



МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра русского языка и литературы

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

На тему: Синтез искусств в поэзии Серебряного века

(на материале лирики А. Блока)

Исполнитель \_\_\_\_\_ Смирнова Екатерина Юрьевна \_\_\_\_\_

Руководитель \_\_\_\_\_ кандидат филологических наук, доктор искусствоведения,  
профессор

\_\_\_\_\_ Мышьякова Наталия Михайловна \_\_\_\_\_

«К защите допускаю»

Заведующий кафедрой \_\_\_\_\_

(подпись)

\_\_\_\_\_ кандидат педагогических наук, доцент \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ Кипнес Людмила Владимировна \_\_\_\_\_

«2» февраля 2022 г.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

2022

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ.....</b>	<b>3</b>
<b>ГЛАВА 1. ПРОБЛЕМА СИНТЕЗА ИСКУССТВ В ПОЭЗИИ: ИСТОРИЧЕСКИЙ И ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ .....</b>	<b>5</b>
<b>1.1. Синтез искусств как научная проблема (историографический аспект).....</b>	<b>5</b>
<b>1.2. Идея синтеза искусств в культуре Серебряного века .....</b>	<b>16</b>
Выводы по Главе 1 .....	<b>26</b>
<b>ГЛАВА 2. ПРОБЛЕМА ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТИ В ЛИРИКЕ А. БЛОКА .</b>	<b>28</b>
<b>2.1. Музыкальность лирики А. Блока.....</b>	<b>28</b>
<b>2.2. Изобразительность лирики А. Блока .....</b>	<b>46</b>
Выводы к Главе 2 .....	<b>62</b>
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....</b>	<b>64</b>
<b>СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ .....</b>	<b>66</b>

## ВВЕДЕНИЕ

Эпоху в истории русской культуры, в течение которой русская и европейская культура находились в неразрывной гармонии, обычно называют «Серебряным веком». Говоря о важности темы исследования, нельзя не упомянуть об общем контексте той эпохи. Это совершенно особый период в истории русской культуры в целом и литературы в частности. Серебряный век внушал многим желание жить «удесятеренной жизнью» [14], но во многом был наполнен тревогой, чувством надвигающейся катастрофы. В 1908 г. Блок пишет: «Я думаю, что в сердцах людей последних поколений залегло неотступное чувство катастрофы, вызванное чрезмерным накоплением реальнейших фактов, часть которых – дело свершившееся, другая часть – дело, имеющее свершиться... во всех заложено чувство болезни, тревоги, катастрофы, разрыва» [17].

**Актуальность** работы. Несмотря на огромное количество работ, исследующих синтез искусств, проблема до сих пор осознается открытой и актуальной. Кроме того, конкретные проявления синтеза искусств, в частности, в поэзии А. Блока, исследованы далеко не полностью. Поэзия Блока до сих пор оставляет широкое пространство для различных толкований, всевозможных интерпретаций.

**Методологической основой** исследования являются

-сравнительный метод, позволяющий выявить общие и специфические черты синтеза искусств в художественных произведениях;

-функциональный анализ, дающий возможность определить разнообразие и специфику художественных взаимодействий;

-структурный метод, ориентированный на описание художественного синтеза как свойства структуры и дающий возможность выявить, определить и классифицировать различные художественные взаимодействия.

**Объект** исследования – лирика А. Блока.

**Предмет** исследования – синтез искусств в лирике А. Блока.

**Цель** исследования — выявить характерные особенности художественного синтеза в поэтической системе А. Блока на материале произведений «Снежная маска» (1907), «Арфы и скрипки» (1908-1916), «Страшный мир» (1908-1916).

**Основные задачи** исследования:

1. Систематизировать научную и критическую литературу по проблеме, определив наиболее значимые исследования;
2. Выявить своеобразие понимание синтеза искусств в эстетической и литературно-критической литературе серебряного века;
3. Определить особенности музыкальности и изобразительности поэзии А. Блока на материале указанных произведений.

**Научная новизна** работы состоит в исследовании музыкальности и живописности в конкретных циклах произведений – «Снежная маска», «Арфы и скрипки» и «Страшный мир».

**Теоретическая и практическая значимость** работы состоит в расширении знаний о своеобразии поэзии А. Блока; полученные результаты могут быть использованы в преподавании общих курсов истории литературы рубежа XIX-XX вв., специальных курсов, посвященных русской поэзии, и в теоретических курсах.

**Структура работы.**

Работа состоит из Введения, двух глав, Заключения и списка литературы.

# ГЛАВА 1. ПРОБЛЕМА СИНТЕЗА ИСКУССТВ В ПОЭЗИИ: ИСТОРИЧЕСКИЙ И ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ

## 1.1. Синтез искусств как научная проблема (историографический аспект)

Принято считать, что синтез искусств — их сочетание, благодаря которому рождается новое — появился в эпоху Античности. Именно в этот период возникает театр, один из наиболее показательных примеров синтетического искусства. Античная трагедия включала в себя несколько компонентов — как театральный, так и литературный, музыкальный, хореографический [32]. Но возможно, исследователям не стоит приписывать появление каждого явления именно к этой эпохе. Например, в своей исследовательской работе И. Э. Горюнова [21, 213] указывает, что синтез искусств — это намного более древнее явление. С ее мнением сложно не согласиться: исследователь делает акцент на том, что соединение искусств было свойственно еще первобытнообщинному строю. Сейчас, конечно, многие могут воспринимать наших далеких предков как существ, недалеко ушедших по своему развитию от животного мира. Но ведь и мы до сих пор пользуемся тем, что изобреталось на заре нашей цивилизации. Это такие кажущиеся «обычными» предметы, как колесо, обеденная ложка, иголка и нить. Тогда же появляется и сочетание разных видов искусств — он проявлялся в различных ритуалах, первобытном творчестве.

В греческой культуре использование синтеза искусств продолжается. Один из самых очевидных примеров — это сочетание скульптуры и архитектуры. А в пространстве древних храмов сочетались песнопения, художественное искусство, музыка и поэзия. Все это объединялось в единое целое; такое объединение можно легко повстречать и посетив храм современный. В Средние века синтез искусств стал одним из главных

завоеваний культуры. При этом главенствующую роль в эту эпоху играет архитектура: тогда создаются грандиозные архитектурные ансамбли, которые зачастую украшались внушительным количеством статуй, всевозможных росписей [26, 76].

История искусства — как, впрочем, и сама история человеческой цивилизации — не была предсказуемой и не следовала единственному пути. В определенный момент в искусстве начинают происходить перемены, и когда завершается период Средневековья, на смену стремлению к синтезу приходит другая тенденция. Творчество становится все более индивидуальным. Это происходит в период поздней готики, когда период влияния синтеза искусств, присущего Средневековью, подходит к концу. Но при этом появляются и новые виды синтеза искусств, который приобретает необычные на тот момент формы. Приоритет отводится индивидуальной роли, которую выполняет каждое из направлений искусства. Некоторые из них связаны с появлением различных типов зрелищ — это, к примеру, балетные выступления, различные маскарады, возведение величественных дворцовых ансамблей.

В период эпохи Ренессанса синтез искусств нередко проявлялся в различных соотношениях, возникающих между архитектурным искусством и искусством живописи. Главной ключевой особенностью, которая была свойственна творческой мысли Ренессанса, по замечанию М. В. Алпатова, выступает высокая восприимчивость к зрительным образам [4]. Эта особенность была вызвана не только потребностью в визуальных впечатлениях, но и стремлением выразить те или иные идеалы при помощи наглядных средств. Например, «наглядность» использовалась мастерами с целью толкования различных религиозных сюжетов, как и в период Средневековья искусство представляло собой один из главных способов знакомства со Святыми Писаниями для неграмотных. С целью проповеди использовались искусство живописи, скульптуры. Но все же стоит отметить,

что несмотря на эту высокую цель – донести Евангелие до широких масс людей – зачастую искусство этого времени обладало умозрительным характером, сложным для понимания простолюдинов. Оно снабжалось большим количеством дополнительных атрибутов, которые можно было понять лишь, опираясь на соответствующие комментарии.

Однако так или иначе, именно благодаря синтезу искусств в эпоху Ренессанса достигалась цель объединения мира обыденности и измерения искусства. Одним из примеров подобного результата, ставшего достижимым посредством слияния искусств, стали знаменитые итальянские фрески. С их помощью любой человек мог заинтересоваться изображенными на них сюжетами – так, словно речь шла об уличном происшествии. Глядя на фрески, прохожие могли узнать в изображенных на них действующих лицах тех людей, которые вполне могли бы стать их близкими знакомыми, которые словно приглашали их остановиться и поучаствовать в сюжете. Сочетание искусства живописи и архитектуры при этом далеко не всегда носило полностью гармоничный характер. Примером могут послужить фресковые украшения Беноццо Гоццоли, которые создавались с целью декорирования небольшой дворцовой капеллы. Пространство стен было полностью украшено лентой фресок, но архитектурные элементы – окна, двери – при этом воспринимались негативно. Лишь изображения стройных деревьев позволяли дополнить архитектуру здания, разделить стены по ритмическому принципу и сделать акцент на плоскости. В целом же синтез архитектуры и живописи был частым явлением в эпоху Ренессанса, хотя и фрески, тянувшиеся вдоль стен зданий подобно цветному гобелену, далеко не всегда находились в гармонии с архитектурными конструкциями.

С интуитивной точки зрения термин «синтез искусств» вполне понятен и не вызывает затруднений. Но все же необходимо привести и те определения, которыми наделяют это понятие в современной науке. «Синтез искусств» принято понимать, как возможность органичного объединения

различных типов искусств в одно целое, новое художественное творение. Но при этом новое произведение не может быть всего лишь суммой составных его частей. Искусствовед советской эпохи В. В. Ванслов считал, что в основе синтеза искусств лежит противоречие, конфликт [18]. Данное представление можно считать отчасти верным, если опираться на идею о вечном противостоянии противоположностей. Но на самом деле в синтезе искусств не всегда речь может идти именно о конфликте и противостоянии двух или более видов искусства. Скорее, речь может идти о взаимодополнении и обогащении одного вида искусства при помощи другого. Как подчеркивалось Д. Аркиным, в истории искусства невозможно найти более сложную и ответственную проблему, чем проблема сотрудничества отдельных искусств [6] — исследователь вместе с тем и объясняет стремление к синтезу как результат «ущербности» идейного содержания тех или иных деятелей искусства, хотя в других случаях, когда на первый план выходит не мотив недостаточности, а мотив объединения искусств для достижения более полного результата, художественный синтез позволяет достичь наибольших высот.

Хорошим примером может служить знаменитая цветомузыка композитора Скрябина, который известен своей идеей «светомузыки», в которой должны были объединиться музыка и свет. Примером реализации данной идеи служит симфония музыканта под названием «Поэма огня». Скрябин стремился выявить определенные соответствия хроматической музыкальной гаммы различным оттенкам цветового спектра. Как подчеркивает в своей работе Конанчук С. В., мощная концентрация духовой энергии его произведений выражалась не только в необычных, властно-повелительных, заклинательных музыкальных интонациях, но и – впервые в истории музыки – в появлении светомузыкальных эффектов. Поражают удивительные интуиции философа-мистика о будущем музыкального искусства и науки, его дерзкая попытка воплотить тонкость духовного мира.



Скрябин обладал цветным слухом, как до него Берлиоз, Лист, Римский-Корсаков. К. Бальмонт считал, что присутствие таких редких способностей у композиторов является как бы предвестием новой человеческой впечатлительности, которая в будущем сумеет создать нерукотворный храм светозвука [30]. Серебряный век стал особой эпохой в истории и русской, и европейской культуры — поэтому нет ничего удивительного в том, что в эту эпоху появлялись такие гении, работавшие в русле синтеза искусств, как Скрябин. Философские и художественные устремления, для которых во главе угла стоял активное, творческое преобразование жизни человека — при этом данное преобразование должно было также соотноситься с представлениями о морали, этике, духовности — составили единую духовную материю Серебряного века.

Сам термин «синтез» пришел к нам из греческого языка. В переводе это слово означает «сочетание», «составление» [39]. Синтез — это процесс, который противоположен анализу. Если в анализе происходит разделение, расчленение одного явления на его составляющие части, то в синтезе — напротив, различные части объединяются, и образуют тем самым единое целое. Первым деятелем искусства, которым была предложена концепция синтеза искусств, считается выдающийся немецкий музыкант Рихард Вагнер, предложивший термин «Gesamtkunstwerk» - данное понятие можно приблизительно перевести как «произведение искусства, основанное на нескольких типах искусств, их синтезе» [31]. В понимании Р. Вагнера основой для единства искусств должны были служить слово (точнее, мифологический сюжет), музыкальное искусство и театральная постановка. Стоит отметить, что и сами произведения, написанные Вагнером, были теснейшим образом связаны с литературой — а именно, сказочными творениями Э. Т. А. Гофмана. Особенно выразительно также прослеживается влияние новеллы Гофмана «Кавалер Глюк» на произведение Р. Вагнера под

названием «Паломничество к Бетховену». В опере Вагнера «Тангейзер» была использована новелла Гофмана «Состязание певцов».

Еще одним примером синтеза искусств считается шекспировский театр. Многими исследователями подчеркивается широта таланта величайшего английского драматурга, его универсальность как поэта и художника. Например, как отмечает А. Аникст [5], в творчестве Шекспира нередко объединяется эпическое и лирическое, драматизм внешних событий и лиричность внутреннего мира персонажей. Сложно отыскать подобное сочетание эпоса, лирики и драмы у кого-либо из других выдающихся драматургов – по крайней мере, в том органичном сочетании, в котором оно представлено в шекспировском творчестве. Данного единения Шекспир смог достичь не сразу, и не все его драматические произведения в данном отношении похожи. Однако благодаря неустанным экспериментам синтез искусств появились те произведения Шекспира, в которых лирическое, эпическое и драматическое сочетаются наиболее органичным образом. Среди таковых А. Аникст отмечает драмы «Отелло», «Король Лир», «Гамлет» и другие.

Как отмечают немало исследователей, проблема синтеза искусств становится особенно актуальной в кризисные, переломные моменты как для культуры, так и для общества в целом. А. С. Никифорова отмечает, что проблема взаимодействия искусств стала особенно выраженной в том числе и в романтическую эпоху, в которую активно развивалось искусство литературы, живописи, музыки и театра [40, 6]. Значительным событием для всего тогдашнего общества послужила Великая французская революция, влияние которой было мощным не только на территории Франции, но и во многих других странах. Устоявшийся и привычный для многих мир разом пришел в движение. Сначала – промышленные революции, затем – наполеоновские войны, декабристские восстания. Все эти события были своего рода знаменьями времени. С одной стороны, эти перемены

становились источником вдохновения, однако с другой – у многих возникало чувство отчаяния. Неудивительно, что настроения романтиков часто колебались между счастьем и горем, радостью и разочарованием. В эпоху романтизма происходят поиски универсального вида искусства, которое могло бы объединить различные направления, сложить их в единое целое. Особенно часто универсальными свойствами и возвышенным философским значением в этот период наделяется музыкальное искусство.

