать тексты, которые могут показаться

4 Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем: В 20-ти томах. М.: Наука, 1997. Т. 2. С. 370.

5 Гервер Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века). М.: Индрик, 2002. С. 17–18; Блюмбаум. «Судьба» versus «Случай». С. 240–241.

6 О традиционном параллелизме четырех струн четырьмя стихиями см.: G. L. Finney, "A World of Instruments," *ELH* 20:2 (June, 1953), p. 98.

7 Об идеях мировой гармонии см. прежде всего фундаментальную работу Лео Шпитцера, который проследил историю этих представлений от античных истоков до культуры XX века: L. Spitzer, *Classical and Christian Ideas of World Harmony: Prolegomena to an Interpretation of the Word "Stimmung"* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1963); см. также: G. L. Finney, "A World of Instruments." Здесь предметом анализа стало отражение топика мировой гармонии, «музыки мира» в литературной культуре елизаветинцев.

читателю хоть сколько нибудь экзотическими), в вошедшем в «Кормчие звезды» стихотворении Вячеслава Иванова «Гость», где музыка природы, уподобляемой струнному инструменту (корни дерева как струны), гармонически вторит пению ночного неба, музыке звезд:

Вертоград мой на горе высокой,
 В нем сижу под звездным кипарисом —
 Слез не лью, утешный. Шепчут ветви;
 Звезды внемлют. Тихи ветви; звезды
 Им поют. Дрожат, как струны, корни
 В голос им. Гора звучит созвучно
 Небесам...⁸

Справедливости ради отмечу, что природа может исполнять *musica mundana*, представляя не только струнным инструментом, но и духовым, в частности органом, особо маркированным в рамках данной традиции в качестве музыкального инструмента, чьи звуки репрезентируют мировую гармонию,⁹ см. например, в «Мифе» Случевского (*И встревоженный лес, как великий орган, / На скрипящих корнях заиграл*)¹⁰ или в «Обезьяне» Ходасевича (*...хор светил и волн морских, / Ветров и сфер мне музыкой органной / Ворвался в уши*).¹¹

Как отметила Д.М. Поцепня, проделавшая имманентный анализ блоковской прозы, «с идеей музыки связывается у Блока мысль о должном, гармоническом единстве, **согласии всех стихий**, которая воплощается в символическом образе *мировой оркестр*».¹² Подобная семантика отчетливо соотносится с описанной выше традицией музыкальной, гармонической природы, а сам номинативный ряд «мирового оркестра», «мировых скрипок» и «*мировой музыки*» (выражение, также встречающееся в текстах Блока, см. статьи «О реалистах» и «Крушение гуманизма»¹³) — с *musica*

8 Иванов В. Стихотворения. Поэмы. Трагедия. СПб.: Академический проект, 1995. Т. 1. С. 152.

9 Spitzer, *Classical and Christian Ideas*, p. 40.

10 Случевский К.К. Стихотворения и поэмы. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 2004. С. 85.

11 Ходасевич В. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1989. С. 116. О традиционной топике мира как музыкального инструмента см. Finney, "A World of Instruments"; P. J. Ammann, "The Musical Theory and Philosophy of Robert Fludd," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 30 (1967).

12 Поцепня Д.М. Проза А. Блока. Стилистические проблемы. Ленинград: изд-во Ленинградского университета, 1976. С. 62, выделено мной, курсив автора.

13 «Но нам необходимо равновесие для того, чтобы быть близкими к музыкальной сущности мира — к природе, к стихии; нам нужно для этого прежде всего устроенное тело и устроенный дух, так как **мировую музыку** можно услышать только всем телом и всем духом вместе» (Блок А. Собрание сочинений: В 8-ми томах. М.-Л.: ГИХЛ, 1962. Т. 6. С. 102), выделено мной.

mundana. В своей книге о музыкальной мифологии в русской литературе начала XX века Л. Гервер вполне обоснованно связала «море мировых скрипок» и «волну мирового оркестра» «Песни Судьбы» с *musica mundana*, отметив присутствие этой топики и у других символистов, в частности у Бальмонта (см. например, «раскаты **мировой музыки**» в предисловии к «Горящим зданиям»¹⁴) и Андрея Белого,¹⁵ упомянувшего в примечаниях к «Символизму» в связи с разговором о «ритме» восходящее к античности «представление о мире как музыкальном инструменте» и соотнесшего «мировую симфонию» с построениями пифагорейцев.¹⁶

В контекст «музыки мира» Блок помещает образность пути художника, стремящегося быть причастным «мировой гармонии»: «путь» начинает приобретать столь же гармонически упорядоченный, «мерный» характер («ритм»), а сама процедура нахождения своего «пути», соответствия «ритма» «пути» «музыке» «мировых скрипок» — многократно описанному в рамках топики «мировой гармонии» согласию души человека и мироздания, гармонически, музыкально устроенного Творцом, настраиванию души, как музыкального инструмента, *musica humana* на «музыку мира», *musica mundana* — «...attuning his soul to the music of the world», как пишет Лео Шпитцер в своем классическом исследовании.¹⁷

В этом контексте обретают свой смысл уподобление «пути» струне, а души художника — «музыкальному инструменту», например, сравнение души Коммиссаржевской со скрипкой, как бы настроенной на «мировую музыку», музыку «мирового оркестра» (речь «Памяти В.Ф. Коммиссаржевской»),¹⁸ а также уподобление нервов струнам в дневниковой записи

14 Ср. также в поэтологическом трактате Бальмонта следы той же топики: «Мир есть всегласная музыка», «музыка всех голосов природы» и пр. (*Бальмонт К. Поэзия как волшебство*. М.: Скорпион, 1915. С. 6, 19).

15 *Гервер*. Музыка и музыкальная мифология. С. 17–18.

16 «<...> догматическое представление о мире как музыкальном инструменте было уже осознано в учении пифагорейцев; для них мир — гармонический космос; законы космической гармонии — единственный предмет познания пифагорейцев; число есть символическое орудие этого познания; гамма чисел есть гамма струн космоса, при помощи которых познающий из мира извлекает музыкальные звуки; такое число не просто количество; оно — тайна; в числах находим мы свойства музыкальной гармонии; и потому-то момент тайны, внесенный в самую математику, превращает ее в музыку, а познающих превращает в оркестру (союз) связанных единой симфонией людей; симфония мира звучит в мистерии <...>» (*Белый А. Символизм*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1969. С. 546).

17 Spitzer, *Classical and Christian Ideas*, p. 50. Ср. также в речи «Памяти В.Ф. Коммиссаржевской», где Блок пишет о том, что художник — тот, «кто слушает мировой оркестр и вторит ему, не фальшивя» (*Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем: В 20-ти томах*. М.: Наука, 2010. Т. 8. С. 119).

18 «Душа настоящего человека есть самый сложный и самый нежный и самый певучий музыкальный инструмент. Таких душ немного на свете. Одна из них — та, которую мы хоронили недавно. Бывают скрипки расстроенные и скрипки настроенные. Рас-

Блока от 11 февраля 1913 года. Эта образность «музыкальности души»¹⁹ является вполне традиционной и также восходит к платоно-пифагорейской традиции,²⁰ см. в частности диалог Платона «Федон», где предметом рассмотрения становятся гармонические взаимоотношения души-мелодии-гармонии и тела, уподобляемого лире, музыкальному инструменту (85e), причем звучание души определяется «натяжением телесных начал», понятых как струны. Эти идеи о музыкальности человеческого тела, души, а также об их гармонической, музыкальной согласованности получили широкое распространение в европейской культуре.²¹ В дальнейшем, если говорить в самом общем виде, в рамках этой системы координат психологический аппарат рассматривался через представление о нервах как струнах,²² а душа уподоблялась музыкальному инструменту, ср., например, образ «сердца-арфы» (heart-harp) у Шекспира,²³ «человека-клавезина» у Дидро в «Entretien entre d'Alembert et Diderot»,²⁴ «человека-лиры» у Сен-Мартена во второй части трактата «De l'esprit des choses», «сердца-лиры» в «L'Invocation» Ламартина; через «фибры души», понятые как музыкальные струны, описывал душевный аппарат человека напрямую обращавшийся к пифагорейской традиции Эккартсгаузен²⁵ и т.д.²⁶ Эта модель благополучно доживает и до культуры второй половины XIX века; ей в частности активно пользуется Фламарион, изображающий органы

строенная скрипка всегда нарушает гармонию целого; ее визгливый вой врывается докучной нотой в стройную музыку мирового оркестра; она вечно дребезжит, а не поет. <...> Душа ее была как нежнейшая скрипка» (Блок. Полное собрание сочинений и писем: В 20-ти томах. Т. 8. С. 118–119) ср. также о «надтреснутой человеческой скрипке» в «Судьбе Аполлона Григорьева».

