

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

А. Б. Блюмбаум
(С.-Петербург)

Уже приходилось отмечать (см.: Блюмбаум 2017: 229–230), что в ключевой для позднего Блока статье «Крушение гуманизма» фигура Рихарда Вагнера, «вызывающего и заклинателя древнего хаоса» (Блок 1962b: 109), соотнесена с образом Орфея, «заклинателя хаоса и его освободителя в строе», по формулировке Вячеслава Иванова из его статьи «Орфей» (см.: Иванов 1912: 63), мыслившимся автором в качестве программной для плана издательства «Мусагет» по изданию мистических книг². Идея «орфизма» «культуры», в рамках которой вписана фигура Орфея-Вагнера, романтическая идея гармонизации искусством хаотической «природы», столь актуальная для позднего Блока и альтернативная, с его точки зрения, идеи культуры как «прогресса» и «насилия» над природой, в целом понятна (см.: Блюмбаум 2017: 229–231; Блюмбаум 2022: 92–113; Блюмбаум 2023: 61) и соотносится, по-видимому, с явлением, описываемым современным исследователем как «радикальный модернизм» (см.: Вайсбанд 2025: 46–94). Тем не менее идентификация Вагнера с Орфеем требует, как кажется, артикуляции некоторых не вполне проясненных нюансов, которые позволили Блоку связать фигуру немецкого композитора/идеолога с образом мифического поэта-лирика, знаменитого своим магическим мелосом.

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

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

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

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

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

Работая над своим фольклористическим этюдом «Поэзия заговоров и заклинаний», Блок внимательно читает исследование Е. В. Аничкова «Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян», в котором находит, в частности, подробно изложенную теорию происхождения лирики из трудовых практик. Опираясь на знаменитую книгу немецкого экономиста Карла Бюхера «Работа и ритм», оказавшую колossalное влияние на культуру рубежа веков в Европе и Америке, и полемизируя с влиятельным представлением об игровом истоке искусства, Аничков излагает концепцию утилитарного генезиса поэзии, ее происхождения «из практической потребности», по формулировке Вячеслава Иванова (Иванов 1993: 195). Фундаментальным характером в построениях Аничкова обладает ритм трудовых практик, из которых, с точки зрения Бюхера, вырастают как музыкальные ритмы, так и ритмы трудовых песен³. В центре внимания немецкого исследователя, исходившего из органического понимания ритма (см.: Rabinbach 1990: 175), оказываются энергичные ритмы телесных движений⁴, причем подражание ритмам ручного

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

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

труда приводит в конечном итоге к появлению поэзии и танца, а трудовая песня, чья цель предстает сугубо практической, становится, в свою очередь, мощным интенсификатором трудового процесса⁵. Опираясь на книгу Бюхера, Аничков выделяет фундаментальное значение ритма, который, с одной стороны, выступает своего рода генератором мускульной энергии человека, помогая в работе, а с другой – используется для «принуждения природы», для магического воздействия на нее (см.: Аничков 1905: 311).

В статье «О лирике» Блок использует идеи Бюхера – Аничкова о связи ритмов труда, трудовых «мускульных движений» и ритмов поэзии, несколько смешая тем не менее теоретическую перспективу. Определяющим для него оказывается не влияние трудовых практик на появление поэзии, а исключительно воздействие поэзии на труд, лирики на общество (см.: Блюмбаум 2017: 20–21)⁶, в отличие от Аничкова, учитывавшего обе тенденции⁷. Знакомясь с «Весенней обрядовой

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Говоря об эффектах той «музыки», того «ритма», которые выступают в качестве синонимичных понятий⁸ и которые пронизывают

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

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

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

раздробленность европейского общества и культуры⁹. С точки зрения Блока, опирающегося на тезис, выдвинутый в знаменитой книге Якоба Буркхардта «Культура Италии в эпоху Возрождения», история Нового времени начинается с открытия ренессансного «индивидуализма»¹⁰, который в конечном итоге вырождается в «гуманизм»

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

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

XIX века¹¹, отмеченный утратой некогда существовавшей «целостности»¹². В качестве альтернативы раздробленному миру неартистического XIX столетия и его нецелостным людям Блок пророчит появление новой человеческой «породы», целостного «человека-артиста», упоминая «синтетические призывы» Рихарда Вагнера.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

«Усложненные» поэтические и музыкальные ритмы конца XIX века, и прежде всего ритмы Вагнера, оказываются отражением «стихийных природных ритмов», которые и есть ритмы самой надвигавшейся революции. Музыка Вагнера предстает выражением «упругих ритмов» революции, к которым оказалась глухой либеральная «гуманная», страдающая своего рода «аритмией» цивилизация¹⁶, отчужденная от «природы» (см.: Блюмбаум 2022: 92–113) и потому нечувствительная к тем историческим процессам, которые слышали и ритмически воплощали в своем искусстве европейские художники.