Синтез искусств изучался и различными исследователями XIX - XX столетий. Одним из них был И. И. Иоффе, который изучал данную проблему в период 30-х годов прошлого века. Как указывает И. Е. Моторина, Иоффе стремился в некотором роде возвести в Абсолют принцип синтеза в искусстве. Тому способствовала особенность его эпохи — в первую очередь, это бурный расцвет кинематографического искусства. Неудивительно, что синтез искусств оказался столь привлекательной проблемой для ученых, ведь кино — это один из наиболее совершенных способов объединения разных типов искусства. И. Иоффе был тем, кто одним из первых сумел увидеть этот «синтетизм», который присущ искусству кино. Он полагал, что стоит отдельно рассматривать два понятия — слияние искусства механическое, а также органическое. В первом случае разные виды искусств скорее осуществляют приспособление друг к другу. В случае органического синтеза сочетание обретает гармонию — этот вид синтеза возможен на высоком уровне развития художественного мышления. Этот тип синтеза отличается от механического, в котором попытки соединения искусств заслоняют подлинный замысел произведения, приводят к анархии, а не гармонии. В качестве примера Иоффе приводит тех композиторов, которые «изламывают» смысл музыки, пытаясь подчинить свое сочинение неким специально взятым интонациям [39, 147-15.]. Невольно возникает ассоциация со многими современными видами искусства, где часто синтез происходит на механическом уровне. Можно привести такой пример, как современная поп-

музыка. Всевозможные произведения, относящиеся к этому жанру, буквально «штампуются», чтобы затем быть показанными по ТВ. Но ни в самих произведениях (которые представляют собой сочетание низкосортной музыки и не менее низкосортной «поэзии»), ни в эстрадных номерах гармонии не наблюдается — все это кое-как выдуманно, собрано, склеено в единое, но вместе с тем итогом всего этого становится анархическое безумие и полное отсутствие гармонии.

Ш. Бодлер полагал, что именно поэзия является тем искусством, которое призвано установить связи между различными направлениями искусств; среди них — графика, живопись, музыка и даже архитектура. Поэт считал, что «все краска, запахи и звуки заодно» [11, 4]. Ш. Бодлер полагал, что такое соответствие можно наблюдать далеко не в одном творчестве человека. Оно свойственно и самой природе; эта связь объединяет также человека и природу. Она же лежит в основе объединения духовного и материального начал. Древнегреческий философ Аристотель учил, что у каждого из органов чувств имеется некий предмет для восприятия. Слух, например, воспринимает звуки и тишину, а зрение — видимое и невидимое. Но у человека нет специального органа для того, чтобы воспринимать целостность, общие свойства. На основе этого понятия «общего чувства» Ш. Бодлер предложил «закон всеобщей аналогии», который являет собой не что иное как проявление обозреваемого нами феномена — объединения искусств. Этот закон, подчеркивал Бодлер, базируется на основе еще одного явления — синестезии. Синестезия — термин, который обозначает особый феномен: она проявляется, когда при раздражении одного органа чувств возникают ощущения, вовсе ему не свойственные. Например, при прослушивании музыки у человека могут появляться в воображении разные цветовые образы. Еще один показательный пример состоит в восприятии архитектуры как музыки. Казалось бы, это невозможно, однако ряд ученых установили, что эффект от созерцания величественных архитектурных

произведений подобен тому, который на человека производит музыка [20]. Современные исследователи (В. Шестаков, венгерский музыковед Д. Золтан) связывают явление синестезии с популярной в XVII – XVIII вв. «теорией артефактов» Рене Декарта, который считал, что «цель музыки – доставлять нам наслаждение и возбуждать в нас разнообразные аффекты». Именно благодаря воздействию синестезии и возникает многогранный мир искусства во всем его разнообразии. Синестезия позволяет рассматривать в рамках единого восприятия те вещи, которые, на первый взгляд, представляются совершенно отдаленными друг от друга, однако в действительности, как и все в этом мире, они непосредственно связаны. В отношении познавательных возможностей, синестезия представляет собой один из основных признаков, которые свойственны чувственности человека. Без этого компонента художественное мышление не представляется возможным — или, по крайней мере, без синестезии его невозможно считать полноценным. Синестезия находит воплощение в различных видах и направлениях искусства, дающих возможность ее функционирования как проявления сущностных сил человека. В образных мирах искусств это явление принимает различные формы, основанные на межчувственных переносах свойств предметов и явлений. Особенно ярко синестезия проявляется во взаимодействии зрительных и слуховых искусств, соответствуя глубине межвидовых связей искусства и отражая степень целостности чувственного освоения мира. С умением видеть мир целостно, осваивать его симультанно (от фр. *simultané* – одновременный) связан характер художественного мышления, способного восполнять узость рассудочно расчлененной мысли, основываясь на высокой эстетической избирательности, ассоциативности и метафоричности. [11,6-7] Благодаря возможности соотнесения различных предметов и явлений возникает возможность создания нового в воображении. Художник (в широком понимании данного понятия) призван в своем творчестве создать особые

связи между различными явлениями — при этом данные связи носят, как правило, нетривиальный характер. Таким образом и проявляется концепция синтеза искусств в художественном творчестве. Именно она позволяет реализовать представление о едином художественном образе либо системе образов, которая объединяется при помощи неразрывного единства замысла и стиля.

В отношении понятия синестезии интересными представляются рассуждения Гете, которые касаются особенностей разных цветов, которым выдающийся немецкий поэт, философ и естествоиспытатель придавал различные значения. Например, желтый Гете рассматривал как источник «ясности, веселости и мягкой прелести»; синий – как цвет, включающий в себя энергичность, но в то же время и «противоречие возбуждения и покоя»; зеленый же рассматривался им как тот цвет, при помощи которого «глаз находит действительное удовлетворение» [10]. Разумеется, в данном случае цвет рассматривается не сам по себе как объект восприятия, а как определенный символ, значение которого зависит не только от конкретного цвета и вызываемых им ассоциаций, но и от личного взгляда того, кто это значение приписывает. Происходит то, что в мистических искусствах нередко называют «сигнификацией», или же полаганием, когда определенная карта из колоды или магический предмет условно наделяются свойствами того или иного человека, события, ситуации.

При помощи синтеза искусств, как отмечает в своей работе Е. Г. Кокорина [29], творец имеет возможность освободиться от строгих правил, предусматриваемых каноном. В культуре и искусстве, несмотря на это преимущество синтеза искусств, были нередки случаи, когда или философы, или же сами деятели искусства все же стремились выдвинуть в качестве приоритета именно эту необходимость следования строгим правилам и регламентам. В основании этого стремления лежало представление о том, что синтез искусств противоречит самому предназначению тех или иных

направлений в искусстве. В качестве примера можно привести мнение, выраженное Г. Э. Лессингом в трактате под названием «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» (1762-1765). На страницах этого трактата Лессинг стремился доказать, что в каждом их типов искусства мир отражается по-особому, специфически тем возможностями, что присущи данным видам искусства. Например, для искусства живописи первостепенным является решение пространственных задач. Что касается литературного искусства, то оно, напротив, имеет дело не с пространством, а со временем. Персонаж трагедии Софокла Лаокоон, которого изваял скульптор, «издает приглушенный стон». Если же речь идет о его описании в трагедии – это уже не просто никем не услышанный стон, а крик от непереносимой боли. Если при помощи такого вида искусства, как скульптура, передаётся пластичность тела, то при помощи литературного искусства достигается выражение эмоций. Именно поэтому, как считал Лессинг, непременно следует отличать одно искусство от другого, поскольку они отражают реальную действительность по-разному – а иногда речь идет и о кардинальных различиях в этом отношении.

Нельзя утверждать, что Лессинг был свободен от предвзятости в своих суждениях; ведь один из главных тезисов, выдвигаемых им, звучит достаточно критичным образом – «Ложное перенесение живописного идеала в поэзию». Однако данное мнение относительно синтеза искусств, конечно же, не являлось единственным. В качестве примера того мыслителя, который наверняка смог бы составить достойную оппозицию Лессингу, можно привести Аристотеля. Античный философ считал, что все искусства объединяются в их общей функциональной сущности. Эпоха Возрождения, в которую многими мастерами использовался именно универсальный подход к созданию произведений искусства, является неоспоримым доказательством значимости синтеза искусств – ведь в этот период наблюдался поистине

высочайший расцвет и различных типов искусств, зачастую объединяемых в единое целое, и культуры в целом.

Хосе Ортега-и-Гассет в своей работе «Дегуманизация искусства», приступая к рассмотрению социологической стороны восприятия искусств, восхищается таинственностью и непостижимостью того единства, которое свойственно отдельно взятой исторической эпохе. Философ пишет о том, что даже в самых разных произведениях, которые могут быть, на первый взгляд, абсолютно между собой не связанными, все равно «пульсируют» одно и то же вдохновение и стиль. Именно в силу влияния этого исторического веяния музыкант стремится отразить при помощи звука те же ценности, что поэт или художник – порой при этом даже не отдавая себе отчета в данном устремлении. Данное единство, полагал Ортега-и-Гассет, призвано привести и к сходным последствиям в социологическом измерении [54].

## **1.2. Идея синтеза искусств в культуре Серебряного века**

Художественный синтез был одной из программных идей эпохи Серебряного века. Поэзия этого периода наполнена индивидуальностью, необычностью, духом эксперимента. В кризисное время существования культуры художественный синтез отражает стремление к единству и целостности, свойственное поэту, писателю или художнику. Когда окружающая реальность наполнена драматизмом, а мир словно раскалывается на части, художественный синтез превращается в попытку найти гармонию и умиротворение. Одни поэты эпохи Серебряного века выражали восторг по поводу происходящего повсюду прогресса. Например, среди таковых был В. Брюсов, который сравнивал городские улицы с бурей, а сама атмосфера города казалась ему опьяняющей:

Улица была – как буря. Толпы проходили,  
Словно их преследовал неотвратимый Рок.

<...>



Лили свет безжалостный прикованные луны,  
Луны, сотворенные владыками естеств.  
В этом свете, в этом гуле – души были юны,  
Души опьяневших, пьяных городом существ.

Но далеко не у всех поэтов преобразования городской стихии служили источником вдохновения. Например, А. Белый и А. Блок видели, что именно по причине роста городов неизбежным становится рост «жирной паучихи» капитализма, а также приближается разрушение дворянских гнезд. Поэты усматривали в городе страшного спрута, который не только отбирает своими щупальцами территорию природы и естественной жизни, но и разрушает жизнь человека и общества. В этом окружении человеку жить неуютно, тревожно.

Н. Бердяев, говоря о «культурном возрождении», начавшемся в начале столетия, указывал на элементы упадка, «воздухе теплицы» [7, 10-16] . В качестве аналога символизма в искусстве скульптуры был развивался модерн, который являлся не только одним из актуальных направлений искусства, но и представлял собой неотъемлемую часть стиля жизни человека (точно также, как и символизм представляет собой не только лишь направление поэзии, но и способ мироощущения). Модерн — это направление, которое стремилось противостоять надлому и хаосу реальности, словно пытаясь «заколдовать» этот хаос при помощи красоты, эстетики. Термин «модерн» представляет собой русский перевод французского понятия «art nouveau», используемого для обозначения данного направления в искусстве, которое и зародилось во Франции в начале прошлого столетия [46]. До сих пор модерн является стилем, активно используемым в архитектуре и интерьере зданий. Декор «захватывает» помещение полностью, словно переходя с потолка на стены; а предметы

интерьера будто являются частью помещения — настолько в данном стиле прослеживается стилистическое единство.

В рамках стиля модерн эстетическая выразительность становилась атрибутом не только предметов искусства, но и жизненной среды человека — в посуде, предметах домашнего обихода. Тоска по ушедшей гармонии прослеживается в произведениях мастеров кисти — М. Нестерова, В. Васнецова, К. Сомова, Л. Бакста и многих других. Направление модерн стремилось достичь объединения полезности и гармонии, а поиск этой всеобщей Красоты и привел к необходимости художественного синтеза, который был наделен глобальным характером. Синтез прослеживался везде — как в поэзии, так и в изобразительном искусстве, как в философии, так и в религии, морали. Стоявший у истоков этого синтеза стиль модерн отличался «женственностью», изяществом. Модерн культивирует все странное, таинственное и загадочное. Его легко можно узнать по характерным силуэтам одежды — шляп, костюмов, линиям дамских платьев; по ниспадающим стеблям растений и будто бы уставшим бутонам лилий. Модерн стал стилем, который отразил весь драматизм эпохи и стремился создать универсальную картину мира.

Между тем новая действительность продолжала захватывать все сферы жизни. Возрастает экономический рост, а вместе с ним — меняется та роль, которую человек играет в новой реальности [19, 244]. Именно в тот период и начала развиваться одна из наиболее страшных социальных болезней, свойственных XX столетию, над которой в дальнейшем ломали головы философы, социологи, психологи и многие другие ученые — это отчуждение личности. Это тотальное одиночество человека перед лицом равнодушного мира, который, несмотря на отчужденность, все еще оставался прекрасным [9, 132-142]. Главной точкой поэтического и художественного сознания данной эпохи и стал поиск возможностей преодолеть это положение.

Проблема разобщенности мира, отсутствия единого понимания истины затрагивала не только область жизни конкретного человека, общества; не только культуру и искусство. Кризисная эпоха нашла свое отражение и в науке. В это время возникло представление об относительности истины, относительности любых представлений о мире. Любая картина мира отныне обладает только относительной истинностью. Поэтому можно сказать, что в период Серебряного века синтез искусств как попытка найти опору, гармонию и красоту стал программной идеей. При помощи художественного синтеза происходило слияние искусства с реальной жизнью — а значит, искусство могло стать тем благотворным лекарством, которое бы привело жизнь на путь ее преобразования [43]. Мир стал изменчивым, подвижным. А. Блок говорил о его неотвратимом влиянии на человеческую жизнь во вступительном слове к поэме «Возмездие»: «Мировой водоворот засасывает в свою воронку почти всего человека» [45, 198-206].

В настоящее время культурный феномен Серебряного века, как правило, воспринимается в его целостности и полноте. Эта целостность не просто ощущалась каждым представителем данной эпохи. Она порождалась самим ее духом, а также множеством связей, объединявших поэтов, писателей, художников, музыкантов и других деятелей искусства. Как справедливо отмечает И. А. Азизян, невозможно представить поэзию Серебряного века, принадлежащую перу футуристов, акмеистов и символистов, без того основательного влияния, которое оказала на поэтическое искусство философия Владимира Соловьева, художественные творения Врубеля и Борисова-Мусатова, Кандинского и Малевича, Скрябина и Шехтеля, деятельность объединения «Мир искусства» или представителей неформального объединения «Голубая роза» [2, 112].