- 19 См., например, в «Есть минуты, когда не тревожит»: *И напев заглушенный и юный / В затаенной затронет тиши / Усыпленные жизнью струны / Напряженной, как арфа, души* (Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем: В 20-ти томах. М.: Наука, 1997. Т. 3. С. 134), выделено мной, ср. также мотив души как струны в черновом поэтическом наброске, датированном Блоком 1917 годом и зафиксированном в дневниковой записи от 25 (12) мая 1918: *И верь душе, и верь звенящей, / И верь натянутой струне* (Блок. Собрание сочинений: В 8-ми томах. Т. 7. С. 333).
- 20 Где «музыкальность», разумеется, не является особенностью только души художника.
- 21 Finney, "A World of Instruments."
- 22 Finney, "A World of Instruments," p. 99.
- 23 Finney, "A World of Instruments," p. 100.
- 24 О платоническом истоке этой образности у Дидро см.: J. Starobinski, *Action et réaction. Vie et aventures d'un couple* (Paris: Seuil, 1999), p. 372.
- 25 «Истина, чистота и любовь суть тоны духовного мира; они не раздаются на инструменте души нашей, если струны не настроены стройно» (Эккартсгаузен К. Ключ к таинствам натуры. СПб., 1804. Т. 1. С. 75); далее (С. 158) автор прямо говорит об «инструменте наших нерв».
- 26 О традиции описания души как музыкального инструмента см.: Spitzer, *Classical and Christian Ideas*, pp. 15, 39, 146–147; об этой топике в немецком романтизме см.: Махов А.Е. *Musica literaria: Идея словесной музыки в европейской поэтике*. М.: Intrada, 2005. С. 136–139.

восприятия как струны и уподобляющий душевный аппарат «органической лире».²⁷

Как уже отмечалось, в текстах Блока по меньшей мере дважды встречается выражение «мировая музыка». По-видимому, впервые оно возникает в статье 1907 года «О реалистах»:

Так пишут те, кто не читал в звездных узорах, кто не может или не хочет видеть звезд. Это — «деловая» литература, в которой бунт революции иногда совсем покрывает бунт души и голос толпы покрывает голос одного. Эта литература нужна массам, но кое-что в ней необходимо и интеллигенции. Полезно, когда ветер событий и **мировая музыка** заглушают музыку оторванных душ и их сокровенные сквознячки.²⁸

Как видно по приведенной цитате, данный фрагмент строится на образности «двух голосов», «голоса одного» и «голоса толпы». В статье Блока дана весьма позитивная оценка литераторов-реалистов, обращенных в своем творчестве не к «звездному небу» религии, мистики, «миров иных», а к событиям русской революции — не к «личному» («голос одного»), а к «общественному» («голос толпы»). Причем сочувственно говоря о прагматике реалистической литературы, нацеленной на репрезентацию «революции», «общего», «общественного», ее предназначенность народным «массам», Блок отмечает «полезность» этих текстов и для «оторванной» от народа, индивидуалистической, интеллигенции — для того, чтобы образованное сословие смогло приобщиться к революционным событиям, «мировой музыке», «общему», «целому» и т.п.

Стремлением лирического героя приобщиться к «мировой музыке», слить свой «голос» с «мировыми скрипками» отмечено стихотворении 1910 года «Голоса скрипок», посвященное Евгению Иванову:

Из длинных трав встает луна
Щитом краснеющим героя,
И буйной музыки волна
Плеснула в море зарево.

27 «При слишком частых колебаниях <...> свет тоже выходит за пределы вашей способности к восприятию и становится невидимым. Недоступные для вас эфирные колебания видимы для других существ. Человек же знает и может знать лишь те впечатления, которые затрагивают одну из двух струн его органической лиры, а именно его зрительный или слуховой нерв. <...> В природе существует целый ряд других колебаний, которые не соответствуют вашей организации и не могут быть восприняты вами, а потому должны остаться навсегда совершенно неизвестными вам. Если бы лира ваших ощущений имела другие струны, десять, сто, тысячу... гармония природы отражалась бы полнее в их колебаниях <...>. И вместо двух нот, вы могли бы уловить всю гармонию природы» (Фламарион К. Люмен (разговор о бессмертии души). СПб.: изд. М. Городецкого, 1897. С. 87–88), см. также: Фламарион К. Урания. Путешествие в небесные пространства. СПб.: изд. А.С. Суворина, 1892. С. 71, 133–134.

28 Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем: В 20-ти томах. М.: Наука, 2003. Т. 7. С. 52, выделено мной.

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

Учись вниманью длинных трав,
Разлейся в море зорь бесцельных,
Протяжный голос свой послав
В отчизну скрипок запредельных.²⁹

Как отмечал еще в начале 1920-х гг. В.М. Жирмунский, текст Блока, в котором «мировой оркестр», музыкально звучащий универсум противопоставлен «отдельной песне торопливой», «визгливому» индивидуалистическому «смычку», дисгармонически врывающемуся «в отчизну скрипок мировых» (см. черновой вариант), отсылает к тютчевскому «Певучесть есть в морских волнах», где человек предстает отчужденным от «созвучья полного в природе», от «**общего** хора», согласного пения моря.³⁰ Блок совершенно верно прочитывает в стихотворении Тютчева топику «мировой гармонии»,³¹ *musica mundana*, отождествляя «мировую музыку», «мировой оркестр» с музыкой гармонической природы.

Вернемся к статье «О реалистах». В приведенном выше фрагменте заметна лексика Вячеслава Иванова — ср., например, цитату из «Эллинской религии страдающего бога», включенную Блоком в статью о поэте, написанную еще в 1905 году:

...мы, позднее племя, мечтаем <...> о «большом искусстве», призванном сменить единственно доступное нам малое, личное, случайное, расчитанное на постижение и мирозерцание немногих, **оторванных** и отъединенных.³²

Неоднократно отмечалось, что появление целого ряда мотивов так называемого «второго тома» стало результатом воздействия общественно-политической ситуации, русско-японской войны и революции 1905 года, поставивших Блока перед необходимостью вписать общественную проблематику в тексты и литературную позицию. Благодаря этому в 1906–1907 гг. в творчестве поэта, стремившегося покинуть лирическое «уединение», выйти на «площадь» и «улицу», в открытое пространство (один из ключевых мотивов творчества Блока эпохи «антитезы»), особую значимость

29 Блок. Полное собрание сочинений и писем: В 20-ти томах. Т. 3. С. 129–130.

30 Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л.: Наука, 1977. С. 226.

31 Отражение пифагорейско-платонического учения о мировой гармонии в «Певучесть есть в морских волнах...» бегло отмечено, см.: Козырев Б.М. Письма о Тютчеве // Литературное наследство. 1988. Т. 97. кн. 1. С. 87.

32 Иванов Вяч. Эллинская религия страдающего бога // Новый путь. 1904. Январь. С. 133, выделено мной; см.: Блок. Полное собрание сочинений и писем: В 20-ти томах. Т. 7. С. 8.

приобретают мифологемы «судьбы» и «пути», довольно отчетливо соотносившиеся Блоком с проблематикой «общественности». Движение в сторону «общественности» пропозирует критическое отношение к «интеллигенции» и апологетическое — по отношению к «народу».

