

К КОМУ ЖЕ ВСЕ-ТАКИ ОБРАЩЕНО СТИХОТВОРЕНИЕ А. А. БЛОКА «ИСПАНКЕ»?

Стихотворение Александра Блока «Испанке» (1912) — пример поэтического послания, обращенного к условному, на первый взгляд, адресату.

ИСПАНКЕ

Не лукавь же, себе признаваясь,
Что на миг ты был полон одной,
Той, что встала тогда, задыхаясь,
Перед редкой и сытой толпой...

Что была, как печаль, величава
И безумна, как только печаль...
Заревая Господняя слава
Исполняла священную шаль...

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

Но, средь танца волшебств и наитий,
Высоко занесенной рукой
Разрывала незримые нити
Между редкой толпой и собой,

Чтоб неведомый северу танец,
Крик *Handá* и язык кастаньет
Понял только влюбленный испанец
Или видевший Бога поэт.¹

Неперсонифицированное посвящение, выраженное нарицательным существительным в дательном падеже и вынесенное в позицию заглавия, — случай в художественной практике Блока нечастый на фоне многочисленных классических посланий, имеющих конкретных адресатов (их имена зафиксированы в заглавиях: «Анне Ахматовой», «Вячеславу Иванову», «Моей матери», «Андрею Белому», «З. Гиппиус», «Пушкинскому Дому» и т. д.) или же обращенных к типизированным фигурам-шифтерам («Друзьям», «Поэту», «Дельвигу», «Е. А. Баратынскому») и даже метафизическим сущностям («Неведомому Богу», «Двойнику», «Моей смерти»²). Однако он и не единственный. Подобным образом оформленное заглавие-посвящение в «каноническом» тексте «лирической трилогии» встречается еще дважды: это стихотворения «Девушке» («Ты перед ним, что стебель гибкий...»), развивающее мотив «звериной страсти», страсти-борьбы, и «Встречной» («Я только рыцарь и поэт...»; вариантное заглавие в рабочей тетради — «Даме с парохода»).

¹ Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1997. Т. 3. С. 135.

² Вариантное заглавие стихотворения «Уже над морем вечереет...».

К тому же типу следует отнести стихотворение «Ты можешь по траве зеленой...», в ранних публикациях имевшее заглавие «Мещанке», что коррелирует, как и в случае со стихотворением «Девушке», с авторской установкой на литературную стилизацию и тем самым снимает вопрос об адресате текста, относя его к области литературной фикции. Приметы открытого лирического высказывания, характерные для стихотворения «Встречной» (здесь они «остранены» авторской иронией), как и «Испанке», напротив, предполагают возможность имплицитного адресата.³ В то же время перенос посвящения в позицию заглавия и гибридная форма заглавия-посвящения позволяют автору, во-первых, элиминировать конкретику адресации и придать номинативу обобщающий смысл, во-вторых — трансформировать жанр послания в ситуативную импрессионистическую зарисовку («Встречной») или в «геральдическую конструкцию» («Испанке»), о чем будет сказано далее. В таком случае речь идет уже не столько о прагматике текста и его коммуникативной направленности, сколько о семантике заглавия и художественного текста в целом. Подобные типы дедикации Р. Чемберс, анализируя творчество Ш. Бодлера, называет «лирическими», в отличие от «функциональных», т. е. эксплицитных.⁴ Стихотворения «Креолке», «Прохожей», «Рыжей нищенке» не предполагают конкретизации адресата, поскольку для их понимания и интерпретации важен не факт биографии, а поэтическая мизансцена, оформляющая событие встречи. С типологически сходной ситуацией читатель сталкивается и в указанных выше текстах Блока.

Двойственная валентность подобных заглавий-посвящений создает семантическое напряжение как между элементами паратекста — заглавием / посвящением (в их транспозиции и гибридных формах), так и между категориями атрибутированность / неатрибутированность адресата, латентный / эксплицитный характер атрибуции. Это оказывается важным интерпретативным фактором, побуждающим к поискам новых источников атрибуции, к углублению в сферу писательской биографии, в психологию творчества, в историко-культурный контекст. Анализ дедикативной практики Блока, в том числе семантических трансформаций при перемещении посвящения в позицию заглавия и наоборот,⁵ переадресации посвящений, как и экспериментов с циклизацией и заголовочным комплексом в целом, — актуальная и эвристичная по своему потенциалу задача блоковедения. Ее решение возможно только при фронтальном изучении всего корпуса лирики Блока, включая автографы, наборные рукописи, тексты, не предназначавшиеся для печати, прижизненные публикации, — теперь это осуществимо благодаря полному их своду в томах 1–5 академического Полного собрания сочинений и писем поэта.

* * *

«Запрет на интерпретацию» в качестве методологического императива при составлении комментария к академическому собранию сочинений вынуждает отринуть любые гипотетические версии, если они не находят непротиворечивого источниковедческого обоснования. Этим по преимуществу

³ Ср. стихотворения «Твое лицо мне так знакомо...» и «Твое лицо бледней, чем было...», имевшие в автографе и первой публикации заглавия «К неизвестной» и «Незнакомке» соответственно, о чем см.: Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 2. С. 715–716, 758–759.