Основные этапы культуры эпохи Серебряного века – это символизм и модерн 1890-1900 гг., а также авангардное искусство 1910-х годов – начала 1920-х гг.. Объединение различных направлений искусства, их диалог был

неотъемлемой частью эпохи Серебряного века. В этом отношении показательным представляется знаменитое высказывание А. Блока: «Россия – молодая страна, и культура ее – синтетическая культура». В этом высказывании, как его интерпретирует И. А. Азизян, в первую очередь имеется в виду синтез искусств как основной принцип. Он проявляется в активном взаимодействии между различными сторонами культуры и искусства, которое также включает в себя и философский поиск.

В отношении культурного поиска, свойственного эпохе Серебряного века, применимо представление об амбивалентности, т.е. — двойственности. Это понятие в приложении к культуре Серебряного века впервые было использовано С. Аверинцевым, но также осознавалась и деятелями того времени – например, Н. Бердяевым, В. Розановым, А. Белым и многими другими. С одной стороны, как отмечал философ Н. Бердяев, именно в эту эпоху наблюдалось значительное стремление к возрождению, обновлению культуры в ее различных проявлениях. Оно выражалось в «бурных исканиях», в «проявлениях творческих сил». «Целые миры раскрывались для нас в те годы» [8,3], - писал мыслитель.

Особенно ярко в начале XX столетия проявляется синтез музыкального и поэтического искусства. А. Белый полагал, что лишь взаимодействие литературного и музыкального искусства может сделать возможным существование синтетического искусства будущего. Главной мечтой А. Н. Скрябина было объединение всех направлений искусства в едином грандиозном потоке, в котором, по мнению композитора, во главе угла должна стоять музыка. В сравнении с другими типами искусства музыка часто доминирует в творчестве З. Гиппиус и И. Анненского [8, 3].

Как цветовые, так и музыкальные образы нередко можно встретить в творчестве поэтов Серебряного века – А. Блока, А. Белого, К. Бальмонта, В. Хлебникова, В. Маяковского, А. Ахматовой, М. Волошина и других. Рассмотрим особенности передачи цветовых и музыкальных образов при

помощи поэтического слова в период Серебряного века. Относительно цветописи стоит отметить, что ее можно назвать одним из основополагающих принципов поэзии. Под цветописью понимается способ передачи цвета и красок окружающего мира при помощи языка художественного произведения [54, 192-195]. Посредством цветописи поэт имеет возможность более глубокой передачи переживаний лирического героя, а также эта задача достигается не посредством прямого выражения чувств, а при помощи небольших дополнительных деталей. Также в творчестве поэтов изучаемой нами эпохи нередко отражались и выдающиеся произведения художников эпохи Возрождения. Как указывает в своей работе Е.А. Тимошенко [51, 214-220], зачастую авторы Серебряного века вдохновлялись «титанами» художественного искусства этой эпохи, которые славятся возвышенностью своего творчества. Однако при этом нередко происходит обращение и к более наивным формам творчества эпохи Возрождения. Исследователь приводит пример той фигуры, творчество которой часто служило вдохновением для поэтов Серебряного века. Этой фигурой является Фра Беато Анджелико (приблизительные годы жизни – с 1400 по 1455). Живописец, которого прозывали коротко Беато Анджелико, известен светлой наивностью своих произведений, простотой линий и форм, а также яркой сказочностью. Достаточно посмотреть на такие его произведения, как «Благовещение» (1426), «Встреча Девы Марии и Елизаветы» (1430-е) и другие, чтобы составить представления о легкости и изяществе его живописной манеры.

Творческим наследием эпохи Возрождения был вдохновлен К. Д. Бальмонт, одно из стихотворений которого было написано в честь живописца «Фра Анджелико» (1900). В данном стихотворении художник показан ангелом с невинной душой, святым ребенком, которому неведом грех, что во многом отражает детское, примитивное восприятие окружающей реальности. В этом стихотворении Бальмонта отсутствуют непосредственные указания на

какое-либо конкретное произведение Фра Анджелико. Но вместе с тем, показана общая художественная стилистика, которой придерживался живописец; при помощи словесных средств отражена используемая им цветовая гамма, в которой преобладают нежные оттенки – голубой, золотистый, а также передаются религиозные мотивы, свойственные творчеству итальянского художника.

В качестве еще одного поэта Серебряного века, заинтересовавшегося творчеством Беато Анджелико, был Н. С. Гумилев, который написал стихотворение с аналогичным названием. Известно, что Гумилев обладал особыми эстетическими взглядами, которые и стали причиной его обращения к искусству раннего Возрождения. Согласно данной эстетической позиции, первостепенной в искусстве должна быть простота и тот непосредственный взгляд на окружающую реальность, который свойственен чистой душе ребенка.

В поэзии Серебряного века цвет играет не менее важную роль, чем использование красок в живописи. С его помощью отражается двойственность, присущая данной эпохе. При этом для противопоставления упадка и стремления к возрождению, смерти и жизни, разрушения и созидания поэтами использовалось не только противопоставление черного и белого. Например, в стихотворениях М. Цветаевой присутствуют лазурный, зеленый, желтый оттенки. В качестве символа упадка и гибели используется черный. Однако для олицетворения жизни и духовного просветления поэтессой используются не только белый цвет, который, как мы увидим позднее, является одним из основополагающих в поэзии А. Блока, но и другие оттенки: «Пустоты отроческих глаз! Провалы – В лазурь! Как ни черны – лазурь!». Лазурный цвет глаз означает, с одной стороны, стремление к жизни, с другой стороны — духовность, бесстрастность. Этим желаниям противостоят «провалы», которые обозначены при помощи черного оттенка, мастерски используемого поэтессой подобно тому, как использует кисть

художник [53, 179-182]. Как отмечает в своей работе Е. Г. Мещерина [35], несмотря на огромное разнообразие эстетических направлений в поэзии Серебряного века, вопреки парадоксальному сочетанию в ней стремления к индивидуализму и желания достичь единения всего человечества, в поэтическом наследии исследуемого нами периода все же есть и общее — это яркая цветовая палитра. Лирика Серебряного века сходна с бескрайней красочной симфонией, которая сумела вобрать себя «все трепеты и все сиянья жизни» (Максимилиан Волошин). Именно в поэзии Серебряного века можно найти бесчисленное множество примеров, демонстрирующих яркость и неповторимость этой красочной палитры. Это и «солнце цвета мальвы золотистой» Анненского, здесь «звенит голубая звезда» Есенина; здесь цвет может передавать настроение персонажа до мельчайших деталей. Тому подтверждением служат строки А. Ахматовой: «Был он грустен или тайно весел, только смерть – большое торжество, на истертом красном плюше кресел изредка мелькает тень его» (1912) [48, 139-154], в которых «истертость» красного плюша позволяет передать состояние лирического героя, трагизм, заложенный в стихотворении.

Во многих поэтических произведениях цвет играет не просто дополняющую или иллюстрирующую роль — цветовая палитра зачастую роскошна, даже в некоторой мере избыточна. Она призвана отразить при помощи ярких красок пиршественное состояние души — тот подъем, который был свойственен культуре Серебряного века. Именно красочность в поэтическом произведении стала тем средством, которое смогло отразить стремление к духовному возрождению тогдашней эпохи, усилить сближение между поэтическим и живописным искусством. Как отмечает Е. Г. Мещерина, наиболее выраженной эстетика цвета выступает в трудах поэтов-символистов, а также В. Соловьева, П. Флоренского, С. Булгакова. Разнообразие красок в творческом наследии поэтов-символистов способно поразить воображение — оно является главным доказательством наличия у

них необычайно развитого чувства цвета. Именно при помощи этого чутья поэты Серебряного века имели возможность объединить изысканно-индивидуальный мир с природной реальностью, сделав это при помощи красочной основы, звучащей ярко, недвусмысленно, однако при этом не лишаящейся своей мистичности и таинственности.

Живописность и музыкальность стали неотъемлемой частью творчества таких поэтов, как С. Есенин, Н. Гумилев, А. Ахматова, Б. Пастернак, И. Северянин и многих других. При этом характерные особенности, связанные с использованием «цветописи» в произведениях этих поэтов определялись не только индивидуальным стилем и мироощущением, но и теми историческими и культурными событиями, происходившими в то время. При этом речь шла как об уже упомянутом выше предчувствии катастрофы, включая и предчувствие тех событий, что уже в ближайшем будущем должны были кардинальным образом изменить судьбу России. Также поэты этого периода пристальное внимание уделяли вопросам, связанным с языком искусства, эпохой Античности. Часто можно было наблюдать и интерес к различным восточным культурам — например, индуизму, который известен своей красочной и яркой символикой. И будто бы столь широкого спектра интересов и проблем было мало, к этому «коктейлю» стоит присоединить еще несколько элементов — а именно, влияние символизма Западной Европы, художественный синтез, присущий эпохе модерна, повсеместное увлечение мистикой, спиритизмом, а также необычайную утонченность чувств. В роли же того материала, что использовался для создания поэтического образа, зачастую использовался традиционный инструментальный живописца — свет и цвет. Как полагал В. Соловьев, этому способствовала и сама природа лирической поэзии — не только трагедия, известная зрителю еще со времен Античности, способствует очищению человеческой души; источником еще более сильного воздействия может послужить и чистая лирика [50, 404]. Именно благодаря глубинным



переживаниям поэт объединяется с истинной сутью вещей. При помощи же использования красочных эпитетов поэт делает связь между словом и реальностью неразрывной, и его восприятие, основанное на некоем «общем корне» ощущений, как этот феномен называл П. А. Флоренский, становится наиболее полным и приближенным к той реальности, черты которой и стремился передать в своем произведении поэт [35, 70].

Эта мысль о единстве ощущений также встречается и у Велимира Хлебникова, который полагал, что зрительные, слуховые, вкусовые и обонятельные чувства, которыми располагает человек, обусловлены неким «протяженным многообразием» [62, 23]. Это универсальное чувство, полагал В. Хлебников, находится в том же положении, что и двумерное пространство в отношении любой геометрической фигуры. Точно так же, как круг или овал являются частью бескрайней плоскости, точно так же и человеческие пять чувств являются «осколками» от этого основополагающего великого многообразия. «Оно подняло львиную голову и смотрит на нас, но уста его сомкнуты».

Сочетание цветового восприятия с ощущениями, воспринимаемыми другими органами чувств, также не редкость в поэзии Серебряного века. Как отмечает в своей работе А. Х. Сатретдинова [47, 392-395], немало подобных примеров можно найти в поэзии А. Белого («золотистый смех», «золотое небо криком острым взрежет стриж»), К. Бальмонта («светлый голос мандолины», «красный — все зовет на бой»). В качестве основания используемых метафор служит ассоциация между различными представлениями — цветовыми и смысловыми. Она объединяет различные чувства, позволяет осуществить перенос значения с одной чувственной сферы на другую.

Важную роль в художественном синтезе поэзии Серебряного века играет наряду с цветописью звукопись или же музыкальность. В «Записных книжках А. Блока поэт высказывал мнение о том, что именно музыкальное

искусство стоит считать одним из наиболее совершенных — ведь музыка способна отразить божественный замысел. Вся она поделена на бесконечно малые атомы, которые «...суть вертящиеся вокруг центра точки. Оттого каждый оркестровый момент есть изображение системы звездных систем — во всем ее мгновенном многообразии и текучем. “Настоящего” в музыке нет, она всего яснее доказывает, что настоящее вообще есть только условный термин для определения границы (несуществующей, фиктивной) между прошедшим и будущим. Музыкальный атом есть самый совершенный и единственно реально существующий, ибо — творческий. Музыка творит мир. Она есть духовное тело мира...» [52, 147-172].

Если поэзию А. Блок считал «исчерпаемым» видом искусства, то музыка — безгранична. Музыку человек может слушать, закрыв глаза, лицо — он словно отрекается от внешнего мира, погружаясь в гармонию мелодий, следуя по тому пути, по которому музыка ведет его. Слушающий музыку погружается во тьму — «предмирное», по определению А. Блока, состояние, при помощи которого условия небытия начинают обретать свои формы, преобразуя хаос и беспорядок. Как полагал поэт, когда поэзия дойдет до своего максимально возможного предела, ей суждено утонуть в музыке.

Известно, что эти слова были написаны А. Блоком не просто так — поэт нередко посещал концерты Вагнера, оперу «Кольцо Нибелунгов» [60, 12].

Музыкальность поэтических произведений эпохи Серебряного века, пожалуй, была предопределена, этому способствовало красочное мироощущение, свойственное мистериям Скрябина.

## **Выводы по Главе 1**

Подведем краткий итог первой главе настоящего исследования. Синтез искусств представляет собой сочетание различных видов искусств в пределах словесного текста, которое позволяет обогатить произведение искусства. Синтез искусств был распространен в различные эпохи, однако в наибольшей

степени им были ознаменованы эпохи Античности и Средневековья. Нередко целью синтеза искусств оказывалось не просто создание определенного произведения, но и донесения до слушателей или зрителей определенных идей и концепций. Примерами синтеза искусств служит театральное искусство, ярким примером которого является шекспировский театр; объединение искусств живописи и скульптуры, при помощи которого в эпоху Ренессанса простые люди имели возможность познакомиться с библейскими сюжетами. К синтезу искусств, накануне глобальных общественных и культурных изменений, все чаще прибегают творцы европейских стран в период Великой Французской революции. Синтез искусств открывает для творца возможности отхода от традиционных правил и канонов, что одними рассматривается в качестве его преимущества, а другими — критикуется как основной недостаток.

Серебряный век в русской культуре стал одним из наиболее сложных периодов, который носил переходный характер и которому было свойственно и напряженное чувство ожидания грядущих катастроф, и в то же время — стремление накануне этих катастроф еще раз прочувствовать жизнь во всех ее проявлениях и во всей полноте, для чего одним из главных средств служит искусство в различных его проявлениях. Синтез искусств нередко рассматривается в качестве программной идеи всего периода Серебряного века; он прослеживался не только в поэзии и в литературе в целом, но и в философии, религии, живописи и прочих направлениях искусства. Это позволило сделать культуру Серебряного века целостной во всех отношениях, хотя культурный поиск данной эпохи и был непосредственно связан с амбивалентностью — противостоянием между возвышенностью и упадком, творческими исканиями и страхом перед неизвестным будущим.