В этом контексте особую роль, по-видимому, играло чтение Блоком текстов Вячеслава Иванова, исходившего из представлений о «расколе» «поэта» и «народа» и настаивавшего на необходимости снятия этого разрыва, на возвращении «уединенного» творчества, предназначенного «для немногих», «оторванных и отъединенных» от «тела народного», к «большому всенародному искусству». В статье об Иванове Блок особо отметил славянофильский характер его творчества,³³ вписав его поэзию в «национальную» линию русской лирики, представленную Хомяковым, Тютчевым и Владимиром Соловьевым; иными словами, влияние текстов Иванова связывалось Блоком с обращением к «национальной» тематике. Причем, что немаловажно для семантики блоковских текстов, именно в статьях Иванова стихотворения Тютчева, не относящиеся к собственно политической поэзии, интерпретируются нередко в «национальном» ключе; см., например, построенное на реминисценциях «Поэта и Черни» рассуждение в статье Блока «Творчество Вячеслава Иванова»: Мы должны взглянуть любовно на роковой раскол «поэта и черни». Никто уж не станет подражать народной поэзии, как тогда подражали Гомеру. Мы сознали, что «род» не властен и наступило раздолье «вида» и «индивида». <...> Поэт, идущий по пути символизма, есть бессознательный орган народного воспоминания. «По мере того, как бледнеют и исчезают следы поздних воздействий его отеснявшей среды, яснее и определяется в изначальном его “наследье родовое”». Так искупается отчуждение поэта от народной стихии: страдательный путь символизма есть «погружение с тихию фольклора», где «поэт» и «чернь» вновь познают друг друга.³⁴ Иными словами, тютчевское «наследье родовое» («Святая ночь на небосклон взошла») оказывается «фольклором», обращение к которому позволит поэту устранить роковое отчуждение от народа. В результате «природно-космическая», «натурфилософская» и т.п. образность могла приобретать «общественную» семантику.

След конструктов Вячеслава Иванова в приведенной цитате из статьи «О реалистах» неслучаен: выстраивая свою концепцию взаимоотношений «интеллигенции и народа», Блок воспроизводит представление об индивидуалистической «единичности», парциальности, а также «оторванности» «души» интеллигента от «народа», понятого как «общее» и «целое». При этом он прибегает к традиционной топике мировой гар-

33 Блок. Полное собрание сочинений и писем: В 20-ти томах. Т. 7. С. 10, см. также: *Тарановский К.Ф.* Вдаль влекомые. Один случай поэтической полемики Блока и Белого с Вяч. Ивановым // *Slavica Hierosolymitana*. 1981. Vol. V–VI. С. 295.

34 Блок. Полное собрание сочинений и писем: В 20-ти томах. Т. 7. С. 8–9.

монии, противопоставляя «голос одного», музыку «оторванной» души «звездного» интеллигента и «мировую музыку», соотнесенную с народным гармоническим целым, с «голосом толпы» — как бы погружая мотивы «мировой музыки», традиционной природно-космической гармонии в общественно-политический контекст. Описание народной души в музыкальных терминах отчетливо видно и в первой рецензии Блока на «Венок» Брюсова, где фигура автора подается в контексте построений Иванова о снятии разрыва между «поэтом» и «народом»³⁵: «Орфей — уже не жених, не сновидящий отрок. Он — предводитель других хоров <...>. Он строит новую лиру, “ответственную” за все и на все, о чем поет **народная душа** на площади и в дальних морях, текущих кровью; он — певец Брута и Робеспьера, и гражданской, и племенной войны, и Афин, и Парижа, и Цусимы и Москвы».³⁶ Как и в статье «О реалистах», в данном фрагменте «музыка», «пение» «народной души», на которое откликается Орфей-Брюсов, соотнесена с «ветром событий», а именно с общественно-политической тематикой, причем как взятой из прошлого (Великая Французская революция), так и из самого актуального настоящего, войны «племенной» (русской-японская война) и «гражданской» (революция 1905 года).³⁷

Как видно из приведенных выше примеров, «мировая музыка» соотносится Блоком с революцией, «голосом толпы», благодаря чему образность музыкальных стихий, природного мелоса приобретает в его текстах, как кажется, преимущественно общественно-политическое звучание.

МИРОВОЙ ОРКЕСТР: МУЗЫКАЛЬНЫЕ ВОЛНЫ

Процитированные выше фрагменты следует дополнить еще одним важным документом. В конце 1907 года Блок получил в подарок книжку Л.Я. Гуревич, посвященную Кровавому воскресенью и предшествовавшим ему событиям. Книга была написана на основе опросов участников и свидетелей произошедшего, главным образом петербургских рабочих, и в этом смысле несомненно представлялась Блоку адекватной фиксацией «гласа народного». На уже знакомых нам мотивах «двух голосов»,³⁸ «го-

35 О влиянии Иванова см. в комментариях к тексту см.: *Блок. Полное собрание сочинений и писем: В 20-ти томах. Т. 7. С. 397.*

36 Там же. С. 181, выделено мной.

37 О «единстве космического и исторического» в музыкальной символике Блока см.: *Магомедова Д.М. О генезисе и значении символа «мировой оркестр» в творчестве А. Блока // Вестник Московского университета. 1974, № 5; Поценья. Проза А. Блока. С. 61. Отмечу также, что «национализация» «мировой гармонии» не является исключительно блоковским изобретением, ср. о «националистической музыке» у Барреса (*Spitzer, Classical and Christian Ideas*, p. 154).*

38 О «голосе» как одном из репрезентантов «музыки» у Блока см.: *Поценья. Проза А. Блока. С. 57–58.*

лоса» «большого моря»³⁹ (ср. также морские мотивы в «Голосах скрипок»), репрезентирующего *путь*, и «голоса» отчужденных от него интеллигентов, построено благодарственное письмо Блока автору, написанное 21 декабря 1907 года:

Спасибо Вам за Вашу книгу от всей души. Сейчас, ночью, я прочел ее, не отрываясь, с большим напряжением. Хочу сказать Вам, что услышал голос волн большого моря; все чаще вслушиваюсь в этот голос, от которого все мы, интеллигенты, в большей или меньшей степени отделены головами собственных душ. Сейчас моя личная жизнь напряжена до крайности, заставляет меня быть рассеянным и невнимательным к морю. Но верно, там только — все пути. Может быть, те строгие волны разобьют в щепы все то тревожное, мучительное и прекрасное, чем заняты наши души.⁴⁰

В данном контексте особое значение начинает приобретать один из «голосов» «мирового оркестра», *музыкальная влага*,⁴¹ звуки которой предстают поэту *вестью о его будущем, пути, судьбе* и т.п.

Сопряженность музыкальной морской стихии с «путем», «судьбой» и «будущим» оказывается у Блока довольно устойчивой. Так, в загадочной песне, которую поет Гаэтан в «Розе и Кресте», пение моря зовет героев в «путь», в «грядущее», оказываясь зовом самой Судьбы: *Ревет ураган, / Поет океан, / Кружится снег, / Мчится мгновенный век, / Снится блаженный брег! / В темных расщелинах ночи / Прялка жужжит и поет. / Пряжа незримая в очи / Смотрит и судьбы прядет, / Смотрит чертой огневою / Рыцарю в очи*

39 Следует отметить, что соотнесение «музыки народной души» со звуками природы встречается у Вячеслава Иванова, в частности в статье «Копье Афины», где Иванов говорит о «музыке соборной души», «язык» которой он уподобляет природным стихиям: «Потому эпохи истинного большого искусства, при высоком уровне народной культуры, так редки и так кратковечны; зато монументальное бессмертие обеспечено его произведениям, часто вне прямой зависимости от гения отцов их. Ибо, когда заговорит **музыка соборной души**, не скоро замирают ее отзвуки в соборной душе изменившихся поколений; да и **самый язык соборной души всегда существенно один, как голоса стихий** — гул горного обвала, рев водопада или набат морского прибоя» (Иванов В. По звездам. Опыты философские, эстетические и критические. СПб.: Оры, 1909. С. 44), выделено мной.

40 Блок А. Собрание сочинений: В 8-ми томах. М.-Л.: ГИХЛ, 1963. Т. 8. С. 221–222.

41 О соотнесенности «музыки» и «влаги» у Блока см.: *Поцелня*. Проза А. Блока. С. 50–56. Необходимо отметить, что семантика «музыкальной влаги», появляющейся в творчестве Блока практически с самого начала его поэтического пути, безусловно шире и многообразнее описанного в настоящей статье смыслового комплекса (см. в частности: *Тарановский К.Ф.* Зеленые звезды и поющие воды в лирике Блока // *Russian Literature*. 1980. Vol. VIII. Issue 4). Так, например, в «Стихах о Прекрасной Даме» «музыкальный поток» связывается Блоком с явлением Души Мира: *Пробивалась певучим потоком, / Уходила в немую лазурь*; ср. также мотив «музыкальной влаги» в «Плясках осенних», где музыкальные звуки природы связаны с иномирным посланием: *Так волнуют прозрачные звуки, / Будто милый твой голос звенит* (Блок. Полное собрание сочинений и писем: В 20-ти томах. Т. 2. С. 20).