⁴ См.: Chambers R. Baudelaire's Dedicatory Practice // SubStance. 1988. Vol. 17. № 2. P. 5–17.

⁵ Ср. характерный пример — варьирование адресации стихотворения «Ты был осыпан звездным цветом...» между посвящением (Г. Гюнтеру) и заглавием («Гансу Гюнтеру», «An Hans Guenther») и специальное указание в наборной рукописи одного из изданий: «как заглавие» (Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 2. С. 672).

объясняется существующая лакуна в комментариях к стихотворению «Испанке», сохраняющаяся от издания к изданию и так, увы, и не восполненная в Полном собрании сочинений и писем А. А. Блока.⁶ Попытку установить адресата стихотворного послания предпринял искусствовед, историк отечественной эстрады А. А. Лопатин. Согласно его версии, блоковское стихотворение вдохновлено танцем гитаны в спектакле «испанского цикла», поставленном в «Старинном театре» осенью 1911 года К. М. Миклашевским по комедии Тирсо де Молины «Благочестивая Марта, или Влюбленная святоша». Его темпераментно исполняла актриса «малого жанра» Бэлла Казароза (сценический псевдоним Бэллы Георгиевны Шеншевой, 1893–1929), впервые ступившая на эстраду в мейерхольдовском «Доме интермедий» и недавно принятая в труппу театра: «Поэтическим отголоском этого спектакля и испанского танца Казарозы *предположительно* является написанное Александром Блоком в октябре 1912 года стихотворение „Испанке“». ⁷ Кроме того, Казароза исполняла в том же спектакле «под звон кастаньет и гитары страстную, испанскую песнь, сверкая черными глазами», ⁸ — «Песенку гитаны» на музыку И. А. Саца (текст К. М. Миклашевского), а ранее, в 1910 году, на сцене «Дома интермедий» выступила в роли гитаны Хуаниты в пьесе Е. А. Зноско-Боровского «Обращенный принц» (реж. Вс. Э. Мейерхольд), заполняя антракты между действиями-хорнадами бравурными испанскими танцами. В памяти участников театральных проектов той поры запечатлелся образ «экзотического создания», смуглой женщины-подростка, экспрессивным исполнением испанских номеров создававшей иллюзию «подлинной гитаны, каким-то чудом занесенной на берега Невы». ⁹

Известно, что Блок был связан творческими и деловыми отношениями с Н. В. Дризенем, одним из инициаторов, наряду с Н. Н. Евреиновым, проекта «Старинного театра». Идея воссоздания на современной сцене средневековых и ренессансных театральных постановок — мираклей, мистерий, моралите, фарсов, сочетавших в своей драматургии религиозную и театральную составляющие, поначалу привлекла Блока, всегда интересовавшегося историей театра и его мистериальными истоками. По заказу барона Дризена он перевел для «Старинного театра» миракль средневекового французского трувера Рютбёфа «Действо о Теофиле», который был поставлен в сезон 1907–1908 года. В дальнейшем Блок разочаровался в «эстетских», на его взгляд, сценических экспериментах «Старинного театра», но иногда посещал дризеновские «среды». 19 октября 1911 года он манкировал приглашением на пер-

⁶ См.: Там же. Т. 3. С. 858.

⁷ Лопатин А. Три персонажа в поисках любви: Б. Казароза, Н. Волков, О. Книппер-Чехова // Петербургский театральный журнал. 2001. № 24. С. 84 (курсив мой. — Н. Г.). В приложении к статье автор разместил стихотворения, инспирированные, по его мнению, образом «испанской танцовщицы»: кроме блоковского текста здесь представлены «Футбол» («Телохранитель был отравлен...») О. Мандельштама (по мемуарному свидетельству Вл. Пяста, образ Юдифи в заключительной строфе стихотворения был вдохновлен «одной из посетительниц „Бродячей собаки“») и «Гитана» («По платью нищая — красой движений жрица...») С. Маковского.

⁸ Мгебров А. [Воспоминания] // Казароза, М., 1930. С. 67. Сборник памяти артистки, ушедшей из жизни при трагических обстоятельствах, был составлен из воспоминаний близко знавших ее людей преимущественно театрального круга и издан на правах рукописи в количестве четырехсот нумерованных экземпляров ее супругом театроведом Н. Д. Волковым. Он же, кстати, был автором монографии «Александр Блок и театр» (М., 1926). Раритетный экземпляр (№ 235) с автографом издателя, подаренный Л. Д. Блок (дата: 8 февраля 1931 года), находится в составе мемуарной части библиотеки Блока в ИРЛИ (шифр: 94.14/248).

⁹ Бенуа А. Н. [Воспоминания] // Казароза, С. 20. Ср.: «...милая крошечная женщина, словно сошедшая с картины Гогена <...>. Это было совершенно экзотическое существо, бог весть как выросшее на нашей почве» (Щепкина-Куперник Т. П. Театр в моей жизни. М.; Л., 1948. С. 161).