## ГЛАВА 2. ПРОБЛЕМА ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТИ В ЛИРИКЕ А. БЛОКА

### 2.1. Музыкальность лирики А. Блока

Среди исследователей — и литературоведов, и музыковедов — давно бытует мнение о той архаической, природной связи, которая существует между стихотворным и музыкальным произведением. Музыка всегда оказывала значительное влияние на литературу, и поэзия в данном отношении стала одним из тех искусств, где это влияние зачастую оказывалось наиболее выраженным. Музыкальность является важным качеством поэтического произведения, а не только лишь его случайным свойством. В. Г. Белинский считал, что «лирическое произведение не есть одно и то же с музыкальным произведением, но в их основной сущности есть нечто общее» [59, 142].

Как подчеркивается в исследовании Т. В. Бурдаковой, представление о синтезе поэтического и музыкального искусства непосредственно связано с рассмотрением музыки в качестве выражения так называемой «мировой воли». Исследователь полагает, что в данном отношении Блока и Ницше можно считать «соритмичными» в их творчестве. И философа, и русского поэта в данной работе Т. В. Бурдакова называет «дионисийцами» — их творчество основывается на действии одного и того же «духа музыки», оно находится в вечной динамике. Символисты, подчёркивает исследователь, мечтали о том, чтобы стать своего рода «магами» — или же влиять на других людей, по-своему уметь их заклинать. Однако фактически оказалось так, что одним это удавалось, а другим — едва ли; возможность достижения же этого магического начала состояла в том, насколько творчество того или иного творца оказывалось захваченным этим дионисийским духом, пронизывающим подлинную музыку в любом ее проявлении [12, 77].

Интересно также заметить, что музыкальность в лирических произведениях Блока вполне могла стать не только лишь следствием его

поэтического таланта, но и генетической предрасположенности вследствие музыкальной одаренности Блока-старшего, Александра Львовича Блока. А. Блок немало унаследовал от собственного отца — и музыкальность в том числе. Блок-старший был впечатлительным и задумчивым ребенком. Бабушка Блока, Александра Андреевна, замечала в своем сыне музыкальный талант еще с детских лет. Как свидетельствовали родственники, для него стоило значительных усилий перестать писать стихотворения, прекратить заниматься театром — данные увлечения по каким-то причинам считались в семье зазорными. Однако страсть к музыкальному искусству Блок-старший пронес до конца своих дней. Его игра отличалась высочайшим совершенством, профессионализмом. Сам же Блок был убежден в музыкальной одаренности своего отца [ 58, 126].

В стихотворениях Блока слово нередко используется в качестве тонко настроенного, чуткого музыкального инструмента. В его поэтических произведениях можно «услышать» различную музыку, а также с ней по соседству живут и звуки окружающего мира, выполняющие роль символов явлений и феноменов окружающего мира. Музыка и звуки возвещают о радости и скорби, о счастье или отчаянье. С их помощью создается особая атмосфера поэтического произведения — музыка похожа на ключ, при помощи которого открывается дверь того образа или явления реального мира, которое послужило источником вдохновения для поэта. При помощи поэзии и тех средств музыкальной выразительности, которые в ней используются, выполнение этой задачи становится в определенном смысле реальным — при помощи симфонии звуков в поэзии Блока передаются неисчислимы оттенки реальной жизни, звучащего мира, где каждое явление имеет свою значимость. Читатель имеет возможность соприкоснуться с тем миром, который был создан поэтом; при этом звук позволяет и своеобразно раскрыть образы поэтических произведений Блока, и способствовать

развитию фабулы, так как звуки нередко оказываются своего рода поворотными точками в сюжете и композиции стихотворения.

В особенности полно реализуется представление о музыке в качестве тайной сущности мира в поэтическом цикле Блока под названием «Арфы и скрипки». Как подчеркивается в исследовании О. О. Щербак [61, 5-7], душу человека поэт сравнивал с таким сложным и самым певучим музыкальным инструментом, как скрипка. Для начала стоит отметить несколько особенностей данного музыкального инструмента, о котором рассуждает исследователь в своей работе и которые представляются нам важными с точки зрения анализа музыкальности в поэзии Блока. Скрипки, как известно, бывают расстроенные и настроенные, что кардинальным образом сказывается на особенностях их звучания и того настроения, которое создается посредством музыкальной мелодии, рождающейся при помощи скрипки. Скрипка затрагивает струны души. Будучи настроенной, она пробуждает глубокие чувства — это может быть сострадание, любовь, восторг. Однако расстроенный инструмент всегда нарушает гармонию целого. Художник – это тот, кто слушает мировой оркестр и вторит ему, не фальшивя. В творчестве Блока можно «услышать» звучание обоих видов этого чудесного музыкального инструмента.

Если скрипки могут быть расстроенными и настроенными, то арфа для Блока – символ музыки, звучащей всегда в унисон с «мировым оркестром». Название поэтического цикла Александра Блока «Арфы и скрипки» связано с символистской концепцией мира как «духа музыки», «мирового оркестра», о котором и указывалось в работе Т. В. Бурдаковой, которая сравнивала понимание «мирового духа» у Ф. Ницше и Блока. Как полагает О. О. Щербак, в данном поэтическом «оркестре» оба инструмента играют важную роль, дополняя друг друга и соответствуя аполлоническому и дионисийскому началу. Арфы символизируют чуткое восприятие аполлонической гармонии, разлитой в мире, скрипки же – дионисийские стихийные силы и диссонансы,

человеческие страсти. Тематический диапазон цикла весьма широк. Верность или неверность человека «духу музыки» может выражаться в самых разнообразных проявлениях: от высоких взлетов души до ее подчинения «темным стихиям», падения, капитуляции перед «страшным миром». Поэтому многие стихотворения цикла находятся как бы в оппозиции друг другу, и в данном цикле очень ярко проявляется антитеза как одна из особенностей поэтики произведений Блока. Таким образом, контрастность образов является одной из характерных черт поэтики Блока. Однако это не прямолинейные сопоставления жизненных явлений, а их постижение с точки зрения законов некоего высшего порядка, законов гармонии, вступающей в поединок с дисгармоничностью бытия. Как полагает О. О. Щербак, контрасты в поэзии Блока не могут быть поняты без осмысления специфического противопоставления, свойственного творчеству Блока. Речь идет о такой антитезе, как музыкальность и антимузыкальность. Они, по убеждению исследователя, могут быть соотнесены и с другими противоположностями — жизнью и смертью, светом и тьмой, комедией и трагедией. Необходимо учесть, что музыка в плане ее отражения в поэтическом творчестве представляется не просто в качестве одного из видов искусства, но и, выражаясь словами Блока, она является одной из «форм чувствования», эмоциональной настроенности поэта. Поэт, который пел о нечаянной радости, но жил постоянной тревогой, слышал одинокий звук скрипки, воспринимавшийся им как тревожный, трагический. Эта нота звучит в цикле стихов «Арфы и скрипки» (1908 – 1916), проникнутом мотивами отчаяния, тоски, утрат, мотивами зловещих, неживых, нелюдских плясок.

Стихотворение, открывающее вышеуказанный поэтический цикл, наполнено музыкальностью фактически во всех отношениях. Изначально оно называлось «Май», и имело подзаголовок «Романс». Речь идет о стихотворении «Свирель запела на мосту», где в качестве «главного

действующего лица выступает» музыкальный инструмент, а именно, свирель. При помощи отражения звучания данного инструмента можно «услышать» и то, каким образом «звучит» все поэтическое произведение». Эта свирель поет о полноте и глубине бытия, призывая слушателя к сопричастности пронзительности и красоте окружающего мира; слушатель призывается к тому, чтобы оставить все земные заботы и отправиться в тот путь, в который его отчаянно зовут звуки свирели. Интересно, что в стихотворении можно «услышать» не только лишь переливы этого музыкального инструмента — игра на свирели сопровождается и другими звуками. Ей вторит сама музыка, которая наполняет природную стихию, «песня воды» [41, 223].

Однако в произведениях Блока можно «услышать» музыку самого разного характера. В данном отношении значительную роль сыграло пристрастие поэта к оперной музыке. Нельзя не упомянуть о том, что музыкальность лирики Блока не осталась незамеченной и для его современников. Особый интерес в этом отношении представляют воспоминания Евгении Федоровны Книпович, литературоведа и критика. Из воспоминаний можно узнать о том, как в строках стихотворения «Снежная маска» для Евгении Федоровны «прозвучали» мотивы из тетралогии Р. Вагнера «Кольцо Нибелунгов»:

*«...И крылатыми очами  
Нежно смотрит высота.  
Вейся, легкий, вейся, пламень,  
Увивайся вокруг креста!».*

Когда Блок задал ей вопрос о том, как литературовед могла догадаться о связи между образами его произведения и вагнеровской музыки, Е. В. Книпович честно ответила: «По ритму, звуку, музыке» [28]. При этом, как



отмечает литературовед, для нее было намного важнее не то, какие именно сюжеты были взяты Вагнером из различных германо-скандинавских эпических произведений, а то, как они отразились и предстали в лирическом переосмыслении Блока.

Еще одним стихотворением, в котором можно проследить музыкальные мотивы произведений Вагнера, посвященных эпическим сказаниям о нибелунгах, является произведение Блока «Валкирия». Как отмечает Шульдишова А. А., в качестве центральных образов произведения обозначены Валкирия, Гундинг, Зигмунг, Зигелинда, Вельзе — они отсылают к действующим лицам одноименной оперы Вагнера. Также исследователь отмечает, что многие ученые убеждены в наличии ассоциаций между первой сценой первого акта оперы и стихотворением Блока. Вместе с тем, по мнению А. А. Шульдишовой, хотя ассоциаций с первой сценой в стихотворении больше, в нем присутствуют также и реминисценции, отсылающие и ко второй, и к третьей сцене. Само стихотворение впервые увидело свет в 1908 г. Блок добавил к нему подзаголовок: «К 1-му акту оперы Вагнера».

Так или иначе, музыкальные реминисценции в произведении позволяют «услышать» музыку Вагнера в стихотворении Блока. Оно начинается с указания места действия — «Хижина Гундинга», что указывает на описание Вагнером внутренности жилища Хундинга, обустроенного вокруг ствола ясеня. В опере Вагнера сценический образ Зигмунда представлен волком, что также можно узнать в стихотворении Блока:

*«Одинокий, одичалый,  
Зверь с косматой головой».*

В данном стихотворении Блока, как и во многих других его поэтических произведениях, особую роль играет такой прием, как

аллитерация — повторение согласных звуков, посредством которого создается особая музыкальность и благозвучность поэтического текста. Сама по себе аллитерация не несет дополнительной смысловой нагрузки, но при этом она делает стихотворение более выразительным. Музыкальность стихотворения «Валкирия» достигается посредством в том числе и этого приема — например, все согласные, входящие в состав слова «валкирия» повторяются 9 раз, Р и Л — 19 и 17 раз [59, 144]:

*«Носят северные волны*

*От зари и до зари —*

*Носят вместе наши челны».*

Отметим, что в данных строках также узнаются мотивы, связанные с образом Рейна — это также представляет собой не что иное как ассоциацию с творчеством Вагнера, посвященному сказаниям славных Нибелунгов.

Однако в стихотворениях Блока можно «услышать» образцы различных видов или жанров музыкальных произведений — не только эпических и возвышенных, но и более приземленных. Оказывается, в стихотворениях поэта нашли отражение и ресторанные, «кабацкие» мотивы. В качестве одного из показательных примеров можно привести стихотворение «Из хрустального тумана...» (1909). Здесь читатель имеет возможность «услышать» кабацкую музыку, проникнуться ресторанной атмосферой — это «цыганские напевы», которые не просто доносятся из глубины заведения; этот визг «налетает» из «дальних зал». Звуки цыганской ресторанной музыки должны навевать веселье, способствовать тому, чтобы посетители отдались наслаждению разгульной атмосферы. Но внезапность этого «визга», «воплъ туманный» играющих скрипок, вырывающийся из «невиданного сна» указывают на то, что здесь невозможно найти счастье, подлинную радость. Скорее, ресторанная музыка отражает забытие сознания

и в ее подчеркнута разгульных мотивах слышится отчаяние. И даже более того — как считает Л. Н. Авдони́на, в стихотворениях, подобных обозреваемому произведению Блока, содержатся мотивы, связанные с образом преисподней, ада [1, 22-24].

В заключительной части стихотворения звуки цыганской музыки словно прерывает строка, в которой «слышен» звук разбитого бокала — символ разбитой жизни: *«Жизнь разбей, как мой бокал»* [15, 3]. Здесь невозможно не сравнить этот переход от музыки к звуку с нисхождением от жизни к смерти, к гибели. Обычно переход от симфонии природы, звуков окружающего мира к музыке символизирует развитие, переход от ступени архаичного музицирования к новым ступеням эволюции музыкального искусства. Талантливый музыкант может услышать звуки мелодии в переливах дождя, в скрипе старого дерева. И. Гердер говорил об этом так: *«Все, что звучит в природе, и есть музыка»* [44, 3]. Однако в стихотворении Блока музыка, созданная человеком, наоборот, прерывается звоном разбитого стакана, знаменуя переход от жизни к гибели, когда *«пустынный вопль скрипок»* гасит огонь *«перепуганных очей»*.

В поэтическом наследии Блока можно повстречать не только мотивы музыки, наполненной драматизмом или трагизмом. В некоторых произведениях можно «услышать» и мажорный лад. В качестве примера такого стихотворения выступает произведение поэта *«Встану я в утро туманное»*, которое было написано им осенью 1901 года:

*« ... Ветром пахнуло в окно!*

*Песни такие веселые*

*Не раздавались давно! [15, 47].*

Здесь не говорится о том, какого именно рода песни слышны — может быть, это традиционная народная музыка, или же какой-либо более

современный напев. Но ясно одно: песни дополняют картину жизнерадостности, счастья, ясного и свежего утра. «Тяжелые ворота», которые могут олицетворять тягостные, удручающие раздумья или душевные переживания, распахнуты настежь. Вместе с солнечным светом, утренней бодростью и предвкушением с возлюбленной подругой устремляются в мир поэта и веселые песни. Это настроение передается и посредством соответствующих фонетических символов — музыкальность звучания стихотворения реализуется при помощи аллитерации звуков [з], [с] и [р]: «сочные травы срезать», «ранними летними росами» и пр.

Музыка звучит на мажорный лад и в стихотворении «Сольвейг». В прошлом столетии, как отмечает Шульдишова А. А., в особенности популярной стала политональность музыки. У Блока в данном стихотворении образ наступающей весны выстраивается на основе «подвижного контрапункта», который ассоциируется с *tutti* в музыке — «хором» или «оркестром»; а также *con tutta forza* — «изо всей силы». «Весна загудела», «звонкий топор», «слышишь песню мою? Я крушу и пою» — читатель словно погружается в яркую, разноголосую симфонию, где шум весеннего обновления, звонкий звук топора и песня поэта объединяются в единое целое. Голос Сольвейг оказывается звонче, чем «песни старой сосны», а в лазури весенней свежести, «распевая хвалы», раскачиваются стволы деревьев под топором.