*закат, / Да над судьбой роковой / Звездные ночи горят. / Мира восторг беспредельный / Сердцу певучему дан. / В путь роковой и бесцельный / Шумный зовет океан. / Сдайся мечте невозможной, / Сбудется, что суждено. / Сердцу закон непреложный — / Радость-Страданье одно! / Путь твой грядущий — скитанье, / Шумный поет океан. / Радость, о, Радость-Страданье — / Боль неизведанных ран! / Всюду — беда и утраты, / Что тебя ждет впереди? / Ставь же свой парус косматый, / Меть свои крепкие латы / Знаком креста на груди! / Ревет ураган, / Поет океан, / Кружится снег, / Мчится мгновенный век, / Снится блаженный берег!*⁴² На персонажном уровне зов судьбы, который воплощает поющий океан,⁴³ спроецирован на певца Гаэтана; как было показано в другой работе,⁴⁴ Гаэтан предстает в «Розе и Кресте» зовом Будущего, именно поэтому, по всей вероятности, в блоковских пояснениях к пьесе он подается как стихия, море или океан:

Р<ыцарь>-Г<рядущее> — носитель того грозного христианства, которое не идет в мир через людские дела и руки, но **проливается** на него **как стихия, подобная волнам океана**, которые могут попутно затопить все, что они встретят по дороге. Вот почему он — **неизвестное**, туманное, **как грозное будущее**, и принимая временами образы человека, вновь и вновь расплывается и становится туманом, **волной, стихией**. <...> Сквозь деревья синее просвет. По-видимому, это утреннее небо, глубоко синее, как будто еще звезды на нем. И вдруг Бертран видит, что это — плащ Рыцаря-Грядущее. Их диалог поодаль от спящего мирно валета. **Тот говорит сначала, будто из бесконечной дали. В его голосе — и море, и даль, и Изора, и бесцельная синева, так что Бертрану чудится, будто он вопрошает только свое туманное и грозное будущее.** Постепенно Рыцарь-Грядущее становится человеком — Гаэтаном и сурово отвеча-

42 Блок А. Собрание сочинений: В 8-ми томах. М.-Л.: ГИХЛ, 1961. Т. 4. С. 232–233.

43 Ср. также семантику «поющего моря» в «Короле на площади»: Девушка: *Взоры свои к небесам подними. / Солнечный день утолит твою грусть.* Юноша: *Вечно плывут и плывут облака, / Белые башни роняют в моря.* Девушка: *Грустно тебе — посмотри мне в глаза. / Радость свиданья с тобою прочти.* Юноша: *Вижу, твои посинели глаза. / К ночи влечет тебя юность твоя.* Девушка: *К веселью! К веселью! Моря запевают! / Я слышу, далеко идут корабли!* Юноша: *Я слышу, как ропщут далекие волны, / Я вижу, как ветер погнал облака.* Девушка: *Лучи маяков пронцают туманы, / Над молом поставят на стражу огни.* Юноша: *Смотри — буревестники рыщут над пеной, / На гребне волны их качает судьба.* Девушка: *Над бурей взлетит золотая ракета / Навстречу веселым моим кораблям!* Юноша: *Я вещей душой проникаю в напевы, / Сулящие нам неизбежную ночь* (Блок. Собрание сочинений: В 8-ми томах. Т. 4. С. 32–33), выделено мной, ср. также соотношение в текстах Блока «синевы» с будущим: Блюмбаум А. «Отрывок случайный» // LAUREA LORAE. Сборник памяти Л.Г. Степановой СПб.: Нестор-История, 2011. С. 539–540. В данном контексте необходимо указать и на отмечавшуюся в блоковедении эквивалентность «синевы» и «берега» (D. A. Sloane, "Aleksandr Blok's Cycle 'Black Blood': An Interpretive Analysis," *Russian Literature* 18:3 (1985)), однако семантическим основанием этой эквивалентности следует, по-видимому, считать не только «видение иномирного» (Ibid., p. 216), но и «будущее».

44 Блюмбаум. «Отрывок случайный». С. 542–543.

ет несчастному на просьбы покинуть замок: «Я дал слово Изоре спеть песню».⁴⁵

Как «музыкальный поток» вводится мотив стихии в «Крушение гуманизма», текст, посвященный коллапсу дисгармоничной, утратившей целостность «цивилизации» (отсюда в статье топика распада единства и утраты «музыки» как начала, гарантирующего это единство) и выходу на сцену «народных масс», чью историческую победу в будущем профетически провозглашает автор. «Стихия» объявляется Блоком «музыкальной сущностью мира»,⁴⁶ а революция, движущей силой которой оказывается народная «стихия» — возвращением к природе. Отсюда возникают метафоры «музыкальной влаги» или «музыкального потока», как бы расчищающего историческое пространство для будущего:

«Всякое движение рождается из духа музыки, оно действует проникнутое им, но по истечении известного периода времени это движение вырождается, оно лишается той музыкальной влаги, из которой родилось, и тем самым обрекается на гибель. Оно перестает быть культурой и превращается в цивилизацию. Так случилось с античным миром, так произошло и с нами»; «<...> в Европе наших дней — есть водоворот, музыкальный поток, в котором несутся щепы цивилизации, щепы гуманного наследия; плыть в этом потоке может лишь тот, кто слышит его музыку, кто не оглушен его ревом, кто верен духу музыки».⁴⁷

Подлинное искусство, с точки зрения Блока, оказывается «голосом стихий и стихийной силой»,⁴⁸ а художник — подлинным художником, если следует музыкальному зову рвущейся на историческую сцену «природы», если идет, так сказать, путем музыкальных волн,⁴⁹ иными словами — революционным путем.⁵⁰

45 Блок. Собрание сочинений: В 8-ми томах. Т. 4. С. 458–459, выделено мной.

46 Блок. Собрание сочинений: В 8-ми томах. Т. 6. С. 102.

47 Там же. С. 111, 459; вторая цитата — черновой вариант.

48 Там же. С. 109.

49 Это, конечно, не отменяет и традиционного мотива пути как мореплавания, ср. в статье «Три вопроса»: «Но истинных художников всегда мало, они считаются единицами. В переходные, ночные эпохи, как наша, может быть и вовсе нет их в мире, потому что ни у кого не хватает сил вести корабль ночным проливом — между Сциллой красивых, легких, пьяных струй, за которыми легко хмелеющую душу дразнит недостижимый призрак прекрасного, и Харибдой тяжелых, недвижимых и непроницаемых скал, за которыми покаянная душа страдальчески провидит недостижимый призрак должного» (Блок. Полное собрание сочинений и писем: В 20-ти томах. Т. 8. С. 10), курсив Блока.

50 Д.М. Поцепня отметила, что в текстах Блока «музыка» и «влага» настолько тесно переплетены друг с другом, что «художественная идея музыки пронизывает текст и тогда, когда слов, непосредственно ее называющих (*музыка, музыкальный, музыкальность*), нет, но зато присутствуют те образы-метафоры, в которых объективировалось их содержание» (Поцепня. Проза А. Блока. С. 53). В данном контексте неслучайны ситуации, когда «музыка» в тексте Блока отсутствует, но присутствующая «влага»

Густой концентрацией топики природного мелоса отмечена пьеса «Песня Судьбы», где сюжет обретения главным героем отчетливо «национального», «народного» «пути» сопровождается мотивами природных стихий и в частности образом «моря мировых скрипок». Помимо символики музыкальной воды, появляющейся лишь в ремарках, гораздо более настойчиво в пьесу включается другой образ музыкальной стихии — поющего ветра, к звукам которого внимательно прислушивается покинувший закрытое пространство дома и стремящийся обрести свой «путь», «услышать» его в музыкальных звуках стихий главный герой пьесы Гер-