вую «среду» сезона, 26 октября «опять не пошел к Дризену», но 10 ноября присутствовал на чтении кн. С. М. Волконского, бывшего директора Императорских театров.¹⁰ В списке перечисленных Блоком присутствующих — «актеры и актрисы, певицы, какой-то (Пресняков)»¹¹ — и это единственная записка, в которой можно усмотреть косвенный намек на возможное знакомство поэта с Бэллой Казарозой.¹² В дошедших до нас биографических материалах — а осень 1911 года задокументирована в дневнике практически ежедневно! — нет ни одного упоминания имени актрисы, ни одного следа участия Блока в деятельности «Старинного театра» во второй его сезон (1911–1912), прошедший под знаком золотого века испанского театра. Блок не был ни на спектакле по пьесе Лопе де Веги «Фуэнте Овехуна», состоявшемся 18 ноября, ни на «Благочестивой Марте» 28 ноября, отдав в этот вечер предпочтение спектаклю Мариинского театра — опере М. П. Мусоргского «Хованщина» с участием Ф. И. Шаляпина.¹³ Весьма показательно и отсутствие каких-либо мемуарных свидетельств, касающихся факта знакомства Блока с артисткой. В посвященном ей некрологическом сборнике имя поэта встречается лишь однажды, во фрагменте, ощутимо ориентированном на стилистику «петербургского текста»: А. Радлова свидетельствует, что Казароза «любила широкие петербургские проспекты, гранитную набережную, низкие зеленые острова и стихи Блока».¹⁴ И это при скрупулезной фиксации современниками малейшей причастности к биографии знаменитого поэта (вплоть до легендарных версий¹⁵), имя которого уже вскоре после смерти было включено в канон отечественной литературы.

Под пером увлеченного своей эксцентричной героиней автора реконструктивная гипотеза превратилась в безусловное утверждение, к тому же зафиксированное им в ряде справочных энциклопедических изданий.¹⁶ В настоящее время достаточно спорная атрибуция, растиражированная сетевыми информационными ресурсами, начинает приниматься за аксиому даже в блоковедческой литературе. Это обстоятельство побуждает еще раз обратиться к ближайшему контексту создания стихотворения и, конечно, к самому тексту, чтобы обосновать альтернативный вариант атрибуции адресата посвящения.

* * *

Фактором, существенно затрудняющим идентификацию адресата рассматриваемого текста, является сведенная к минимуму его текстологическая «легенда». Поскольку записные книжки с № 34 по № 38 включительно, а это

¹⁰ Блок А. Дневник / Подг. текста, вступ. статья и прим. А. Л. Гришунина. М., 1989. С. 68, 71, 77.

¹¹ Там же. С. 77. Отметим, кстати, что неизвестный Блоку на тот момент Валентин Иванович Пресняков (1877–1966) — артист балетной труппы Императорских театров, хореограф, педагог, организатор частной школы «мимики, пластики и танца» (1910–1912), где был наставником Казарозы.

¹² О «Старинном театре» как локусе знакомства Блока с Казарозой см.: Лопатин А. А. Блок и «Старинный театр» (опыт прочтения стихотворения «Испанке») // Поэтическое пространство Александра Блока: Сб. статей / [Сост. и отв. ред. Д. Д. Кумукова]. СПб., 2013. С. 82–93.

¹³ Блок А. Дневник. С. 87.

¹⁴ Радлова А. [Воспоминания] // Казароза. С. 57.

¹⁵ См., например, о претендентках на роль прототипа героини стихотворения «В ресторане»: Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 3. С. 596–597.

¹⁶ Ср.: «А. Блок в стихотворении „Испанке“ (1912) дал поэтическое описание танца Гитаны в Старинном театре» (Лопатин А. А. Казароза Бэлла Георгиевна // Эстрада в России. XX век: энциклопедия / [Отв. ред. Е. Д. Уварова]. М., 2004. С. 260). См. также: Лопатин А. А. Казароза Бэлла Георгиевна // Энциклопедия циркового и эстрадного искусства. <http://www.ruscircus.ru/news/prep/cgi/encyc?func=text&sellet=%CA&selword=2183>; дата обращения: 31.07.2020.