В поэзии Блока можно встретить и романтические напевы, наполненные нежностью и томлением души. Например, стихотворение «Не пой ты мне и сладостно, и нежно» ассоциируется с музыкальными ритмами «*avec charme*» — «чарующе», «*appassionato*» — страстно. Поэт обращается к незримой собеседнице, которая зачаровывает его сладостными и нежными песнями. Но эти песни растворяются в просторах души — безбрежной, словно морские просторы. В заключительной строфе стихотворения сладостная музыка прерывается, резко останавливается, уступая места реальности:

*«Одни слова без песни сердцу ясны».* Музыкальное очарование и бескрайность мелодии обрываются; поэт подчеркивает, что звук песни для него является «докучливым и страстным», и он заключает в себе лишь ложь, которую невозможно усмотреть сразу же. Невидимый обман сладостной песни оказывается для лирического героя раскрытым.

Как подчеркивает в своем исследовании Ю. М. Опарина, в стихотворениях Блока можно встретить множество аллюзий на музыкальные классические музыкальные произведения, которые вошли в сокровищницу лучших творений всемирной музыки. Среди таковых, как указывает исследователь, не только рассмотренные нами мотивы вагнеровской музыки или, к примеру, образ Сольвейг, но и отголоски музыки Мусоргского (цикл «Пляски смерти», стихотворения «Сны», «Темная, бледно-зеленая»), аллюзии на произведения П. И. Чайковского (исследователь в качестве примера приводит слова из «Пиковой дамы» — *«Слова слаще звуков Моцарта»*). Вместе с тем, как полагает Ю. М. Опарина, данные «цитирования» поэтом музыкальных произведений или мотивов являются не специально сделанными им цитатами музыкальных произведений, а представляют собой реминисценции на различные образы из мирового искусства, которые заслужили статус классических — именно этими образами является очень богатым поэтическое наследие Блока. Это «готовые мифы», которые благодаря своей сжатости и концентрированности становятся источником более интенсивной эмоциональности, которая усиливается благодаря своему обновлению в поэзии.

Поэтическим произведениям Блока присуще мелодическое напряжение, о котором должно представление имеют лишь музыканты. Данное качество коренится в стремлении поэта выразить мир в его музыкальном звучании, что проявляется посредством различных явлений в поэзии Блока. «Дух музыки» ощущался им в качестве живой стихии, которая порождала множество музыкальных образов в его произведениях. Такое

качество, как песенность, присуще практически всей поэзии Блока — при этом, как подчеркивает исследователь, большая часть явлений именно поэт. Например, на разные лады поет природа — песня исходит от ветров и гроз, океана и ручьев, ландыша, воды, вьюги [42, 130].

Нередко в качестве своего рода музыкального лейтмотива в стихотворениях Блока «звучат» тембры различных музыкальных инструментов. В первую очередь, это скрипка — инструмент, при помощи которого передаются самые разные состояния души, и ведь именно скрипка является самым певучим инструментом. Это также и гитара, труба или, например, колокольный звон. Звуки скрипки, отражающие мотивы ресторанной атмосферы, звучат в стихотворении Блока 1913 года — «Как растет тревога к ночи...». При этом появление скрипки предваряется звуками окружающей обстановки, и лишь услышав, как скрипит пол от шагов незримого гостя, поэт говорит о своем желании вновь слиться с кабацкой атмосферой, где слышны мелодичные звуки скрипки. Они одновременно являются и певучими, и монотонными, создающими фон места пребывания:

*«Гость бессонный, пол скрипучий?*

*Ах, не все ли мне равно!*

*Вновь сдружусь с кабацкой скрипкой,*

*Монотонной и певучей!*

*Вновь я буду пить вино! [15].*

Особый интерес представляет то, что музыкальные инструменты, как и окружающая реальность в целом, в стихотворениях Блока «звучат» вне зависимости от того, какого рода характеристикой обладает данная обстановка — музыка сопровождает поэта и в тоске кабацкого мира, и в печали молитвенного созерцания. В 1913 году было написано стихотворение «Новая Америка», посвященное тем изменениям, которые принимает облик

России. Сначала этот образ связан с ужасающей бескрайностью просторов этой страны, и ей присваивается старушечий образ. «Убогая финская Русь», устрашающая своей ширью и бескрайностью, имеет «Глас молитвенный, звон колокольный». Звук молитвы и колокола — неперенные атрибуты религиозных процессий, в число которых входят и похороны. Этот глас сопровождается образом крестов; иными словами — могил и захоронений. Затем читатель, словно погружаясь в обстановку православного храма, может «услышать» звуки ектеньи, «шепотливые, тихие речи». После этого раскрываются новые просторы — но это уже не историческая Русь, а ее современная бескрайность с рабочими поселками, бесконечными ярусами заводов. Впрочем, она выступает не менее удручающей для поэта — здесь «чернеют» заводские трубы, «слышны» заводские гудки. В завершении вновь присутствует песенный мотив: поэт говорит о том, что «голос каменных песен» России для него не страшен. Она для него является «невестой», «Новой Америкой».

Еще одно стихотворение было написано Блоком согласно принципу церковного песнопения — «ектеньи». Речь идет о стихотворении «Девушка пела в церковном хоре», которое датируется августом 1905 г. При помощи стихотворения читатель словно «вслушивается» в пение церковного хора, которое сочетает в себе и чистоту молитвы, и надежду на исполнение сердечного желания, и в то же время — печаль, так как эта молитва оказывается неслышанной. Ектенья представляет собой последовательность молитв, возносимых во время церковного богослужения. Священником возглашаются определенные просьбы, которые сопровождаются хоровым пением — «Господи, помилуй» или «Поддай, Господи» [23]. В стихотворении молитву-прошение возносит девушка, поющая в церковном хоре — ее образ сходен с образом ангела, который всем сердцем стремится донести до Господнего престола свою молитву, свое заступничество за путников, мореплавателей. В первых трех строфах отражается надежда на то, что эта

мольба будет услышана, и каждого из тех, за кого молитва девушка, ожидает светлая судьба. Но в заключительной части стихотворения эти надежды разбиваются; никто из путников не вернется домой. От светлой грусти церковного песнопения происходит поворот к трагичности, горькому драматизму. Молитвенная мелодия передается поэтом при помощи приема анафоры — повторения: «О всех усталых...», «О всех кораблях...», «О всех, забывших радость...».

Однако при помощи музыкальности поэтического произведения Блоком осуществляется не только противопоставление возвышенного духовного мира и душной атмосферы кабака или ресторана. Одним из образов, который в поэзии Блока претерпел значительную трансформацию, неизменно сопровождающуюся музыкальным аккомпанементом, стал образ женщины — Прекрасная Дама, Незнакомка. Стихотворение под названием «Незнакомка» было написано в 1906 г. В начале произведения поэт описывает «тлетворную» атмосферу, которую сопровождают пьяные выкрики; читатель также «слышит» детский плач, скрип уключин, женский визг. При помощи звукового сопровождения создается образ тягостной реальности, в которой появляется таинственная незнакомка. Нередко данное стихотворение принято сравнивать с другим — «В ресторане». Здесь музыка сопровождает ресторанную атмосферу — «где-то пели смычки о любви». В «Незнакомке» возвышенная красота прекрасной гостьи противопоставлена пошлости обыденного мира. Здесь же речь идет о противопоставлении, основывающемся именно на звуковом контрасте — звуки скрипок, задевающие струны души точно также, как это делает прекрасная дама, противопоставлены «визгу» цыганки и «бренчанию» мониета. Оба данных произведения отличаются и особыми цветовыми соответствиями. Пока что же стоит отметить, что контрастность в качестве особого свойства блоковской поэзии во многом выстраивается на звуковых, музыкальных противоположностях. Визги и вопли противопоставляются музыке — точно



также, как образ незнакомки противопоставляется пошлой и тлетворной атмосфере окружающего мира.

Попутно стоит отметить, что музыкальность, присущая лирическим произведениям поэта, определила и внимание к его стихотворениям и непосредственно со стороны множества различных музыкантов. Так, к стихотворению «Девушка пела в церковном хоре» обращались такие композиторы, как С. Василенко (романс), А. Висков (для смешанного хора а-капелла), Е. Подгайц (для женского хора а-капелла) и др. На стихи Блока писали романсы такие композиторы, как С. Василенко, Р. Глиэра, М. Гнесина, Н. Мясковского, С. Панченко, В. Сенилова, В. Щербачева [49,2].

Говоря о песенности, присущей поэзии Блока, стоит отметить следующее. Поэзии Блока — в особенности тем, в структуре которых присутствует интонационная симметрия — свойственна тенденция к повторности. В данном отношении, как полагает Ю. М. Опарина [41, 140], в особенности показательными выступают стихотворения с кольцевой композицией, которая часто встречается в песенном творчестве. Блок нередко использовал данную структуру, однако при этом в его произведениях она несколько трансформируется, что позволяет передать дополнительные оттенки смыслов. В качестве примера исследователь приводит строки из нескольких стихотворений — и это не только знаменитые «Ночь, улица, фонарь аптека ... — Ночь, ледяная рябь канала, Аптека, улица, фонарь», в которых при помощи кольцевой структуры еще больше усиливается чувство безысходной замкнутости бытийного круга. Это также и стихотворения «Девушка пела...», которое завершается упоминанием о плаче ребенка. В данном случае, как и в других стихотворениях Блока, кольцевая структура реализуется посредством антитезы.

Говоря об особенностях музыкальности лирики Блока невозможно не упомянуть еще одно немаловажное звуковое явление — тишину. Восприятие

любого музыкального произведения невозможно без феномена тишины; аналогичным образом невозможно воспринимать и стихотворение, если не предчувствовать наступление пауз. По большей части, когда слушатель воспринимает декларируемое стихотворение, он концентрируется именно на звучании, однако именно пауза делает возможным его осмысление. В момент, когда звучит последняя строка стихотворения, наступает миг тишины, в котором невыразимым образом оказывается сконцентрированным все смысловое наполнение только что услышанного произведения.

В поэзии Блока в качестве противопоставления и тишине, и музыке, выступают «людские речи». В свою очередь, тишина может присваивать себе характеристики музыки — она может «звенеть», «рыдать», быть «звучной» («Ждать иль нет внезапной встречи в этой звучной тишине?»). Время суток, когда является «звучная тишина» — это ночь. Как полагал Блок, для того, чтобы можно было услышать музыку, не обойтись без тишины и ночного мрака — это «условия предмирные».

*«В ночи, когда уснет тревога,  
И город скроется во мгле —  
О, сколько музыки у бога,  
Какие звуки на земле!»*

Однако тишина может быть не только тем покровом, под которым во мраке ночи скрываются неслыханные богатства. Она может обретать и совершенно другой облик, и им является не временная ночная пауза в круговерти бытия, а полное прекращение звучания — смерть. Согласно словам поэта, для него после написания поэмы «Двенадцать» «все звуки прекратились...». Он не мог больше чутко прислушиваться к симфонии мира — музыка перестала быть доступной [41, 140].

Сквозные звучания в стихотворениях Блока, как подчеркивает создают одновременно и континуум (поток, стремление, сквозное движение), и в то же время выявляют пребывание в состоянии, как бы единый эмоциональный «тон». Часто это остановка движения времени, погружение в созерцание («свирель поёт... и под мостом поёт вода...») или, наоборот, безостановочное вихревое кружение («О, как безумно за окном ревет, бушует буря злая»). По словам З. Минц, для Блока особенно важна диалектика единства и многоликости мира. Увидеть за многоликим и, казалось бы, хаотичным Единое – значит признать за действительностью высокий смысл, способность «страшного мира» стать прекрасным» [41, 140].

Иными словами, одной из основополагающих тенденций в поэтическом творчестве Блока, которая отражалась посредством музыкальности, и было стремление привнести ту гармонию, которая свойственна строю музыкального произведения, в самую жизнь. Именно таким и было действие «духа музыки», пронизывающего его поэзию. При этом, по замечанию Ю. М. Опариной, не только сами музыкальные и звуковые образы его поэзии, но, что гораздо более важно – их протяженное пребывание в поэтическом времени, обеспечивающее сквозное течение-становление поэтической мысли и ее целостность, - есть один из важнейших способов достижения искомого единства. Можно сказать, что в стихах Блока объединяются пение (протяжённое звучание) как непрерывный процесс становления (направленное, векторное движение) и песня как особое единство формы, основанное на повторности (циклическое вращение). Говоря иначе, речь идет об образовании единого, неразрывного континуума — словно в музыке, в струящемся полотне которой слиты воедино различные части, в поэзии Блока также обретается то единство, которое свойственно песенности.

Данная песенность, насколько это в принципе доступно в рамках словесного творчества проявляется посредством различных поэтических

средств. Д.Е. Максимов пишет о спиралеобразных формах творческого становления поэта, З.Г. Минц — о варьировании тем и образов собственного раннего творчества, и, однако, вопрос о том, что же именно является стабильным в поэзии Блока, существует ли некая незыблемая основа варьируемых поэтом тем и образов, как правило, освещается недостаточно.

Если же попытаться дать целостную оценку тому, какой именно характер носила песенность стихотворений Блока, то в данном отношении сложно не согласиться с А. И. Ильенковым, который полагает, что если Блока и можно считать певцом, то воспевается в его стихотворениях не жизнь, а смерть. Исследователь приводит в качестве примера работы С.Л. Слободнюка, в которых делается упор именно на инвариант блоковских тем и образов — так, по поводу стихотворения «31 декабря 1900 года» он пишет: «Финальное произведение «Ante Lucem» потрясает ужасающим пессимизмом. Конечно, в нем звучат те мысли, что и должны были прозвучать. Но ведь эти совершенно стариковские по эмоциональному настрою строки написаны человеком, которому всего-то двадцать лет от роду. Полузавещание, полу-кредо Блока, созданное на стыке столетий, не оставляет никаких сомнений в неотвратимости будущей трагедии, развязка которой наступит через восемнадцать лет. Именно в последнюю ночь девятнадцатого столетия и явился миру вестник Другого, живой мертвец, выброшенный неведомой силой в просторы двадцатого века». В другом месте он говорит: «Итак, я утверждаю, что Блок — певец могилы. А блоковеды, наоборот, говорят, что он — певец жизни» [24, 15].