по-прежнему соотнесена с семантикой «будущего». Ср. связь «волн» и оккультного прозрения будущего в статье «О романтизме», где романтизм предстает (подобно революции в «Крушении гуманизма») «возвращением к природе»: «Убывает и стихийное движение; вырождается революционное движение. Стихий как будто снова не пять, а четыре; нам как будто ничто уже не грозит, **волны упали, и нас не бросает больше на те зеленые пенистые гребни**, в которых можно захлебнуться, но с которых **далеко видно**. <...> В Европе вновь проснется это новое, как будто шестое чувство, **без которого мы с зеленого гребня волны не увидим ничего, потому что захлебнемся в родимой зеленоватой воде**» (Блок. Собрание сочинений: В 8-ми томах. Т. 6. С. 366–367). Ср. также статью «Владимир Соловьёв и наши дни» (1920): «Я говорю так долго об этих давних порубежных временах потому, что стараюсь восстановить в слабой памяти атмосферу эпохи, сходную с атмосферой, которой дышал Вл. Соловьёв. Его житейский подвиг был велик потому, что среди необозримых равнин косности и пошлости пришлось ему тащиться с тяжелой ношей своей тревоги, с его “сожжённым жестокой думой лицом”, как говорил А. Белый. Он жил в мире Александра III, позитивизма, идеализма, обывательщины всех видов. Люди дьявольски беспомощно спали, как многие спят и сегодня; **а новый мир, несмотря на всё, неудержимо плыл на нас**, превращая годы, пережитые и переживаемые нами, в столетие» (Там же. С. 158). Особый интерес в данном контексте представляет выступление Блока 4 августа 1920 года на вечере С. Городецкого и Л. Рейснер: «...наши товарищи <С. Городецкий и Л. Рейснер — А.Б.> вошли в революционную эпоху каждый — своими путями, <...> они дышат **воздухом современности, этим разреженным воздухом, пахнущим морем и будущим**; настоящим и дышать почти невозможно, можно дышать только этим будущим» (Там же. С. 437), см. здесь про «стихи, не связанные со стихиями» (Там же. С. 436) и цитату из пушкинского «Поэта», которую Блок приводит в речи «О назначении поэта», посвященной именно связи «стихов» и «стихий»; ср. в этой связи гармоническое согласие поэзии и гармонических волн в стихотворении «Тишина цветет» (1906): *Здесь легким образам и думам / Я отдаю стихи мои, / И томным их встречают шумом / Реки согласные струи* (Блок. Полное собрание сочинений и писем: В 20-ти томах. Т. 2. С. 83). Отмечу, что «корабль души» (*Здесь тишина цветет и движет / Тяжелым кораблем души*) является традиционным образом, активно использовавшимся в литературе с конца античности (в частности, в Средние века) в рамках сюжета «создание текста как мореплавание» (E. R. Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, t. 1 (Paris: PUF, 1986), pp. 219–224); если брать безусловно знакомые Блоку тексты, см., например у Данте *la navicella del mio ingegno* в самом начале «Чистилища» (Ibid., pp. 221–222), ср. «челн души моей» в не вполне точном переводе Д. Мина (*Алигиери Данте. Божественная комедия. Чистилище*. Перев. Дмитрий Мин. СПб.: Изд. А.С. Суворина, 1902. С. 1), близком, однако, блоковскому тексту.

ман.⁵¹ Сопряженность природных стихий подчеркивается автором в пятой картине «драматической поэмы», когда на смену «морю мировых скрипок» приходит рыдающий «голос ветра».

МИРОВОЙ ОРКЕСТР: ПОЮЩИЙ ВЕТЕР

Соотнесенность и смысловая эквивалентность музыкального моря и поющего ветра⁵² отчетливо видна в черновиках «итальянского» стихотворения Блока «Холодный ветер от лагуны». Здесь в частности находим следующие строки: *Я слышу волны, волны — струны / Органа твоего, Судьба*.⁵³ Данный фрагмент не попал в окончательный текст, однако мотивы,

51 *Не надо очага и тишины — / Мне нужен мир с поющим песни ветром!* (Блок. Собрание сочинений: В 8-ми томах. Т. 4. С. 159), ср. в «Вольных мыслях»: *Всегда хочу смотреть в глаза людские, / И пить вино, и женщин целовать, / И яростью желаний полнить вечер, / Когда жара мешая днем мечтать / И песни петь! И слушать в мире ветер!* (Блок. Полное собрание сочинений и писем: В 20-ти томах. Т. 2. С. 209).

52 Об эквивалентности волн и ветра в творчестве Блока свидетельствуют и черновики статьи «Генрих Ибсен». Уже в самом начале статьи Блок задает метафору мореплавания, которая в статье становится метафорой писательского пути Ибсена: «Раз мы с Ибсеном — мы на борту корабля, который борется с волнами в открытом море, мы слушаем немолчный голос великого прибора» (Блок. Полное собрание сочинений и писем: В 20-ти томах. Т. 8. С. 64). Черновики указывают на соперничество волн и ветра, а также его снятие через образ прибора, как бы объединяющего обе стихии: голос ветра голос волн голос великого прибора (Там же. С. 199). Голос волн и соответственно голос прибора следует соотносить с топикой музыкальных волн, которые появляются в тексте: «Да, это “жених, идущий навстречу невесте”, как говорит биограф; это — носитель «королевской мысли» о народе, о духовной жизни Норвегии, писатель в ореоле славы какой-то метафизической, человек, оставшийся самим собой, вопреки унижительным гонениям и нужде, которые остались далеко позади. Что же? Корабль летит на всех парусах, быть может уже нечего править рулем, остается захмелеть от этого стремительного полета, от головокружительной славы, от **торжественной музыки волн?**» (Там же. С. 65–66), выделено мной. Другим текстом, в котором отчетливо сопрягаются музыкальная вода и музыкальный ветер, является «Крушение гуманизма», где одновременно представлена символика «музыкального потока», «музыкальной влаги» и образ «ветра, носившегося по нашей равнине»: «...музыкальные звуки нашей жестокой природы всегда звенели в ушах у Гоголя, у Толстого, у Достоевского» (Блок. Собрание сочинений: В 8-ми томах. Т. 6. С. 114–115).

53 Блок. Полное собрание сочинений и писем: В 20-ти томах. Т. 3. С. 302. Как видно из приведенной в начале статьи цитате из «Гостя» Вячеслава Иванова, топика «мировой музыки» превращает мир в музыкальный инструмент, в частности в струнный, и в этом смысле едва ли удивительным представляется мотив волн как струн. Так, в мерзляковском переводе XVI песни «Освобожденного Иерусалима», в описании сада Армиды, находим следующий фрагмент: *Качаяся в ветвях лик птичек разногласный / На перерыв поет нам песни сладострастные. / Там воздух говорит; листы и волны в ряд, / Различно движимы, как струны, говорят; / Замолк пернатых хор; громчае их плесканье — / Но запоют оне — отрадной их шептанье!... / Орган сей, хитростью, иль случаем каким, / Сопутствует певцам, иль вторит нежно им. <...> / Все дышит страстию: злак, травы,*

на которых он построен, нашли свой отзвук в следующем стихотворении цикла, «Слабеет жизни гул упорный»: *И некий ветр сквозь бархат черный / О жизни будущей поет.*⁵⁴ Причем среди черновых вариантов этого текста опять-таки возникает (правда, без упоминания водной стихии) топика предыдущего черновика, «струн, поющих о будущем», которую Блок со всей очевидностью пытался развернуть в «Слабеет жизни гул упорный», финальном стихотворении своего венецианского микроцикла: *Поют, поют глухие струны / О веке будущем поют*⁵⁵ (для «Итальянских стихов» мотивы «новой жизни», о которой поет «тень Данта с профилем орлиным», являются чрезвычайно важными).