период с середины сентября 1911 года до июня 1913 года, были Блоком незадолго до смерти уничтожены,¹⁷ постольку утрачен и самый вероятный след первоначального наброска стихотворения, так как именно записные книжки являлись для поэта его главной творческой лабораторией, отсюда по преимуществу берет начало текстологическая история получивших воплощение стихотворных замыслов.¹⁸ Более того, до нас не дошел и беловой автограф этого текста: в рабочую тетрадь № 7 стихотворение переписано матерью поэта А. А. Кублицкой-Пиоттук — случай в практике Блока не исключительный, характерная черта его литературного быта. Список авторизован: заглавие, дата под текстом «Лето — октябрь», а также позднейшая правка (зачеркнута 2-я строфа, не вошедшая во второе издание третьего тома, но впоследствии восстановленная) принадлежат поэту. Год написания стихотворения зафиксирован: в Хронологическом указателе в той же тетради оно помещено в перечне стихотворений 1912 года,¹⁹ как и в аналогичном указателе в тетради № 9.²⁰ С датировкой, казалось бы, полная ясность, однако казус в том, что впоследствии, начиная с Собрания сочинений в 12 томах, текст, в соответствии с существовавшими эдиционными принципами, печатался с указанием последней по времени даты как итоговой, фиксирующей завершающий этап работы над текстом, т. е. *октябрь 1912 года*. В результате первая отмеченная Блоком в тетради дата, пусть и не конкретизированная, вообще выпала из поля зрения составителей комментария, что в итоге и дезориентировало их: события *лета 1912 года*, послужившие для поэта импульсом к созданию стихотворного послания, оказались вне круга рассмотрения и осмысления. Было бы логично обратиться к некоторым отчасти уже известным биографическим фактам и ввести их наконец в интерпретационный контекст стихотворения «Испанке».

Речь идет прежде всего о Териокской антрепризе — «Товариществе актеров, художников, писателей и музыкантов» (лето 1912), дававшем спектакли в курортном поселке Териоки под Петербургом (ныне — г. Зеленогорск) на сцене летнего театра «Казино». Л. Д. Блок, мечтавшая о сценической карьере и пробовавшая себя в амплу драматической актрисы, на этот раз выступила инициатором идеи и основным финансовым спонсором предприятия.²¹ Режиссером антрепризы согласился стать Вс. Э. Мейерхольд (под псевдонимом Доктор Дапертутто), труппу составили близкие к нему актеры, художники, энтузиасты сцены, разделявшие его увлечение пантомимой, *commedia del'arte*, арлекинадой. На эти театральные формы и был поначалу ориентирован постановочный репертуар, а пришедшие из «Старинного театра» А. А. Мгебров и В. В. Чекан привнесли в него колорит «испанского сезона».

Для премьеры была выбрана «очень стильная и выразительная», как оценил ее газетная пресса, пантомима «Влюбленные», уже ставившаяся Мейерхольдом в январе 1912 года в театральном зале в доме О. К. и Н. П. Карабчевских на Знаменской улице.²² Визуальной основой пантомимы, ее сюжетной

¹⁷ В дневниковой записи 3 июля 1921 года перечислены «нумера оставшихся записных книжек» (Блок А. Дневник. С. 351).

¹⁸ Подробнее об этом см.: Грякалова Н., Иванова Е. Записные книжки Александра Блока без купюр // Наше наследие. 2013. № 105. С. 91–105.

¹⁹ ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 1. Ед. хр. 7. Л. 7.

²⁰ Там же. Ед. хр. 9. Л. 113 об.

²¹ Данный эпизод в биографии жены поэта подробно, с опорой на архивные источники и материалы прессы, освещен в монографии Ю. Е. Галаниной, первом серьезном исследовании сценической деятельности Л. Д. Блок. См.: Галанина Ю. Е. Любовь Дмитриевна Блок. Судьба и сцена. М., 2009. С. 132–160 (глава «Териокское „Товарищество“ 1912 года»).

²² Подробное описание этой ранней редакции пантомимы (художественное оформление под руководством А. Я. Головина), сделанное одной из ее участниц, А. Ф. Гейнц, приведено в книге:

схемы и сценических эффектов послужила картина «Влюбленные» набиравшего популярность испанского художника Эрменхильдо Англады-и-Камарасы (1871–1959), живописная манера которого отличалась характерным сочетанием эстетики «Черной Испании» с гротескно-фантастическим элементом — и этим была близка эстетической программе Доктора Дапертутто.²³ Автотипия картины, размещенная в журнале «Аполлон»,²⁴ в ряду других иллюстраций сопровождала обзор Международной выставки современного искусства в Риме. Его автор, знаток художественной жизни Европы, критик и искусствовед Я. А. Тугендхольд заметное внимание уделил современным испанцам — Игнасио Зулоаге (Сулоаге) и Англаде Камарасе, сопоставляя их художественные принципы — органичность, «почвенность» первого, экзотизм и декоративизм второго: «...Испания Зулоаги — суровая Испания каждого дня; Испания Англады — царство экзотики, пышный и яркий ковер. <...> Его „Цыганская пляска“ — феерия южной ночи <...>. Всю роскошь своей палитры вкладывает он в пышность испанских костюмов, кажущихся у него действительно выпуклыми, усыпанными настоящими камнями. Зулоага ищет в лице индивидуальной и бытовой экспрессии, для Англады лицо — лишь сладострастная маска. Гитана Зулоаги — настоящая испанка, в которой огонь темперамента сочетается с целомудренной гордостью нации, гитана Англады — лишь жрица любви. Только в одной картине „Влюбленные арагонцы“ эта испанская страстность явлена нам как быт. „Испанские“ панно Англады — экзотическое сновидение и мишурный фейерверк, приснившийся парижанину...»²⁵ Имена двух художников представлялись русской публике не впервые: с 1901 по 1904 год журнал «Мир искусства» регулярно публиковал обзоры европейских выставок, в том числе тех, в которых