В работах З. Минц подчёркивается, что в качестве концептуальной исторической основы творчества Блока выступает «спиралеобразность» — это постепенное расширение витков спирали, историческое движение «вперед и выше» [37, 353-354]. Однако в данном отношении, не отрицая принципа спиралевидности, который выражается в поэтическом творчестве Блока, все же в большей мере верной представляется, что этот принцип

реализуется в отношении музыкальности, а не историзма его стихотворений. С высоты современности иногда легко впасть в искушение относительно постоянного развития человечества, прогресса, достигаемого обществом на протяжении его исторического развития. Однако вопрос о том, насколько «благотворными» могли стать революционные события прошлого столетия для российского общества, к настоящему моменту считается риторическим — «стрела времени» устремляется вперед, однако того же самого невозможно сказать о духовном прогрессе общества. Поэтому, не соглашаясь с З. Минцем, выразим согласие с представлением Ю. М. Опариной, которая подчеркивает, что принцип спиралевидности актуален с позиции музыкальности его стиха. Ведь «спиралеобразность» как возвращение к тому же на новом витке, новом этапе и потенциальная бесконечность этого процесса – это, с одной стороны, есть одно из основных свойств музыкального мышления вообще. С другой стороны, такой способ смыслового становления чрезвычайно характерен для композиции блоковских стихотворений. Звучащие образы, создающие единый эмоциональный тон и сквозное звуко-смысловое движение, являются, однако, лишь одним из средств создания «единства многообразия» (они играют смыслообразующую роль не только как собственно образы, но и на уровне ритмо-звуковой организации) [41, 142].

## 2.2. Изобразительность лирики А. Блока

Как подчеркивает в своей работе О. В. Мазуренко, цвет в творчестве поэтов и писателей на рубеже XIX и XX столетий был предметом особого интереса исследователей. Это, как и в случае с музыкальностью, является следствием той важной роли, которую цвет играл в работах тогдашних поэтов и писателей благодаря усилению роли синтеза искусств, значительным образом затронувшего литературу того времени. Посредством цветового образа, полагает О. В. Мазуренко, в первую очередь, происходит реализация творческого начала автора, которое носит субъективный характер. Но это субъективное творческое начало призвано передать реальность, существующую объективно. Цвет имеет значительный символический смысл; он непосредственно связан с мифами, присущими различным культурам [34, 22].

В творчестве поэтов-символистов цвет обладал особой важностью — он использовался с целью передачи впечатлений, чувств, всевозможных настроений. Цвет был не просто способом передачи информации, одним из способов ее передачи при помощи того или иного знака — он носил сакральный характер. Цвет использовался с целью вызова ассоциации с другой областью искусства — живописью. Именно отсюда и возникает «малиновый звон», «желтая тоска». Символизм поэзии Блока отражается в том числе и в поиске новых путей для поэтического творчества — то, что невозможно выразить или досказать, изображается при помощи различных средств — это может быть воспроизведение различных звуков, ассоциации с живописью. В стихотворениях Блока можно найти множество упоминаний различных цветов. Связано это и с особенностями восприятия реального мира поэтом, и с возможностью использования цвета в качестве символа.

Поэтому для Блока цветовая символика имела ключевое значение. В его поэзии встречается множество различных оттенков — красный, белый, черный, синий.

В 1930 г. увидела свет работа литературоведа Р. З. Миллер-Будницкой под названием «Символика цвета и синэстетизм в поэзии на основе лирики А. Блока». Особенности использования цветовой метафоры автор изучала у Блока и поэтов неоромантического направления. Как полагает Р. З. Миллер-Будницкая, несмотря на разнообразие смысловых оттенков, отражаемых при помощи различных цветовых обозначений, все же цветовая гамма Блока отличается простотой — в его стихотворениях редко встречаются переходные оттенки между различными цветами [36, 30]. Однако несмотря на эту простоту, гамма оттенков, представленных в поэзии Блока, отличается чрезвычайным разнообразием и сложностью, что является непосредственным отражением той двойственности, которая была присуща самой эпохе Серебряного века.

На материале лирических произведений Блока Миллер-Будницкая исследует особенности так называемого «синэстетизма». Способность к синестезии, как известно, выражается в сопровождении одного феномена восприятия тем впечатлением, которое соответствует другим органам чувств. «Синэстетизм» рассматривается Миллер-Будницкой в качестве маркера, свидетельствующего о кризисе рационального и нематериального начала в поэзии. Исследователь подчеркивает тот факт, что синестетические образы всегда возникают в результате влияния глубинных психологических оснований, а синестетическое восприятие представляет собой не что иное как аномалию, искажающую реальную действительность. В поэзии Блока происходит преодоление данной тенденции, что, по мнению исследователя, является также и доказательством преодоления символизма.

О важной роли психологических основ в поэтической синестезии указывал в своем исследовании и И. И. Иоффе. Ученый подчеркивает ту

ведущую роль, которую играют в лирике Блока религиозные и мистические мотивы, отсутствие рациональности, «импрессионистическая разорванность» и «нервная подвижность» лирики [35, 371]. Во многом возникновение синестетических стимулов рассматривается исследователем в качестве результатов влияния «биологических стимулов».

Красный, с одной стороны, считался Блоком цветом, символизирующим угрозу и страх, однако с другой — также при помощи красного обозначается праздничное настроение. Красный символизирует любовь, ожидание встречи: «Ты, в алом сумраке, ликуя...» («Я понял смысл твоих стремлений», 2001). Еще одно значение цвета связано с его причастностью к божественному, святому: «Бархат алый алой ризой, лишь свет зари – покрыл меня». В данном отношении алый оттенок является олицетворением новой зари, надежды, движения к святости [56, 176].

В зрелом творчестве Блока красный цвет практически всегда исполнен трагизмом. Существует предположение, согласно которому подобное восприятие красного, наполненное трагизмом и болезненностью, возникло у поэта после прочтения повести Л. Андреева «Красный смех», которая датируется 1904 годом. В качестве основания для данного предположения обычно выдвигается тот факт, что именно в том же году поэтом и было написано произведение «Город в красные пределы...». В нем были использованы те образы, которые в дальнейшем также фигурируют в статье 1906 г. «Безвременье», начало которой посвящено Л. Андрееву. В первой части этой публикации поэт размышляет о судьбе русской нравственности, духовности, о культурном упадке, который охватил общество. В качестве тех произведений, которые подвигли Блока на то, чтобы уделить внимание этой теме, поэт отмечает рассказ «Мальчик у Христа на елке» Ф. М. Достоевского и «Ангелочек» Л. Андреева, в которых показан этот упадок. Блок рассуждает о том, что человеческая жизнь начала стремительно меняться. Люди стали забывать о том, что является важным, а что — второстепенным; словно при



помощи циркуля, они начали очерчивать круг своей жизни и не интересоваться ничем, что более не входит в этот круг. Лишь только поэты и писатели все время стремились окликнуть людей от этого забвения, которое перерастает в безумие. Однако при этом оно оказалось сильнее, поскольку по своей природе данное безумие оказалось сходным с паучьим ядом, отравившим все вокруг. Те люди, которые переворачивают все понятия о добре, возвышенности, духовности, все равно называются «здоровыми». Далее в этой же статье встречается и упоминание красного цвета. Блок пишет о том, что тот период, в который довелось жить поэту, можно сравнить с «эпохой распахнувшихся на площадь дверей, отпылавших очагов, потухших окон». Везде наблюдается безлюдье, тишина; а если и возникают какие-либо звуки или образы, то это — пустыня, мигание фонарей, пьяные голоса, шорох красных юбок. «Женщины в красном» проносят через вьюгу и метель неприкаянную радость, которая не знает, где ей найти приют. Однако радость эта «скалит зубы» и «машет красным тряпьем». Красный цвет в данной статье используется Блоком не менее ярко, чем в поэтических произведениях — здесь также упоминается и его оттенок, «румяный». Блок пишет о «румяных лицах» с подмалеванными глазами. Но и в этом случае радость не оказывается основанной на добре, понимании высокого и духовного начала — ведь в этих глазах, которые оказываются не только «подмалеванными», но и пьяными, утонувшими в забвении — отражается город, которого Блок называет никак иначе, как «приплясывающим мертвецом». Поэтому описанная поэтом невротическая радость скорее представляет собой предельное выражение отчаяния, а смех является не чем иным, как хохотом смерти, которая призывает посмотреть на свои обнаженные раны и язвы. Реальная действительность тогдашней эпохи, по выражению Блока, проходила в красном цвете. День начинается и заканчивается окровавленной зарей; тут и там видны красные флаги. Ночью в одеяния красного оттенка облачены распутные женщины; этот же цвет

фигурирует у них на лицах, на губах. С уверенностью можно сказать, что Блок был до глубины души потрясен «Красным смехом», ведь от него не могло ускользнуть то безумие, которое охватило окружающий мир; то начало, которое противоположно духовному — дьявольское.

Аналогичным значением обладает красный цвет в стихотворении Блока «Город в красные пределы». Здесь доминирующими цветами являются красный и алый, однако также встречаются оттенки рыжего, желтого — они выступают в качестве цветов не менее зловещих и дьявольских. Мертвый лик города обращен не к жизни, а к смерти — но не как к конечности, прекращению бытия, а как к бескрайней бездне преисподней, где угасает надежда на лучшее. «Серо-каменное тело» города озаряет кровавая заря, которая все вокруг заливает красным светом. «Красным» становится дворник; у звучащего колокола «окровавленный» язык. Бедрa женщины легкого поведения — «огненные». Бездна преисподней показана и при помощи таких колористических деталей, как «грязно-рыжий» цвет пальто, «золотые» кони. «Золотой» цвет используется не в позитивном значении данного оттенка; напротив, здесь этот колорит позволяет прочувствовать невыносимый жар, который может исходить лишь из адского котла.

Если говорить о белом цвете, то он нередко использовался Блоком в качестве особого оттенка, описывающего ауру того или иного феномена — это может быть, например, «белая мечта» либо «белая смерть».

Белый цвет непосредственно связан с душевной чистотой и праведностью, однако при этом может обозначать и траур, тревогу. В стихотворении «На поле Куликовом» обозначение белого цвета выполняет функцию определения, используется как постоянный эпитет: «горючий белый камень», «белый конь», в стихотворении «Посещение» — белая метель. Речь идет о смысловом содержании, отражающем значения горя, печали.

Рассмотрим особенности использования Блоком синего цвета, а также его символику. Согласно статистическим данным, которые приводит исследователь, оттенки синего цвета во колористической гамме стихотворений Блока составляют 11 %. Этот цвет играет значительную роль в его поэтических произведениях, выполняя, в первую очередь, романтическую функцию [36, 243].

Использование синего цвета и его оттенков могло быть обусловлено тем влиянием, которое оказало на Блока творчество Йенских романтиков. В нем обыденное и земное зачастую рассматривалось в его противопоставлении возвышенному, небесному. Известно, что представители немецкого романтизма исповедовали культ мистического, религиозного, а их творчество во многом предвосхитило возникновение русского символизма. Как подчеркивал в своей работе «Немецкий романтизм и современная мистика» (1914) В. М. Жирмунский, именно йенскими романтиками чувственность была сделана основой, на которой покоится вся мистика любви [22, 29]. Чувственность наделялась святостью, и считалось, что индивидуальная любовь является воплощением мировой любви; в ней отражается сочетание мистического и земного, возвышенного и чувственного. Все это было достаточно близким Блоку, выступавшему в качестве Певца Прекрасной Дамы, в восхвалении которой достигается возможность приобщения к бессмертию, возвышенному миру. Сам Блок писал о себе следующее: «Несмотря на мои опустошительные походы против романтиков, сам я все-таки всегда оставался романтиком и был им даже в большей степени, чем сам подозревал. После самых смертоносных ударов, нанесенных мною увлечению романтической поэзией в Германии, меня самого вновь охватила тоска по голубому цветку» [13, 147]. Здесь прослеживается явное влияние символа духовных исканий в поэзии немецкого романтизма — голубого цветка, воспетого еще Новалисом. Оттенки синего и голубого использовались Блоком для изобразительных

целей, для передачи чувства безграничности, свободы, страсти: «Тихо вечерние тени в синих ложатся снегах...» (1901). Синий цвет позволяет не просто описать пейзаж, но создать особый ландшафт, на фоне которого разворачиваются романтические события, происходит диалог реального с неизведанным, лирического героя с его Прекрасной Дамой. Реальные ощущения словно переводятся на язык мечтаний, грез, мистических переживаний. Все это достигается при помощи использования синего цвета.

Однако в некоторых стихотворениях Блока оттенки синего начинают приобретать несколько иное значение, указывая на динамичность, необузданность, мятеж. В качестве примера тому выступает стихотворение «Вот река полноводнее...» (1907). В нем «синяя вода» сочетается с «белыми глыбами», и течение этой весенней реки сопоставимо с движениями души — мятежом, шумом, торжеством. Синий оттенок вод символизирует ожидаемые перемены, обновления мира — точно также, как зиму сменяет порыв весны, в душевном мире лирического героя смятению приходит на смену торжество, стремление к радостным свершениям.

Как отмечают Л. И. Донецких и Ю. Н. Кудрявцева [22, 32], постепенно желания и стремления поэта, основывающиеся на молитвенных и сдержанных настроениях, приобретали иной оттенок. О приливе жизненных страстей поэт говорил и сам: «Боялся я моих невольных сил». В творчестве Блока постепенно начинают проявляться мотивы, связанные с сомнениями, страхами, двоящимися образами, что проявляется уже в Стихах о Прекрасной Даме. Если в прошлом облик Незнакомки был божественно-возвышенным, то теперь она все в большей мере начинает проявлять дьявольские и пугающие черты. Образы, в которых фигурирует синий цвет — уже не мистически-религиозные, а земные и непокорные. Идиллически безмятежный характер стихотворений Блока сменяется на тревожный, печальный. В стихотворении «Ярким солнцем, синей далью» (1902) можно найти следующие строки:

*«Кто поймет, измерит оком,  
Что за этой синей далью?  
Лишь мечтанье о далеком  
С непонятною печалью...»*

«Синяя даль» указывает на печаль, сомнения, волнение. Синь символизирует бесконечность и непознаваемость, создает настроение душевной неопределенности и внутреннего диссонанса. Вопрос о том, что же остается за этой синей далью, остается без ответа и передает глубину переживаний, раздвоенность состояния лирического героя. Он находится на зыбкой почве сомнений, без опоры под ногами. Именно такой выступает смысловая аура, отраженная при помощи обозначения синего оттенка. Это — предчувствие перемен, их смутное ожидание. Нельзя быть убежденным в том, что перемены эти будут спасительным. Мир оказывается слишком сложным для постижения и понимания — равным счетом, какими порой и выступают собственные переживания поэта. Постепенно Блок — хотя и подходя к этому издали, робко — прокладывает путь от таинственного и непостижимого к реализму. Хотя реализм этот во многом еще и остается «фантастическим», он все же приближается к подлинной действительности, что в особенности отразилось в цикле под названием «Распутья», написанного в период с 1902 по 1904 годы. Постепенно и неизбежно накапливается усталость от мистицизма, сказочности; возникает стремление вернуться к подлинной жизни, насколько бы тревожащей и угрожающей порой не казалась реальность. Синий цвет начинает символизировать надежду на восстановление целостности мира, его воскрешение.