Черновые материалы свидетельствуют, что Блок хотел использовать в качестве эпиграфа к «Слабеет жизни гул упорный» первую строку «неаполитанского» стихотворения Мережковского «Addio, Napoli»: *Слабеет моря гул прощальный.*⁵⁶ Обращение к тексту Мережковского объясняет, как в черновик второго венецианского стихотворения Блока попал мотив органа (кажется, больше в блоковской лирике не встречающийся), появляющийся в пятой строфе «Addio, Napoli»: *Где камни скрыл подводный мох, / Где днем и ночью Океана / В глубокой бездне слышен вздох, / Подобный музыке органа.*⁵⁷ Однако текст Мережковского, в котором важное место занимает топика языка природы, ни словом не упоминает мотив услышанной в пении/говоре природных стихий судьбы.⁵⁸ По всей вероятности, в «Addio,

ветерки, / И дубы гордые и лавры освященны, / Семейства древ, кустов, друг с другом преплетенны, / И воды — и земля; везде любви жар, / Везде гармония — любви сладчайший дар! (Освобожденный Иерусалим. Поэма Торквата Тасса, переведенная с итальянского Алексеем Мерзляковым. М.: В Университетской типографии, 1828. Ч. 2. С. 166–167), выделено мной. В тексте Тассо, в котором представлен гармонический, музыкальный *locus amoenus*, прямого сравнения волн со струнами нет. Тем не менее, анализируя это место, Лео Шпитцер указывает на образ воздуха, уподобленного музыканту, «who uses the plectron of leaves and of waves (percote)» (Spitzer, *Classical and Christian Ideas*, p. 98) (тассовский образ воздуха-музыканта не уникален, см.: Finney, “A World of Instruments,” p. 112). Иными словами, лежащая в основе данного фрагмента символика гармоничной природы как струнного музыкального инструмента была, по-видимому, довольно точно прочитана Мерзляковым и позволила ему эксплицировать подспудное сравнение листьев и волн со струнами. Среди современных Блоку текстов сравнение морских волн со струнами чуть позже, в 1913 году использовал Брюсов в стихотворении «Над Северным морем»: *Поют океанские струны / Напевы неведомых лет, / И слушают серые дюны / Любовно-суровый привет* (Брюсов В. Собрание сочинений: В 7-ми томах. М.: Художественная литература, 1973. Т. 2. С. 112).

54 Блок. Полное собрание сочинений и писем: В 20-ти томах. Т. 3. С. 71.

55 Там же. С. 304.

56 Там же. С. 305.

57 Мережковский Д.С. Стихотворения и поэмы. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 2000. С. 347.

58 Мотив речи/пения/зова и пр. природных стихий, чей смысл тщетно (или не вполне тщетно) пытается разгадать прислушивающийся лирический герой, является довольно распространенным в культуре романтизма, см., например, в «Руненберге»

Naroli» Блока заинтересовали прежде всего первая строка, вводящая мотив звуков моря, а также превращение этого мотива в образ музыкальной водной стихии, представленный сравнением «вздохов» океана с органной музыкой. Финальная стадия работы продемонстрировала триумф одной звучащей стихии над другой, музыкального ветра над музыкальной водой. По всей вероятности, мотив «органа» мог выпасть не в последнюю очередь из-за своего рода денотативной какофонии, на которую, быть может, обратил внимание поэт.⁵⁹

Л. Тика, где герой прислушивается к непонятной мелодии/речи ручья: «<...> птицы пели в кустах, и эхо им вторило. Медленно спустился он с горы и, сидя на берегу ручья, который, пенясь, журчал по острым камням, вслушивался в переменчивую мелодию волн. Ему казалось, что волны непонятным языком высказывают ему множество важных для него вещей, и он внутренне огорчился, что не понимает слов их» (Немецкая романтическая повесть. М.-Л.: Academia, 1935. Т. 1. С. 188); см. также об обращениях к морской топике в русском романтизме: «Морю», стихотворение Пушкина, рукопись второй редакции. Приг. к печати Дм. Чижевский // Русский литературный архив. Под ред. М. Карповича и Дм. Чижевского. Нью-Йорк, 1956. С. 22–23. Тем не менее, указание на то, что неясное послание природы говорит о судьбе героя, встречается не так часто. В данном контексте можно упомянуть раннее стихотворение Некрасова «Непонятная песня», где мотив семантически неясных звуков (введенный через цитату из Лермонтова) гармонического хора валов соотнесен с возможным откровением о судьбе. По поводу уместимости речи природы, а также о том, какие смыслы скрывает и о каких смыслах она говорит, в европейской интеллектуальной истории существовали разные точки зрения см.: P. Hadot, *Le voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de Nature* (Paris: Gallimard, 2008), pp. 268–272.

- 59 Путаница с органом и струнными в русской поэзии не ограничивается только черновыми строчками Блока. Так, Сергей Соловьев в своем стихотворении «Святая Цецилия», вдохновленном, как признавался сам поэт (*Соловьев С. Scurifragium*. М.: типография т-ва А.И. Мамонтова, 1908. С. 147), хранящейся в Эрмитаже известной картиной Карло Дольчи, на которой изображена святая Цецилия, сидящая за органом, пишет: *Возле органа / Святая Цецилия, / — Вся осиянна — / Божия лилия! / Струны зывают. / Белые руки / С клавишей зыбких срывают / Тихие звуки* (*Соловьев С. Цветы и ладан*. М.: типография т-ва А.И. Мамонтова, 1907. С. 34). Ошибка Соловьева, незнакомого с устройством органа и, как кажется, неосторожно сблизившего — благодаря клавишам — орган с пианино, была подмечена строгим Брюсовым, который, в свою очередь, аподиктично заявил, что «во времена св. Цецилии органов еще не существовало» (*Брюсов В. Среди стихов: 1894–1924. Манифесты, статьи, рецензии*. М.: Советский писатель, 1990. С. 232). В данном случае Брюсов и сам ошибается, не будучи, по-видимому, знаком с иконографией патронессы религиозной музыки, нередко изображаемой с органом (в том числе портативным), что было кодифицировано в европейском искусстве знаменитым полотном Рафаэля (D. Arasse, "Extases et visions béatifiques à l'apogée de la Renaissance," *Mélanges de l'Ecole française de Rome* 84:2 (1972), pp. 422–423), о неверном истолковании «Passio S. Caeciliae», благодаря которому в иконографии св. Цецилии появился орган см.: S. Mossakowski, "Raphael's 'St. Cecilia': An Iconographical Study," *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 31:1 (1968), p. 5; справедливости ради следует отметить, что струнные фигурировали в изображениях св. Цецилии, например на картинах Доменикино и Сарачени.

Наброски, превращенные Блоком в конце концов в стихотворение «Слабеет жизни гул прощальный», легко вычлняются в черновиках другого текста, писавшегося в том же 1909 году и также посвященного судьбе и будущему — «Все это было, было, было» («Порою всматриваюсь жадно / В глубокий мрак — грядущий век», как формулирует Блок тему текста в черновой редакции). В набросках этого стихотворения обнаруживаются уже знакомые нам мотивы, причем в данном случае образ ветра, поющего о будущем, отчетливо сближен с мотивом струн:

И эта мать, вникая в струны,
Мать, что поют глухие струны
Ты, ты мечтаешь
Так ветер из будущих времен
Завесу черную взывает
Глухою музыкой стена⁶⁰

Работа над строкой «глухою музыкой стена» свидетельствует о стремлении поэта сохранить эпитет «глухой»:

Глухой
Глухою музыкой взывает
Глухою музыкой чреватый⁶¹

О навязчивости, с которой возникает данный эпитет в черновике стихотворения, говорит и другая строфа:

Так налетевший ветер глухо
Приносит отдаленный шум
О том чего, не слышит ухо,
Чего не понимает ум.⁶²

Причем вторая строка первоначально вводила мотив пения: О том < > поет. Не будет большой натяжкой предположить, что блоковский образ поющего ветра является реминисценцией памятного тютчевского текста:

О чем ты воешь, ветер ночной?
О чем так сетуешь безумно?...
Что значит странный голос голос твой,
То глухо жалобный, то шумно?
Понятным сердцу языком

60 Блок. Полное собрание сочинений и писем: В 20-ти томах. Т. 3. С. 348–349.

61 Там же. С. 349.

62 Там же. С. 350.

Твердишь о непонятной муке
 <...>
 О страшных песен сих не пой
 Про древний хаос, про родимый!⁶³

По-видимому, отзвуком этого стихотворения в процитированных выше блоковских текстах является «шум», «глухо» приносимый ветром (ср. также *глухие струны, глухая музыка ветра*).⁶⁴ Мотив «страшного» послания природы, «страшного» пения стихии («О, страшных песен сих не пой!») напрямую отзывается в блоковских «Карпатах», прозрачно отсылающих к поющему «жалобному ветру» (ср. *...то глухо жалобный*) Тютчева:

Впрочем, прости... мне немного
Жутко и холодно стало;
 Это — я помню неясно
 <...>
 Это — из жизни другой мне
Жалобный ветер напел.⁶⁵

Откровенной тютчевской реминисценцией представляется и ключевой образ «пения ветра», «песни самой судьбы», в блоковской драме «Песня Судьбы»: Герман: *Это было во сне, Фаина? Фаина (резко): Во сне! Слышишь, ветер плачет? Это жена твоя плачет!* Она начинает тревожно вслушиваться: **в столах ветра** просыпается та же старая нота: будто кто-то

63 Тютчев Ф.И. Лирика. М.: Наука, 1965. Т. 1. С. 57.