Волков Н. Д. Мейерхольд: [В 2 т.]. М.; Л., 1929. Т. 2. С. 221. Мнение Лопатина, что литературной основой пантомимы послужила одноименная пьеса Октава Мирбо (см.: Труды Гос. музея истории Санкт-Петербурга. СПб., 1999. Вып. 4. С. 326), не выдерживает критики при обращении к предполагаемому источнику: одноактная пьеса французского драматурга, ограниченная тремя действующими лицами (Он, Она, Излагатель), статична, лишена национального колорита и близка скорее буржуазной «комедии нравов» (см.: *Мирбо О.* Полн. собр. соч.: [В 10 т.]. М., 1908. Т. 6. Фарсы и аллегории. С. 89–106).

²³ Мейерхольд познакомится с Англадой в Париже в мае 1913 года и посетит вместе с ним испанское кабаре (кафе кантанте) на Монмартре, где впервые услышит аутентичное исполнение испанских народных песен. «Англада очарователен, — делился режиссер в письме к жене своими восторгами от узнавания искусства «подлинной» Испании. — Очень интересуется Россией и хочет что-нибудь написать для театра. Готов ездить по старым заброшенным гнездам Испании, чтобы добыть настоящие костюмы. Он очень был заинтересован моими „Влюбленными“ и очень жалел, что ему не написали, не то он прислал бы имеющиеся у него костюмы» (*Мейерхольд В. Э.* Переписка: 1896–1939. М., 1976. С. 155). Отметим, что в фонде театроведа А. В. Февральского, прошедшего обучение в Государственных экспериментальных театральных мастерских под руководством Мейерхольда, отложились фотографии картин Англады, есть среди них и «Влюбленные» (РГАЛИ. Ф. 2437).

²⁴ Аполлон. 1911. № 9 (между с. 34 и 35). В. П. Веригина, участница Териокской антрепризы, в своих мемуарах ошибочно называет картину «Серенада». «На картине изображена группа из пяти гитаристов: можно видеть пять гитар, хотя ноги пятого гитариста едва различимы, и стоящую фигуру справа» (цит. по: *Бирченко Т.* Александр Головин и Испания // Третьяковская галерея. 2015. № 4 (49); <https://www.tg-m.ru/articles/4-2015-49/aleksandr-golovin-i-ispaniya>; дата обращения: 31.08.2020). Картина имела несколько версий и, соответственно, названий, сохранявших, однако, изначальное лексическое ядро: «Влюбленные из Хаки», «Влюбленные арагонцы».

²⁵ *Тугендхольд Я. А.* Международная выставка в Риме // Аполлон. 1911. № 9. С. 41–42. Выставка открылась 9 апреля 1911 года и была приурочена к пятидесятилетию провозглашения Рима столицей Италии. Ее посетил и М. Горький, живший тогда на Капри, который также отметил сильное впечатление, произведенное на него работами Сулоаги и Англады. См. также обзор «Римская международная художественная выставка» за подписью «Э. Х.» (Современник. 1911. Кн. 6. С. 12–39), где основное внимание уделено Сулоаге (Там же. С. 29–33) и только мельком упомянут Англада.

участвовали Сулоага и Англада. Оба попали в мейнстрим модерна с его интересом к своеобразию национальных стилей и их преломлению в современном искусстве. Художники входили в моду, особенно младший, Англада, обосновавшийся в Париже. Всего за указанный период журнал представил четырнадцать работ Англады, а картина «Испанский танец» позже была приобретена И. А. Морозовым (в настоящее время — в коллекции Государственного Эрмитажа).

В этой связи любопытна до сих пор не прокомментированная запись в дневнике Блока 6 декабря 1911 года: «У Любы сидят Анна Ивановна (Менделеева, мать Л. Д. Блок. — Н. Г.) и художница Краснушкина и глупо о чем-то говорят (слышно — Англада, Зулоага...)».²⁶ Эта ироническая реплика-зарисовка свидетельствует не только об интересе ближайшего семейного окружения Блока к новейшим тенденциям в искусстве, но также о дистанцированности самого поэта от внешних, как ему казалось, увлечений его жены «модными» веяниями.²⁷ Ни в одном из существующих изданий блоковского дневника не приводятся сведения о Е. З. Краснушкиной (1858 — после 1912), художнице батального жанра, мастере гравюры, работавшей в технике офорта, участнице художественных выставок в России и Европе, соученице А. И. Менделеевой по Императорской Академии художеств.²⁸ С 1890-х годов она постоянно жила в Риме, где имела свою мастерскую, и, конечно, была хорошо осведомлена о заметных событиях европейской художественной жизни, вполне возможно, что разговор шел как раз об экспозиции Международной выставки 1911 года.