В стихотворении «Ушли в туман мечтания» (1902) говорится о синеве, которая возникает «в розовом сиянии». Дожди и тучи остались позади, и теперь поэт охвачен чувствами веры, надежды, ожидания. Синий цвет

указывает на воспоминания о мистической наполненности, которая была свойственна жизни в прошлом. Однако наступает новый день, который сулит воскрешение и обновление. Вместе с тем, прошлое невозможно перечеркнуть или отказаться от него — это вчерашнее всегда живет в сердце лирического героя, оно неискоренимо. Прошлое лишь облекается в новый оттенок — розовый. Именно прошлое в новых условиях неопределенности способно дать ту опору, на которую можно положиться в условиях неведомого и напряженного настоящего. Вера в торжество светлых сил отражена в заключительной строке стихотворения — «Надейся, верь и жди». Синий цвет приобретает символику надежды, веры в лучшее будущее и возможность все же соприкоснуться с идеальным миром.

Василий Кандинский, один из наиболее выдающихся художников прошлого столетия, отмечал особенность синего цвета — его способность к углублению. Кандинский полагал, что синему цвету данная способность присуща в такой мере, что наибольшей интенсивности она достигает именно в темных тонах, где проявляется наиболее характерным образом. Чем более темным является синий оттенок, тем в большей мере он пробуждает стремление к неизведанному, непорочному, сверхчувственному. «Погружаясь в черное, он приобретает призыв нечеловеческой печали» [27, 67], — подчеркивает художник.

По всей видимости, именно в подобном смысловом контексте синий цвет и использовался Блоком в его поэтических произведениях, где постепенно этот оттенок становился символом тревоги, волнения, безрадостных предчувствий. Синий цвет из возвышенного и неземного превращается в губительный оттенок. Начинает меняться и образ Незнакомки. На смену «голубых видений» теперь приходят гнетущие образы — «Над священными следами почивает синий мрак» («Ты проходишь без улыбки», 1905). Теперь преобразается и само понимание любви — она оставила лишь несбывшиеся мечтания, а образ Незнакомки больше не

вызывает восторгов. Теперь «душа мира» — это лишь образ земной женщины, который оказывается весьма далеким от мистических мечтаний. Синий цвет начинает символизировать утрату идеала.

В стихотворении «Незнакомка» говорится об очах — «синих, бездонных», которые «цветут на другом берегу». Особый интерес представляет собой данная отсылка к другому берегу, что подчеркивает мистическую, нереальную природу дамы — она противопоставлена удушающей действительности и потому поэт подчеркивает недостижимость ее мира, словно расположенного на противоположной стороне реки. Там, за потоком событий, звуков, криков и пьяного визга, находится другой берег — именно на нем и цветут манящие «синие очи».

Связь между стихотворением «В ресторане» и «Незнакомка» отмечали такие ученые, как Р. Миллер-Будницкая, Ю. Лотман и многие другие. В них фактически прослеживается один и тот же женский образ, говорится о взволнованности лирического героя при встрече с Дамой; однако в стихотворении «В ресторане» она теперь олицетворяет отнюдь не возвышенность и мистицизм; поэт неспроста обращается к ней «пьяное чудовище», ведь теперь она олицетворяет то, что является не просто земным, но коренится в самой низменности.

Нередко в поэзии Блока, как подчеркивает в своем исследовании О. В. Мазуренко, цветовая деталь становится не просто одним из качеств поэтического видения, но перерастает в нечто большее — становится символом самой эпохи. В качестве примера исследователь приводит черную розу из произведения «В ресторане». На этот счет В. Новиковым был дан комментарий относительно того, что черных роз в природе в принципе не существует — это установлено научно. В наши дни, конечно, человек может отправиться в магазин и приобрести розу любого цвета — включая и черную (подобные розы в настоящее время научились изготавливать). Но, по крайней мере, во времена Серебряного века наука еще не знала о том, что черная роза

может существовать в реальности, и поэтому в стихотворениях Блока она выступала в качестве особого символа. Можно с уверенностью судить о том, что черная роза в золотом бокале стала символическим отражением противостояния тьмы «житейских зол» и возвышенной «золотой лазури», о которой говорил еще мыслитель и поэт В. Соловьев, чья деятельность обладала существенным значением для русского символизма.

Аналогичным образом, полагает В. Новиков [34, 26], необычную смысловую и символическую нагрузку несет название цикла «Черная кровь». Однако так или иначе, и «черная роза», и «черная кровь» существуют — аналогичным образом после Блока остается и «мятеж лиловых миров». При помощи цветового эпитета поэт создает особый мир; этот мир формируется по канонам, не считающимся с реальностью и ее требованиями. При помощи синего, черного, красного, белого и других оттенков создаются образы и детали, которые не существуют в реальном мире, однако при этом отражают реальные переживания и восприятия через призму поэтического вдохновения [34, 26].

На творчество Блока оказало значительное влияние и художественное мастерство М. Врубеля. Блок о его картинах писал следующее: *«Для мира остались дивные краски и причудливые чертежи, похищенные у Вечности»*. Блок среди современников Врубеля был тем, кто сумел понять его творчество, правильно его интерпретировать. Врубель отличался высокой восприимчивостью к различным видам искусства — литературе, музыке. Его огромный художественный талант, а также любовь ко всему прекрасному, подготовили Врубеля к роли основоположника символического и неоромантического направления. В работе М. Н. Цветаевой и О. Б. Сокуровой также подчёркивается значение творческого гения Врубеля для художественного искусства Серебряного века. Исследователь указывает, что Михаил Александрович Врубель был предтечей русского символизма. Он мечтал об искусстве, которое, по его словам, величавыми образами должно



будить душу и освобождать ее от мелочности будничного существования. Творчество М.А.Врубеля впитало многие положения художественной системы П.П.Чистякова, в которой особая роль принадлежала принципам «глубокой природы», исследованию человеческого бытия и его духостроения. Движение от антиобраза к Образу определило главную философию творчества художника. [57, 636-645]

Как считал Блок, посредством цвета Врубель передавал особые «мистические откровения» — ведь иначе невозможно передать знание о запредельном, таинственном мире, который находится вне того измерения, в котором живет человек в своей повседневности.

Если убрать фигуру Демона из полотна, то останется обширное пространство, на котором вполне могут поместиться другие персонажи полотна Врубеля. Его творчество оказало значительное влияние на Блока. Поэт об этой картине Врубеля писал: *«Небывалый закат золотил небывалые сине-лиловые горы»*. Сущность пространства полотна Врубеля раскрывается посредством цветовых гармоний, особых градаций лиловых и фиолетовых оттенков, сочетания красного и синего в разных пропорциях. В русском искусстве Азизян И. А. О диалоге искусств Серебряного века //Соловьевские исследования. – 2006. – №. 1 (12). До появления Врубеля лиловые и фиолетовые оттенки не были особенно востребованными. В поэзии Блока лиловые и фиолетовые оттенки играли особую роль. Говоря о значении данного цвета в мировом искусстве, стоит отметить, что он имел ряд особых значений. Например, в Средние века фиолетовый был цветом молитвы. Одним из наиболее общепринятых смысловых значений фиолетового цвета являлось значение таинственного объединения страсти и умиротворенности. Само происхождение фиолетового представляет собой итог усмирения активности, присущей красному цвету и преодоление пассивности синего. У Блока фиолетовый непосредственно связан с миром идей, недостижимого идеала.

В мае 1906 г. Блок уже читал в дружеском кругу свою поэму «Ночная Фиалка». Она вошла в сборник «Нечаянная радость», одним из вариантов названия которого также было наименование «Ночная фиалка». В сборнике поэма была опубликована в 1907 г. Это произведение стало одним из примеров, где фиолетовый цвет имеет особое значение — он используется в качестве символа женского образа, утраченного рая. Лирический герой произведения предстает перед читателем в неприглядной атмосфере города — это «болото», в котором слышны фабричные гудки, ругань пьяных женщин. Лирический герой отправляется за город — символически он покидает пределы цивилизации, отправляется на те территории, где нет лишних, пустых разговоров о политике, о «состоянии желудка». Словом, он отрывается от всего земного и привычного, несмотря на то, что эта атмосфера удушает его со всех сторон. И вот на пути героя встречается таинственная Ночная Фиалка:

*«Что такой же бродяга, как я,  
Или, может быть, ты, кто читаешь  
Эти строки, с любовью иль злобой, -  
Может видеть лилово-зеленый  
Безмятежный и чистый цветок,  
Что зовется Ночною Фиалкой». »*

При жизни Блока критики считали это произведение несуразным, непоследовательным и даже «бредовым». Однако именно в нем отразились мотивы надежды на обновление, возрождение — и это отражение осуществляется при помощи фиолетового цвета. Героиня, по отношению к которой используется символическое название «Ночная Фиалка» — девушка или женщина, возраст которой невозможно определить. Она находится в таинственной избе, и на тот момент, когда ее встречает лирический герой,

занимается пряжей. Она становится одновременно и «неприметной» девушкой, и королевой, и цветком Ночной Фиалки. Все эти определения вызывают множество ассоциаций с различными народными сказаниями, фольклорными легендами. Фиолетовый оттенок выступает в роли своего рода ключа, при помощи которого Блок «открывает» двери в сказочный и неизведанный мир — мир, где реальное и обыденное прекращает свое существование.

Как подчеркивает в своей работе Д. М. Магомедова, в данном произведении Блока можно проследить немало коннотаций с произведениями поэтов направления немецкого романтизма. Однако при этом Голубой цветок Новалиса не отождествляется с каким-либо реальным земным цветком. У Г. Гейне, который являлся, с одной стороны, наследником немецкого романтизма 19 столетия, а с другой — его ироническим критиком, один из героев «Путевых картин» вспоминает о погибшей возлюбленной Марии. В комнате, где находилось ее умершее тело, стоял запах ночных фиалок. С данным текстом Блок был очень хорошо знаком.

Женский образ, ассоциирующийся с голубым цветком, имеется и у Андрея Белого. Однако у Блока, в отличие от Белого или Новалиса, главным оттенком здесь становится не синий или голубой, а именно фиолетовый. Чистые и несмешанные цвета — белый, голубой, красный. Однако в том случае, когда чистота голубого нарушается пурпуром, возникает демонический оттенок. Подобная гамма, включающая в себя лиловые, зеленые и фиолетовые оттенки у Блока была, в первую очередь, связана с влиянием творчества Врубеля. Именно поэтому все те, кому была небезразлична поэзия Блока и кто владел ключом к обозначенным в ней символам — то есть, близкие люди поэта, включая А. Белого — видели в поэме «Ночная Фиалка» не что иное, как помрачение ценного для него прежде идеала [33, 101].

В противовес чистоте духовных стремлений, выражаемых посредством голубого или белого цветов, в поэзии Блока используется еще один оттенок — пурпурно-серый. В частности, как отмечает в своей работе Н. Э. Марцинкевич, он появляется в стихотворении «К Музе» (1912), которым открывается цикл «Страшный мир». В этих строках показан не просто лиловый цвет, но именно пурпурно-серый как отражение духовного падения, сопровождающегося попранием высших ценностей:

*«И когда ты смеешься над верой,  
Над тобой загорается вдруг  
Тот неяркий пурпурово-серый  
И когда-то мной виденный круг».*

Этот оттенок не только упоминается в поэтических строках, но и упоминается самим Блоком. В качестве примера может послужить запись в дневнике, сделанная им 15.08. 1917 г., где Блок говорит о «лиловых мирах первой революции», которые захватили и самого поэта, и его супругу. Этот мир наполнен «перламутрами и аметистами метели»; и переход в этот мир сопровождался вовлечением «от недозволенного к дозволенному». Поэт пишет о том, что данный переход дался его супруге значительно тяжелее, чем ему самому — но таковой была реальность межреволюционных лет, которые принесли утомление и телу, и душе. [3, 108-116]

В дальнейшем, уже в 1920 г., Блок противопоставлял зловещий пурпурово-серый оттенок голубому цвету, говоря о них в беседе с Н. А. Павлович. «Стихи о Прекрасной Даме» он называет подлинными откровениями, которые были даны поэту и сказаны его устами. Однако «Незнакомка» — это прямая противоположность этим откровениям. Образ незнакомки Блок приписывает «темному» источнику. Если в первом случае речь идет о светлых, голубых оттенках, то во втором — источником

вдохновения, если так можно сказать, послужил «пурпурово-серый круг». В дальнейшем образы поэмы «Двенадцать» стали естественным продолжением этого темного начала.

Рассуждения об этом зловещем преобразовании можно встретить и в диалогах С. Н. Булгакова «На пиру богов» 1918 года. В них один из действующих персонажей размышляет об особенностях революционных событий в связи с «духовной провокацией», в качестве примера приводя поэму «Двенадцать». Если данная поэма говорит о большевиках, то ее, подчеркивается в данном источнике, можно назвать великолепной. Однако если речь идет о большевизме — то ничего помимо ужаса и жути ее образы вызвать не могут. В качестве залога истинности, «прозорливости» этих образов называется высокий уровень художественности поэмы — Блок отнюдь не солгал, но лишь посредством поэтического таланта зафиксировал на бумаге то, что представлялось важным. Сначала речь шла о Прекрасной Даме, но затем она превращается не просто в Незнакомку, а в нечто двусмысленное и темное — вокруг этого образа и загорается «пурпурово-серый круг». Теперь скорее говорится об образе некоего самозванца, копирующего оригинал. Появление «снежного Иисуса» в поэме «Двенадцать» приносит не радость и умиротворение, а становится источником страха. В докладе «О Блоке», опубликованном в «Петроградском священнике», этот ужасающий нимб пурпурно-серого оттенка напрямую называется «светом бесовидения»; здесь говорится о предельной очевидности демонизма этого образа. Для того, чтобы уяснить сущность этого образа, читатель отсылается к православному материалу — строкам из жития преподобного Максима Капсокаливита, где говорится о приближении к человеку злого духа искушения. Когда этот дух приближается к человеческой душе, то он ожесточает ее, делает сердце омраченным, порождает страх. Ум человека делается тревожным и диким. Перед очами показывается не светлый и чистый свет, а красноватый.

Аналогичным образом показаны различия между светлым и прелестным просвещением преблаженным Павлом Латрским. Один из учеников, который поинтересовался у духовного наставника этими различиями, получил следующий ответ: «Свет силы вражеской огневиден и подобен чувственному огню».

Выдающийся мыслитель Н. А. Бердяев, оспаривая стремление осудить Блока с духовной точки зрения, подчеркивал, что в публикации «Петроградского священника» отражена религиозная правда, однако вместе с тем будет ошибкой и вершить богословский суд над Блоком. Следование исключительно религиозному критерию не является правильным в области поэзии, так как поэтическое искусство намного в большей мере причастно не к Логосу, а к Космосу. Бердяев называет Блока «совершенным лириком», которому Логос был чужд, и который полностью пребывал в душе мира — Космосе. Вне пределов Логоса он был вынужден видеть «мутные лики» космической стихии, некоего темного женственного начала, которое искушает и пленяет.