64 Ср. также в цикле «Родина», где мотив подчеркнут композиционно, стыком финала одного текста и начала другого, подхватывающего и варьирующего образность предыдущего стихотворения, причем здесь опять-таки можно различить следы знаковой нам тютчевской референции: *И невозможное возможно, / Дорога долгая легка, / Когда блеснет в дали дорожной / Мгновенный взор из-под платка, / Когда звенит тоской острожной / Глухая песня ямщика!...* (следующий текст) *Вот он, ветер, / Звенящий тоскою острожной, / Над бескрайнюю топью / Огонь невозможный, / Распростёршийся призрак / Ветлы придорожной... / Вот, что ты мне сулила: / Могила* (Блок. Полное собрание сочинений и писем: В 20-ти томах. Т. 3. С. 174), выделено мной.

65 Блок. Полное собрание сочинений и писем: В 20-ти томах. Т. 3. С. 195, выделено мной. В одной из предыдущих работ я пытался наметить связь между образностью поющего ветра «Карпат» и ветра из «миров иных» блоковской речи «Памяти Врубеля» (*Бломбаум. «Отрывок случайный»*. С. 526–530). Рискну предположить, что «**глухой ветер**» врубелевской речи также следует считать реминисценцией стихотворения Тютчева. С тютчевским мотивом не вполне понятного послания природной стихии («О чем ты воешь, ветер ночной» и т.д.) можно сопоставить «обрывки шепотов и слов на незнакомом языке», которые приносит ветер в «Речи» (*Блок. Полное собрание сочинений и писем: В 20-ти томах. Т. 8. С. 121*), а также напрямую соотнесенного с этой топикой образа «случайного отрывка» (=семантически неясного пения ветра) в «Карпатах».

рыдает призывно, **жалобно**, безутешно⁶⁶; ср. в черновиках драмы, где реминисценция проступает несколько отчетливее: Герман (тихо): *Что это — был сон, Фаина?* Фаина (резко): *Сон. Слышишь, ветер, поет жалобно... Это твоя жена плачет о тебе.*⁶⁷

Символика музыкального ветра появляется у Блока уже в «Стихах о Прекрасной Даме», где «песни», которые он приносит «издалека», являются иномирными посланиями Души Мира:

Ветер принес издалёка
 Песни весенней намека,
 Где-то светло и глубоко
 Неба открылся клочок.
 В этой бездонной лазури,
 В сумерках близкой весны
 Плакали зимние бури,
 Реяли звездные сны.
 Робко, темно и глубоко
 Плакали струны мои.
 Ветер принес издалёка
 Звучные песни твои.⁶⁸

В приведенной выше черновой строфе стихотворения «Все это было, было, было» («Так налетевший ветер глухо») особый, иномирный характер послания, приносимого поющим ветром, подчеркивается, с одной стороны, традиционным для символики «мировой музыки» мотивом «неслышимости для уха»,⁶⁹ а, с другой, отчасти дублирующим его моти-

66 Блок. Собрание сочинений: В 8-ми томах. Т. 4. С. 162.

67 Там же. С. 449. О влиянии «О чем ты воешь» Тютчева на блоковскую символику «ветра» в целом, а также конкретнее на циклы «Итальянские стихи» и «О чем поет ветер» см.: *Абашев В.В.* Ф.И. Тютчев в художественном сознании А.А. Блока и В.Я. Брюсова. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. М., 1986. С. 16; *D. A. Sloane, Aleksandr Blok and the Dynamics of the Lyric Cycle* (Columbus, Ohio: Slavica Publishers, 1987), pp. 321–326.

68 Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем: В 20-ти томах. М.: Наука, 1997. Т. 1. С. 49. О блоковской «дали» как знаке «иномирного» см.: Sloane, “Aleksandr Blok’s Cycle ‘Black Blood’,” pp. 207–240.

69 В качестве параллели этой черновой строфе мне уже приходилось (Блумбаум. «Отрывок случайный». С. 531) указывать на «Стихи о Прекрасной Даме»: *Но внятен сердцу был язык, / Неслышимый уху — в отдалении* (Блок. Полное собрание сочинений и писем: В 20-ти томах. Т. 1. С. 62), причем «внятный сердцу язык» так же восходит к тютчевскому стихотворению (ср. *...понятным сердцу языком*). Отмечу также, что читая «Florentinische Nächte» в переводе П.И. Вейнберга, Блок особое внимание уделил сцене с Паганини, в которой Гейне сравнивает звуки его скрипки со «звучавшей гармонией» звездного неба, с музыкой сфер. В данном контексте вполне логично воз-

вом «отдаленности», предполагающим «необходимость прислушаться» или имплицитующим символику не вполне понятных «обрывков слов»⁷⁰ (как, например, в «Карпатах»). На образности «отдаленной музыки» строится уже упоминавшаяся статья Блока «Душа писателя», парафразирующая «отдаленный шум поющего ветра» из черновика; в данном случае «ветер» становится «дуновением»:

Последнее и единственно верное оправдание для писателя — голос публики, неподкупное мнение читателя. Что бы ни говорила «литературная среда» и критика, как бы ни захваливала, как бы ни злобствовала, — всегда должна оставаться надежда, что в самый нужный момент раздастся голос читателя, ободряющий или осуждающий. Это — даже не слово, даже не голос, а как бы **легкое дуновение души народной**, не отдельных душ, а именно — коллективной души. <...> Если у нас и есть надежда **услышать** когда-нибудь это чудодейственное **дуновение** всеобщей души, — то это слабая, еле мерцающая надежда. <...> Всеобщая душа так же действительна и так же заявит о себе, когда понадобится, как всегда. Никакая общественная усталость не уничтожает этого верховного и векового закона. И, значит, приходится думать, что писатели недостойны слышать ее **дуновение**. Последним слышавшим был, кажется, Чехов. <...> Только наличностью пути определяется внутренний «такт» писателя, его *ритм*. Всего опаснее — утрата этого ритма. Неустанное напряжение внутреннего слуха, **прислушивание** как бы к **отдаленной музыке** есть неперемное условие писательского бытия. Только слыша **музыку отдаленного «оркестра»** (который и есть «**мировой оркестр души народной**»), можно позволить себе легкую «игру». <...> Раз ритм налицо, значит творчество художника есть отзвук целого оркестра, то есть — отзвук души народной. Вопрос только в степени **удаленности** от нее или близости к ней.⁷¹

никает образ неслышной уху музыки, восходящий к топике *musica mundana* (Spitzer, *Classical and Christian Ideas*, p. 8): «Это были **звуки, каких не может никогда слышать ухо**, какие только греются сердцу, когда оно лежит ночью на груди возлюбленной. Может быть, впрочем, сердце может понимать их и днем, при ярком свете, когда оно упоительно погружается в созерцание прекрасных линий и овалов произведения греческого искусства» (Гейне Г. Полное собрание сочинений. СПб.: Изд. А.Ф. Маркса, 1904. Т. 3. С. 229), выделено мной, приведенный фрагмент отчеркнут Блоком: Библиотека Блока. Описание. Кн. 1. Л.: Библиотека Академии Наук СССР, 1984. С. 198.

70 Среди персонажей символистских текстов есть герои, понимающие пение ветра (при этом, правда, отрицающие иномирную или «сказочную» природу этого пения), ср. в «Романе-царевиче»: «На паровозе-то, под огнем топки, под ветром, срывающим дыхание и таким веселым, свободным, благодатным, — многое можно понять. Он, ведь, не сказки мне, ветер, рассказывал; пусть поэты воображают, что ветер небесные песни поет; нет, я голос ветра знаю; я слова его понимаю. — Скажите, пожалуйста! — лениво проговорил Алексей Алексеевич. — Поэтов бранишь, а это ли у тебя не поэзия? Голос ветра» (Гиппиус З.Н. Роман-царевич. М.: Московское книгоиздательство, 1913. С. 14).

71 Блок. Полное собрание сочинений и писем: В 20-ти томах. Т. 8. С. 101–103, выделено мной.