Пантомима «Влюбленные», сочиненная Мейерхольдом по мотивам картины Англады, в своей сюжетной схеме предполагала участие шести действующих лиц: скрипач, две пары влюбленных и одинокая женщина.²⁹ Мизансцена, в соответствии с замыслом режиссера, была организована следующим образом: «Скрипач как бы вызывал своей музыкой пары влюбленных. Они появлялись справа и слева одновременно. Кавалеры — с гитарами, на которых они временами как бы играли. Начинался безмолвный диалог. Как ничего не значащие слова несут в себе многое, понятное влюбленным — ласку, сомнение, ревность, просто радость свидания и т. д., — так же движения пантомимы Мейерхольда таили в себе диалог чувств. <...> Пары действовали по обоим сторонам сцены. Иногда, как в танце, кавалеры менялись дамами, од-

²⁶ Блок А. Дневник. С. 89.

²⁷ Кстати, под той же датой зафиксировано и вечернее времяпрепровождение супругов, значимое в рассматриваемом контексте: «...Люба в Старинном театре, а я брожу и в кинематографе» (Там же). Ср. ровно через год, в записи 6 декабря 1912 года: «Вечером — и вчера и сегодня — уличные „миниатюры“ с кинематографом, — живее многого театрального» (Там же. С. 160).

²⁸ См.: Менделеева А. И. Менделеев в жизни / Вступ. статья и прим. М. Цявловского. М., 1928. С. 17–18 (глава II. «Академия Художеств»). См. также: Краснушкина Елизавета Захарьевна // Донская энциклопедия: В 2 т. Таганрог, 2015. Т. 1. С. 409.

²⁹ Кроме того, в прологе, сочиненном В. Н. Соловьевым, «некто, сходный с гофмановским странствующим энтузиастом, выходил с гитарой из глубины и произносил слова <...>, почти не имевшие отношения к пантомиме» (Веригина В. П. Воспоминания / Вступ. статья С. Л. Цимбала; прим. Т. В. Ланиной. Л., 1974. С. 177). Прием был заимствован из классического испанского театра, так и концепция всей программы, содержащая его рефлекс, но, естественно, адаптированная под местные условия. Ср.: «Спектакль начинался исполнением какой-нибудь популярной народной песни под аккомпанемент гитары. Затем следовал пролог, называемый в испанском театре лоя (дословно — похвала), не связанный тематически с разыгрываемой пьесой. <...> После этого исполнялась сарабанда — женский сольный танец с пением и кастаньетами. Затем начинался первый акт комедии; после него шла интермедия. Между вторым и третьим актами комедии разыгрывалась вторая интермедия. По окончании комедии представлялся сайнет (дословно — приправа) — одноактный фарс с музыкой и танцами <...>. По окончании сайнета исполнялся танцевальный номер, так называемая мохиганга — балетная сценка в масках» (История западноевропейского театра: В 8 т. М., 1956. Т. 1. С. 372).

нако это был не танец, а скорее вступление к танцу. В середину выходила одинокая женщина, отвергнутая кем-то или не встретившая возлюбленного. Волна движения шла из центра, от одинокой фигуры, и движения боковых фигур становились интенсивнее, усложнялись. Немой диалог становился оживленнее и порой переходил в танец, который быстро обрывался, и снова возникал диалог».³⁰ Не совсем ясно, какую именно роль исполняла Л. Д. Блок — одинокой женщины или танцующей с партнером, но в любом случае ей удалось добиться выразительности и стать «убедительной испанкой по верности стилю и по насыщенности образа внутренней энергией».³¹ Вероятно, сказался опыт, обретенный на уроках испанского танца, которые она брала в 1907 году у хореографа В. И. Преснякова (см. прим. 11). Как пронизательно заметила Ю. Е. Галанина, «Любови Дмитриевне удавалось пластическое решение образа, когда она могла опереться на какой-либо изобразительный материал, будь то античные скульптуры или картина Англады».³²