## **Выводы к Главе 2**

Подведем краткие итоги второй главе настоящего исследования. В поэтическом слове Блока музыкальность имеет большое значение — с ее помощью создаются различные образы, передаются смыслы. Музыка отражает особенности реального мира, в котором находится лирический герой произведения, однако она же позволяет не просто затронуть струны души, актуализировать те или иные эмоции и мечтания — она предваряет возможность соприкосновения с возвышенным, ирреальным миром. Звуки музыки в поэзии Блока сопровождают и появление Прекрасной Дамы, которая является проводником в мистический, неосязаемый мир.

Также поэзия Блока наполнена различными цветами и оттенками. С одной стороны, Блок при помощи цветовых обозначений более точно передает красоту реального мира, однако с другой стороны — цвет становится

проводником в мир ирреальный, мистический. При помощи цвета в стихотворениях Блока осуществляется переход от привычного и пошло-обыденного мира к возвышенному и духовному. Каждый цвет является многозначительным символом, способного к трансформации. Вместе с изменением смыслового содержания меняется и тот контекст, в котором употребляется определенный цвет.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Синтез искусств является закономерной особенностью культуры, возникающий в переломные моменты истории. Главной целью синтеза искусств выступает объединение возможностей различных видов искусства. Синтез искусств позволяет упорядочить картину мира, отыскать некую точку опоры в мире, где царит хаос и неопределенность. На протяжении всей истории культуры тенденция к разделению искусств и их синтезу сменяли друг друга. В искусстве Серебряного века синтез искусств стал средством отражения особенностей сложной и во многом противоречивой реальности, с которой в те времена сталкивались художники, поэты, писатели и философы. Можно сказать, что именно благодаря синтезу искусств мы знаем Серебряный век именно таким — кладезем неповторимых культурных произведений, эпохой, которая знаменита средоточием выдающихся творцов и мыслителей. Синтез искусств, как и в былые времена, в определенной мере позволял преодолеть хаос тогдашней культурно-исторической эпохи.

В творчестве Блока звук и цвет играли важнейшую роль. При помощи звука отражались особенности поэтического мира того или иного произведения. Блок в своих произведениях по-разному осуществлял переход от «звучания» реального мира (крика, голоса, скрипа, шума ветра и т. д.) непосредственно к «звучанию» музыкальных инструментов. Музыкальность в лирике Блока позволяла передать больше оттенков значений, передать различные образы при помощи музыки, сделать их более яркими. «Звучание» музыки в произведениях Блока непосредственным образом связано со смысловым наполнением произведений, что позволяло донести сказанное не просто при помощи слов, но и посредством передачи на бессознательном, глубинном уровне. Не зря многие литературоведы полагают, что поэзию Блока можно рассматривать в качестве эталона музыкальности. При этом музыка и звуки в поэзии Блока могут отражать как счастье, умиротворение, восхищение, радость или восторг, так и кардинально противоположные



переживания — если речь идет о визге или же диссонансной музыке, то в таком случае она отражает тревогу, отсутствие внутренней опоры, страх перед будущим.

Цветовая символика также представляет собой неотъемлемую часть поэтической картины мира, построенной Блоком. В первую очередь, цвет использовался Блоком в качестве символа, однако при этом поэт не стремился найти конкретных и строго определенных цветовых соответствий. Он стремился выявить их в реальном мире и использовать в качестве средства соприкосновения с ирреальным, символическим. Как показал анализ блоковских произведений, цвет позволил поэту не просто отразить окружающую действительность при помощи поэтического искусства — посредством цветовых обозначений стихотворения Блока обогащались дополнительными смыслами, изменялся образ и самого лирического героя, и того окружения, в котором он находится — в первую очередь это касается женского образа Прекрасной Дамы. При помощи цветовых соответствий, как и при помощи музыкальности, в поэзии Блока отразилась двойственность эпохи Серебряного века — различные оттенки позволяли выразить противостояние света и тьмы, чистоты и грязи, бескрайней тоски и надежды на светлое будущее.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Авдони́на Л. Н. "Ресторанные" мотивы в поэзии Серебряного века //Русская речь. – 2013. – №. 1.
2. Азизян И. А. О диалоге искусств Серебряного века //Соловьевские исследования. – 2006. – №. 1 (12).
3. Аникина А. И. "Лиловый мир" МА Врубеля и АА Блока //Национальный стиль русской литературной классики. – 2019.
4. Алпатов М.В. Синтез искусств в эпоху барокко // Алпатов М.В. Этюды по истории западно-европейского искусства. – М., 1963.
5. Аникст А. Синтез искусств в театре Шекспира // Классическое и современное искусство Запада. Мастера и проблемы: Сб. ст. – М., 1989.
6. Аркин Д. Архитектура и проблема синтеза искусств. / Вопросы синтеза искусств. Материалы первого творческого совещания архитекторов, скульпторов и живописцев. ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1936.
7. Барковская Н. В. Поэзия "серебряного века". - Екатеринбург : Урал. ГПИ, 1993. - 188,[2]
8. Бердяев Н. А. Русский духовный ренессанс начала XX века и журнал «Путь»(К десятилетию «Пути») //Путь. – 1935. – №. 49.
9. Беренштейн Е. П. Русский символизм: эстетика универсальности // Культура и ценности. Тверь: Изд-во ТГУ, 1992.
10. Берестовская Д. С. Синтез искусств как принцип создания крымского пейзажа //Культура народов Причерноморья. – 1998.
11. Берестовская Д. С., Шевчук В. Г. Синтез искусств в художественной культуре. – Симферополь: ИТ «АРИАЛ», 2010.- 230 с.
12. Бурдакова Т. В. Стихии Блока, или О ком ещё писал Ницше //Ответственный редактор д. ф. н. ЛИ Скворцов. – 2003.
13. Блок А. Записные книжки. 1901 – 1920. М.: Худ. лит., 1965 Т. 6.

14. Блок, А. О романтизме / А. Блок // Собр. соч. : в 6 т. Т. 4. Очерки. Статьи. Речи. 1905—1921. — Л.: Худож. лит., 1982.
15. Блок А. А. Полное собрание сочинений и писем в 20 тт. — М., «Наука», 1997. Т. 3.
16. Блок, А. А. Собрание сочинений [Текст] : в 8 т. / А. А. Блок ; под общ. ред. В. Н. Орлова. — М. — Л. : Гослитиздат, 1960 — 1963. Т. 2. — С. 47.
17. Блок А. Стихия и культура // Собр. соч.: в 6 т. Т. 4.
18. Ванслов В.В. Что такое искусство. — М.: Изобразительное искусство, 1988.
19. Варакина Г. В. Феномен синтеза искусств в эстетике Серебряного века (на примере антрепризы Сергея Дягилева) // Вестник славянских культур. — 2019. — Т. 51. — №. 1.
20. Власов В. Г. Архитектура—застывшая музыка или движущаяся мелодия?(спасет гравитация, а не крещендо) // Архитектон: известия вузов. — 2016. — №. 53.
21. Горюнова И. Э. Синтез искусств как язык современного зрелища // Теория и история искусства. — 2021. — №. 1-2.
22. Донецких Л. И., Кудрявцева Ю. Н. Цветовой образ мира в поэтике А. Блока: синий // Вестник Удмуртского университета. Серия «История и филология». — 2010. — №. 2.
23. Ектения. Портал «Азбука веры». [Электронный ресурс] Доступно по адресу: <https://azbyka.ru/ekteniya> (дата обращения от 03.01.22).
24. Ильенков А. И. Лирическая трилогия Александра Блока: формы авторского сознания: Дис.... канд. филол. наук: 10.01. 01 : дис. — 2002.
25. Иоффе И. И. Избранное. Ч. 1. Синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления // М.: Говорящая кн. — 2010.
26. История зарубежного искусства / ред. М. Т. Кузьмина, Н. Л. Мальцева. М. : Изобразительное искусство, 1984. 504 с.

- 27.Кандинский В. О духовном в искусстве. – Москва: Архимед, 1992.
- 28.Книпович Е. Об Александре Блоке: воспоминания, дневники, комментарии. – Сов. писатель, 1987.
- 29.Кокорина Е. Г. Исторические предпосылки и теоретические основания синтеза искусств как явления художественной культуры рубежа XIX-XX веков //Культура народов Причерноморья. – 2014.
- 30.Конанчук С. В. Теургическая эстетика АН Скрябина как прообраз нового искусства //Вестник Ленинградского государственного университета им. АС Пушкина. – 2012. – Т. 2. – №. 2.
- 31.Костенников А. М. Музыкальность Чехова и поэтичность Вагнера: компаративистский анализ / А. М. Костенников // Культура народов Причерноморья. – 2003. – №46.
- 32.Кротова Д. В. Синтез искусств в русской литературе конца XIX – первой трети XX века (А. Белый, З. Н. Гиппиус, А. С. Грин, М. М. Зощенко): дисс. ... к. филол. н. М., 2013.
- 33.Магомедова Д. М. Ночная фиалка в поэзии блока: реалия и символические коннотации //Новый филологический вестник. – 2020. – №. 3 (54).
- 34.Мазуренко О. В. Цветосюжет в лирике А. Блока (на материале поэтических текстов 1905-1915 гг.) : дис. – Воронежский государственный университет, 2015.
- 35.Мещерина Е. Г. «Се красота из синего эфира...» (к проблеме эстетики цвета в поэзии Серебряного века) //Вестник Московского университета. Серия 7. Философия. – 2009. – №. 1.
- 36.Миллер-Будницкая Р. З. Символика цвета и синэстетизм в поэзии на основе лирики Блока / Р. З. Миллер-Будницкая // Изв. Крым, пед. ин-та. Симферополь, 1930. - Т. 3.

37. Минц, З.Г. «Поэтика даты» и ранняя лирика Ал. Блока // Минц З.Г. Избранные труды: В 3 кн. СПб.: Искусство, 1999. Книга 1: Поэтика Александра Блока.
38. Блок А. А. Безвремье. [Электронный ресурс] Доступно по адресу: [http://az.lib.ru/b/blok\\_a\\_a/text\\_1906\\_bezvremenyje.shtml](http://az.lib.ru/b/blok_a_a/text_1906_bezvremenyje.shtml) (дата обращения 05.12.21).
39. Моторина И. Е. и др. Синтез искусств как принцип развития художественной культуры // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2012. – №. 2-2.
40. Никифорова А. С. Идея синтеза искусств в европейской культуре XIX–XX веков. Монография. – " Издательство "Проспект", 2018.
41. Опарина Ю. М. Музыка слова и слово в музыке: поэзия А. Блока в произведениях отечественных композиторов // Аналитика культурологии. – 2015. – №. 2 (32).
42. Опарина. Музыка слова и слово в музыке : поэзия А. Блока в произведениях отечественных композиторов : диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Опарина Юлия Михайловна; [Место защиты: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского]. - Москва, 2014. - 482 с.
43. Потапова Е. Н. Осознание синтеза искусств как объективной необходимости в художественной культуре Серебряного века // Аналитика культурологии. – 2012. – №. 22.
44. Разбеглова Т. Об онтологической сущности музыки и ее интерпретации в философии немецкого романтизма // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. – 2011. – №. 32.
45. Сарычев В. А. Демонические и христианские мотивы в поэмах «Возмездие» А. Блока и «Младенчество» Иванова В. (страница из

- истории русского символизма) //Метафизика русской литературы. – 2020.
- 46.Самойлова Н. Модерн в интерьере. От фасада до дверной ручки. Модерн в интерьере. От фасада до дверной ручки [Электронный ресурс] Доступно по адресу: <https://poruski.me/2018/05/01/063-modern-v-interere/> (дата обращения от 04.12.21).
- 47.Сатретдинова А. Х. – Синестезия как основной стилеобразующий элемент поэтического текста серебряного века // Известия ПГПУ им. В.Г. Белинского. 2012. № 27.
- 48.Скороспелкина Г. С.: Архетип цвета в поэтике А. Ахматовой. Анна Ахматова: поэтика, российский и европейский контекст. - СПб., 2001. - С. 139-154. [Электронный ресурс] Доступно по адресу: <http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/kritika/skorospelkina-arhetip-cveta-v-poetike-ahmatovoj.htm> (дата обращения от 03.12.21).
- 49.Ситалова А. Н. О музыкальном воплощении поэзии А. Блока в романсе С. Слонимского" Девушка пела..." //Вестник Краснодарского государственного института культуры. – 2017. – №. 3.
- 50.Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. — Изд-во Искусство. — Москва, 1991.
- 51.Тимошенко Е. А. взаимосвязь литературы и живописи в стихотворениях С. М. Городецкого, К. Д. Бальмонта и Н. С. Гумилева, посвященных творчеству Ф. Анджелико //Филологические открытия. – 2016. – №. 4.
- 52.Усольцев В. А. О синтезе искусств: из Серебряного века–в наш 21-й //Эко-потенциал. – 2014.
- 53.Франко М. В. и др. Роль цвета в поэзии XX века //Альманах современной науки и образования. – 2009. – №. 12-2.
- 54.Харываттаначай Т., Садыкова И. А. Роль колоративов в создании художественного пространства повести-сказки. М. Пришвина"

- Корабельная чаша" //Языки России и стран ближнего зарубежья как иностранные: преподавание и изучение. – 2016.
- 55.Хосе Ортега-и-Гассет. Дегуманизация искусства [Электронный ресурс] Доступно по адресу: <https://online-knigi.com.ua/page/81219> (дата обращения 05.12.21)
- 56.Худышева М. В. Лексика цвета в поэтических циклах А. А. Блока «Родина», «Итальянские стихи» //Выпуск 7. – 2021
- 57.Цветаева М. Н., Сокурова О. Б. Некоторые аспекты духовно-эстетической проблематики Серебряного века в творчестве М. Врубеля и А. Блока //Актуальные проблемы теории и истории искусства. – 2017. – №. 7
- 58.Шоломова С. Б. Эскизы к портрету отца Александра Блока. Статья 2 //Ученые записки Тартуского государственного университета. – 1985. – №. 657.
- 59.Шульдишова А. А. Александр Блок: музыкальность лирического образа. – Издательский дом Дмитрия Бураго, 2018.
- 60.Шульдишова А. А. "На мотив из Вагнера": диалог партитуры и поэтического воплощения //Вопросы русской литературы. – 2015. – №. 4 (34).
- 61.Щербак О. О. Музыкальные образы-символы в поэзии А. Блока //Москва: МГУ. – 2016.
- 62.Щетников А. К вопросу о датировке некоторых ранних прозаических сочинений Велимира Хлебникова //Новое литературное обозрение. – 2003. – №. 64.