Необходимо отметить, что в текстах Блока «отдаленная музыка» оказывается не только иномирным посланием, а «даль» и т.п. — указанием на степень пространственной близости к «мировому оркестру»: символика «дали» отчетливо сопряжена с будущим и судьбой. Так, в статье «Дитя Гоголя» «отдаленная музыка» возникает в несколько необычном на первый взгляд контексте:

...когда он [Гоголь] слушал все одну, отдаленную и разрастающуюся, музыку души своей — бубенцы тройки и вопли скрипок на фоне однообразно звенящей струны (об этой музыке — и в «Портрете», и в «Сорочинской ярмарке», и в «Записках сумасшедшего», и в «Мертвых душах») <...> — тогда уже знал Гоголь сквозь все тревоги, что радость и раздражающая мука творчества суждены ему неизбежно. Так женщина знает с неизбежностью, что ребенок родится, но что она будет кричать от боли, дорогой ценой платя за радость рождения нового существа.⁷²

Мотив прислушивания связывается в статье с образом творца Гоголя как «беременной женщины»: «...не человек почти, а как бы один обнаженный слух, отверстный лишь для того, чтобы слышать движения, потягивания ребенка».⁷³ «Дитя» Гоголя — это видение России будущего, прозреваемое Гоголем — как будто по рецептам самого Блока — через «воссоединение с **целым**», «в музыке мирового оркестра», в звуках стихии, «ветра».⁷⁴ Видение Гоголя, обретенное благодаря «мировой музыке», подается Блоком через образность «дали» («синей дали»),⁷⁵ построенной на обширных цитатах и парафразах гоголевских текстов (в том числе «Записок сумасшедшего», что указывает и на «безумный», «сумасшедший» характер этого видения).⁷⁶ Именно репрезентация будущего как «дали» поясняет мотив «отдаленной музыки своей души» из процитированного выше фрагмента: подобно «беременному» своим «творением» творцу, прислушивающемуся к «потягиваниям» ребенка, то есть России будущего, к «нерожденному» и «новому», Гоголь прислушивается к «отдаленной музыке», которую носит-слышит в своей душе, причем «отдаленной» эта «музыка» оказывается потому, что доносит звуки «дали»-будущего, являясь своего рода «музыкой будущего». На этой символике строится, например, послере-

72 Там же. С. 106–107.

73 Там же. С. 106.

74 «В полете на воссоединение с целым, в музыке мирового оркестра, в звоне струн и бубенцов, в свисте ветра, в визге скрипок — родилось дитя Гоголя. Этого ребенка назвал он Россией. Она глядит на нас из синей бездны будущего и зовет туда» (Там же. С. 108).

75 «Так влечет к себе Гоголя новая родина, синяя даль, в бреду рождения снящаяся Россия»; «...открылась, омытая весенней влагой, синяя бездна, “незнакомая земле даль”, будущая Россия» (Там же. С. 107, 108).

76 «...струна звенит в тумане... вон и русские избы виднеются. Дом ли то мой синеет вдали? <...> У, какая сверкающая, чудная, незнакомая даль!... Русь! куда ж несешься ты? дай ответ. Не дает ответа. Чудным звоном заливаются колокольчик» (Там же. С. 107), курсив Блока.

волюционный ответ Блока Зинаиде Гиппиус, где он пишет о своем прозрении будущего, соотнесенного с морской образностью: *Но в дали я вижу — море, море, / Исполинский очерк новых стран,*⁷⁷ ср. в черновиках: *Но в дали передо мною — море, / Незнакомый очерк новых стран.*⁷⁸ Можно предположить, что и красногвардейцы «Двенадцати» соотносятся Блоком с «миром будущего» через мотивы движения «вдаль», «пути», устремленного «вдаль»: *...Вдаль идут державным шагом,*⁷⁹ ср. в черновиках, где видно, что Блок настойчиво стремится сохранить мотив «дали», работая над этим фрагментом поэмы: *...И идут без Имени святого / Все двенадцать вдаль; Все двенадцать вдаль идут одиноко; Все двенадцать идут вдаль.*⁸⁰

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

«Поющий ветер» приносит звуки «мирового оркестра», зовет на «ритмический» национальный «путь» «Песни Судьбы» (ср.: *Россия, нищая Россия, / <...> / Твои мне песни ветровые, — Как слезы первые любви!*), оказывается вестником не природного хаоса, а гармонии народной «стихии», становясь одним из компонентов *musica mundana*,⁸¹ одним из голосов согласной и целостной полифонии мира — звуки этой мировой гармонии, в которой стерты различия между природным и общественным, предстают вестью о «пути» поэта, откровением о его Судьбе. При этом Блок не забывает о «хаотических» мотивах тютчевского текста, актуализируя, например, его «страшную» семантику в «Карпатах» и, тем самым, сохраняя в своем творчестве *разные* варианты Будущего: намек на возможность страшного, пугающего грядущего в лирике Блока⁸² связан с

77 Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем: В 20-ти томах. М.: Наука, 1999. Т. 5. С. 81, выделено мной.

78 Там же. С. 276, выделено мной, см. также: Иванова Е.В. Александр Блок: последние годы жизни. СПб.-М.: Росток, 2012. С. 189-190.

79 Блок. Полное собрание сочинений и писем: В 20-ти томах. Т. 5. С. 19, выделено мной.

80 Там же. С. 136, выделено мной. О семантике «дали» как будущего и «пути» у Блока см. Тарановский. Вдаль влекомые; Блюмбаум. «Отрывок случайный».

81 Негативно откликнувшийся на блоковскую апологетику революции Бердяев («Когда романтический, лирический поэт начал петь гимны неистовствам революции» и т.д. (Бердяев Н. Философия неравенства. Берлин: Обелиск, 1923. С. 8)) не услышал, как известно, в звуках революционных стихий *musica mundana* («Если красота ваша, правда, ваша, истина ваша завясят от дуновения ветров, от бушевания стихий, <...> то у вас нет красоты, нет правды и нет истины» (Там же. С. 8)), а распознал в них лишь тютчевский изначальный хаос: «Все революции будили темную и злую стихию в человеке, древний хаос» (Там же. С. 15).

82 Ср. в «Новой Америке», где утверждение позитивного варианта будущего сопровождается отрицанием пугающего характера «национальной музыки», тютчевских «страшных песен»: *Черный уголь — подземный мессия, / Черный уголь — здесь царь и жених, / Но не страшен, невеста, Россия, / Голос каменных песен твоих* (Блок. Полное собрание сочинений и писем: В 20-ти томах. Т. 3. С. 182), выделено мной.

семантической амбивалентностью «поющего ветра», чье послание может представлять (в соответствии с исходным тютчевским контекстом) трудно разгадываемым, «отрывочным», неясным и тревожным — в противоположность в целом положительной семантике «музыкальной влаги».⁸³

83 В данном контексте особый интерес представляет «Крушение гуманизма». Противопоставив «немузыкальную», нецелостную «цивилизацию» XIX века «культуре», великим и гонимым художникам, слышавшим звуки грядущей катастрофы, Блок объявляет искусство «голосом стихий и стихийной силой». По-видимому, в связи с этим мотивом (=«близость к природе») возникает характеристика Вагнера, которая прямо строится на тютчевских реминисценциях: «Вагнер всегда возмущает ключи; он был вызывателем и заклинателем **древнего хаоса**» (Блок. Собрание сочинений: В 8-ми томах. Т. 6. С. 109), выделено мной (образ Вагнера как «заклинателя древнего хаоса», по-видимому, должен напомнить читателю об Орфее, превращающем дисгармоничную природу в мировую гармонию, ср. в статье Вячеслава Иванова: «Орфей — начало строя в хаосе; **заклинатель хаоса** и его освободитель в строе» (Иванов Вяч. Орфей // Труды и дни. № 1. 1912. С. 63), выделено мной). Иными словами, стихии, которые оказываются воплощенной музыкальностью и гармоничностью, одновременно сохраняют свою «хаотичность»; здесь заметна линия, которая будет развернута в речи «О назначении поэта», где «культура» и «стихия» предстанут в неразрывной связи, где тютчевский «хаос» станет строительным материалом поэтической «гармонии». Ср. образ Пушкина, который устремляется «к морю и в лес потому, что только там можно в одиночестве собрать все силы и приблизиться к “родимому хаосу”, к безначальной стихии, катящей звуковые волны» (Блок. Собрание сочинений: В 8-ми томах. Т. 6. С. 163). Причем в пушкинской речи эта двойственность «стихии» отчетливо артикулируется через водную образность: «Космос — родной хаосу, как упругие волны моря — родные грудам океанских валов» (Там же. С. 161).