3 июня 1912 года Блок присутствовал на репетиции спектакля и оставил свой одобрителный отзыв в эпистолярной форме: «...я видел, как Люба танцует испанку — танцует свободно и легко, хотя и по-ученически. Трудно судить без декораций и костюмов».³³ Почти ежедневные письма к матери дают исчерпывающее представление о блоковской рецепции этого «испанского сюжета» в его весьма локальном «северном изводе». Открытие театра состоялось 9 июня спектаклем, включавшим три «пролога» — импровизированные выступления «кураторов» проекта Кульбина-Кульминанте, Мейерхольда-Дапертутто и В. Н. Соловьева, делившихся своим видением театральной условности, и сценические воплощения этой идеи — пантомиму «Влюбленные», интермедию Сервантеса «Два болтуна» и арлекинаду «Арлекин — ходатай свадеб». Блок, переживавший очередную «переоценку ценностей», был критически настроен по отношению к модернистскому условному театру и сценическим экспериментам Мейерхольда, как и к «театральной археологии» в целом. Свой скепсис он перенес и на оценку спектакля. «Мне ничего не понравилось, — делился он впечатлениями с матерью на следующий день после премьеры. — О Любе судить мне невозможно, особенно по вчерашнему спектаклю, где, в сущности, никому и ни в чем нельзя было проявиться. Правда, прекрасную и пеструю шутку Сервантеса разыграли бойко, и Люба играла, держалась на сцене свободно, у нее был красивый костюм и грим, но она иногда переигрывала, должно быть, от волнения. Кроме того, были две пантомы, из которых она участвовала в одной — танцевала; пантомима, по-моему, очень бессмысленная и необыкновенно банально придуманная и поставленная Мейерхольдом».³⁴ Выяснив, что он спутал во «Влюбленных» Л. Д. Блок с не понравившейся ему В. В. Чекан, он изменил свое мнение, еще раз подчеркнув, что «на репетиции эта роль была Любина».³⁵ Блок внимательно следил за скупой реакцией прессы на спектакли Териокской антрепризы и, стараясь поддержать жену, прибегал даже к некоторому искажению информации в ее пользу. Так, например, в письме от 11 июня он сообщал, имея в виду

³⁰ Веригина В. П. Воспоминания. С. 178.

³¹ Веригина В. Памяти Любови Дмитриевны Менделеевой-Блок // Звезда. 1980. № 10. С. 164. Веригина же отмечала и свойственное Л. Д. Блок «удивительное умение владеть своим телом» (Там же). В составленную Галаниной хронографию ролей, сыгранных Л. Д. Блок, включена роль Испанки в пантомиме «Влюбленные», однако автор монографии обходит вопрос об адресате стихотворения «Испанке».

³² Галанина Ю. Е. Любовь Дмитриевна Блок. Судьба и сцена. С. 142–143.

³³ Письма Александра Блока к родным: [В 2 т.] / Под ред. и с прим. М. А. Бекетовой и предисловием В. А. Десницкого. М., 1932. Т. 2. С. 200 (письмо к матери от 5 июня 1912 года).

³⁴ Там же. С. 201.

³⁵ Там же. С. 203. Ср.: Блок А. Дневник. С. 129–130.

корреспонденцию в газете «Речь»: «...Василевский <...> пишет сочувственно, а тебя два раза похвалил: говорит, что в пантомиме ты была „интересна“, а в „Болтунах“ „выделялась“. Также одобрительно относится Зинаида Венгерова, с которой я разговаривал на станции».³⁶

Таким образом, имеется достаточно оснований к тому, чтобы реактуализировать вопрос об адресате стихотворения «Испанке» и вывести из-за кулис персонажа, по праву претендующего на главную роль. Для дополнительной аргументации обратимся к поэтическому тексту.

* * *

Стихотворение Блока парадоксальным образом нарушает жанровый канон послания-оммажа уже своей инициальной строфой: лирический герой обращается к самому себе («Не лукавь же, себе признаваясь...»), восстанавливая в памяти события прошлого, т. е. начинает рассказывать свою собственную историю, историю *поэта*. В обрамленный лирической рамкой текст помещен текст-репрезентация — описание испанского танца, исполнительница которого инспирировала рассказ-размышление об искусстве, любви и их причастности трансцендентному.³⁷ Перед нами, с одной стороны, лирика переживания, с другой — «геральдическая конструкция» (*mise en abyme*), репрезентация текста в тексте. Вставной сегмент, по наблюдению Л. Делленбаха, автора классического исследования о метанарративной функции риторической фигуры *mise en abyme*, обладает способностью подчеркивать структуру произведения, обеспечивая его «автоинтерпретативными» приемами.³⁸ Вторичная репрезентация выступает «зеркальным отражением» претекста — той самой пантомимы «Влюбленные», разыгранной на подмостках летнего театра. Многочисленные реалии поддерживают параллелизм «текста жизни» и «текста искусства». Во-первых, характерные элементы исполнения испанского танца: жесты рук, отбивание каблуками четкого, ритмичного звука (*сапатеадо*), особая чувственность и величавость,³⁹ свойственные отдельным стилям фламенко; во-вторых, обязательные аксессуары: туфли на каблуках, разноцветные ленты, белые чулки, кастаньеты, шаль с кистями, — и это не экзотизмы, расцвечивающие «испанскую тему», но узнаваемые детали определенного сценического образа. Участники труппы свидетельствуют: «Сапунов расписывал нам шали для испанской пантомимы»,⁴⁰ а корреспондент газеты «Речь» отмечает «превосходные костюмы», обеспечившие «стильность» постановки, вспомним, что и Блок отметил «красивый костюм и грим» Л. Д. Блок в роли Испанки.

Совершенно в ином ключе был решен образ Бэллой Казарозой (спектакль «Благочестивая Марта») — «бродячей песенницы-гитаны», «гитаны в ломотях», что подтверждает и сохранившаяся иконография, и мемуаристы.

³⁶ А. А. Блок — Л. Д. Менделеева-Блок. Переписка: 1901–1917 / Предисловие Д. М. Магомедовой; послесловие Ю. Е. Галаниной; комм. Ю. Е. Галаниной, Е. В. Глуховой, Е. Е. Чугуновой-Полсон. М., 2017. С. 421–422. На самом деле рецензент отметил игру Л. Д. Блок в ряду других исполнителей, используя форму множественного числа, ср.: в пантомиме «Влюбленные» были «интересны Блок, Веригина, Ансельм, Чекан и особенно Донской», а в интермедии «Два болтуна» «выделялись Подгорный, Л. Блок и Лачинов» (*Вас<илевск>ий Л. Театр в Териоках // Речь*. 1912. 11 июня. № 157. С. 3).

³⁷ См. анализ стихотворения в ином методологическом ракурсе: Дёньдёши М. Два типа художественной субъективности: стихотворения Рильке и Блока на тему испанского танца // Шахматовский вестник. М., 2011. Вып. 12. С. 350–361.

³⁸ Dallenbach L. Le recit speculaire. Essai sur la mise en abyme. Paris, 1977. P. 127 и след.

³⁹ Ср. хиазм во 2-й строфе: «Что была, как печаль, величава / И безумна, как только печаль...»

⁴⁰ Веригина В. П. Воспоминания. С. 179.

В ее облике и исполнительской манере присутствовали южный темперамент, экспрессия, но не величавость. Ее танец — «танец босоногой танцовщицы», а в костюме нет ни лент, ни шали.⁴¹ В блоковской лирической зарисовке шаль не просто аксессуар, но предмет сакрализированный, исполненный намек на поэтический смысл: «Заревая Господняя слава / Исполняла священную шаль», — эпитет в этом сочетании является у Блока постоянным (ср. в цикле «Венеция»: «...Меня от ветра, от лагуны / Священной шалью оградить...»).

Отсылка к «Влюбленным» эксплицирована в заключительной строфе упоминанием «влюбленного испанца»: ему и причастному «иным мирам» поэту понятны скрытые знаки («язык кастаньет»), как и язык аффекта — «крик *Handá*» (*исп.* Давай! Иди!). Финальная мизансцена оформляет любовный треугольник,⁴² вновь создавая взаимопроектирующую «текста жизни» и «текста искусства», превращая описание танца в рассказ об «испанской страсти», а все стихотворение — в лирическое излияние внутренней душевной тревоги.

⁴¹ Лопатин А. А. А. А. Блок и «Старинный театр» (опыт прочтения стихотворения «Испанке»). С. 86 и след. Автор считает, что шаль «полностью домыслена Блоком» (Там же. С. 91).

⁴² Об увлечении Л. Д. Блок артистом труппы К. К. Кузьминым-Караваевым (псевд. К. Тверской) и их начавшемся романе см.: *Высотская О.* Мои воспоминания // Театр. 1994. № 4. С. 100; *Веригина В.* Памяти Любви Дмитриевны Менделеевой-Блок. С. 167–168. Коллизии семейной драмы отражены в дневниковых записях Блока за октябрь 1912 года. Напомним, что это финальная датировка стихотворения.

DOI: 10.31860/0131-6095-2020-4-91-100

© В. Н. БЫСТРОВ

ЗАМЕТКИ КОММЕНТАТОРА К «ЕЖЕДНЕВНИКУ» А. А. БЛОКА 1915 ГОДА

«Ежедневники» Блока, несомненно, ценные источники самой разнообразной информации, касающейся его повседневной жизни в тот или иной период. Непростая задача комментатора заключается в том, чтобы прояснить их обширнейший контекст. Автор уже обращался к записной книжке Блока № 46 («Календарь. Отметчик. 1915»). В предыдущих публикациях содержится краткая характеристика этой книжки, хранящейся в Рукописном отделе ИРЛИ.¹ К обозначенному ранее следует внести некоторые существенные дополнения.

На одной странице Блок умещал мелким почерком записи о произошедшем за неделю, что неизбежно приводило к большой плотности текста.² Немало записей сделано на полях, поэтому в целом ряде случаев трудно определить, к какому дню они относятся. Множество заметок зачеркнуто, что чаще всего свидетельствует об исполнении тех или иных планов, намерений.

¹ ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 1. Ед. хр. 357. Далее ссылки на этот документ даются в тексте сокращенно, с указанием номера листа. См.: Быстров В. Н. 1) Из комментариев к записной книжке А. Блока 1915 года // Русская литература. 2012. № 1. С. 153–162; 2) «Угрюмством множа красоту»: статьи, сообщения и заметки о творчестве А. А. Блока. СПб., 2017. С. 248–267 (см. другое сходное сообщение: «Непроясненные фрагменты записных книжек Блока» (Там же. С. 241–247)).

² Данная записная книжка с этой точки зрения разительно отличается, к примеру, от записной книжки № 44 — «ежедневника» 1914 года (ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 1. Ед. хр. 355), в котором событиям одного дня отводилась целая страница.