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

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

понятно, он ненавидит все определенное и со злорадной и брезгливой гримасой коверкает упругие ритмы Вагнера, остающиеся непреклонными, несмотря на лихорадочное нередко биение могучего сердца» (Метнер 1912: 23). К этому можно было бы добавить и другие фрагменты книги Метнера, неоднократно отмечавшего именно «упругость» ритма: «Я не раз наблюдал, что после какой-нибудь штраусовской “домашней симфонии” даже первоклассный оркестр временно грубеет, теряет упругость, становится аритмичным и является неспособным к передаче строгих и тонких моментов недомашней мировой бетховенской симфонии»; «...главное же – в том, что в нормальных тактовых построениях ритм приобретает прочное русло, в берегах которого течение его становится более упругим» (Там же: 112, 354; курсив мой).

В свою очередь Блок апеллирует к «упругости» ритма не только в «Крушении гуманизма», но и в предисловии к «Возмездию» 1919 года, где говорит о «ямбе» как выражении «ритма» предреволюционного времени:

Я думаю, что простейшим выражением ритма того времени, когда мир, готовившийся к неслыханным событиям, так усиленно и планомерно развивал свои физические, политические и военные мускулы, был ямб. Вероятно, потому повлекло и меня, издавна гонимого по миру бичами этого ямба, отдаваться его у р у г о й в о л н е на более продолжительное время (Блок 1999: 49; разрядка мой).

В «Модернизме и музыке» «упругие ритмы» возникают в контексте разговора об утрате «музыкального чувства» под влиянием модернистских экспериментов; если согласиться с тем, что «упругие ритмы» попадают к Блоку из книги Метнера, можно предположить, что Блок истолковывал выпады против «неритмичности» композиторов-модернистов (прежде всего Рихарда Штрауса) как критику утратившего «ритмичность» современного искусства, неотъемлемой части «цивилизации», глухой к ритмам природы/революции/жизни.

Для Блока ритм музыкального/поэтического произведения выполняет своего рода экспрессионистскую функцию, будучи непосредственным выражением «природы», Zeitgeist'a, истории,

настоящего и будущего – как в очерке «Катилина» 1918 года, где галимиям 63-го стихотворения Катулла, ритмическая структура стихотворного текста, репродуцирует «музыкальный ритм» экстатической походки преображенного революционным «священным безумием» «римского большевика»¹⁷ Катилины (см.: Блюмбаум 2018: 124–130). Именно «ритмичность» искусства оказывается гарантией референциальности, неотчужденности и неотчуждаемости эстетической сферы от «реальной жизни», «природы» и «политики»¹⁸ – несмотря на все старания «цивилизации» отграничить искусство от мира, изъять его из «жизни», ограничить сферу его значимости¹⁹.

¹⁷ «...ярость и неистовство сообщили его походке музыкальный ритм; как будто это уже не тот – корыстный и развратный Катилина; в поступи этого человека – мятеж, восстание, фурии народного гнева» (Блок 1962б: 85).

¹⁸ «Я думаю, что предметом этого стихотворения была не только личная страсть Катулла, как принято говорить; следует сказать наоборот: личная страсть Катулла, как страсть всякого поэта, была насыщена духом эпохи; ее судьба, ее ритмы, ее размеры, так же, как ритм и размеры стихов поэта, были внушены ему его временем; ибо в поэтическом ощущении мира нет разрыва между личным и общим; чем более чуток поэт, тем неразрывнее ощущает он “свое” и “не свое”; поэтому в эпохи бурь и тревог нежнейшие и интимнейшие стремления души поэта также преисполняются бурей и тревогой» (Блок 1962б: 83). С точки зрения Блока, именно по ритмам лирики Катулла можно восстановить «ритм римской жизни» (Там же: 80), как, по всей вероятности, по ямбу поэмы «Возмездие», наиболее важной интенцией которой, по мысли автора, было уничтожение зазора между «личным» и «общественным», – исторический «ритм» русской. Блок исходит из представления о том, что в «музыкальных ритмах», а «не в рационалистических обобщениях, отражена действительная жизнь века» (Блок 1962б: 108). В целом он использует конструкт ритма как понятие-интегратор, вроде «стиля» или «культуры» у историков искусства XIX и начала XX в., у которых эти понятия выступают в качестве выражения некоторого целостного исторического периода, «эпохи», с соответствующим пониманием большого универсального исторического времени, где все оказывается синхронизированным (о таком холистическом понимании «стиля» см. в частности: Gombrich 1969; Sauerländer 1983: 253–270; Schwartz 1999: 3–48; Hvattum 2004: 150–167). Ср. сходное с блоковским понимание «ритма» как «целостности», соотносимой с «эпохой», «культурой» и «стилем», в «Ритме жизни и современности» Андрея Белого (см.: Белый 2018: 520, 524–525, 532, 535, 541, 544), где встречается, кстати, и достаточно прямая отсылка к позднему Блоку: «Мы присутствуем при крушении гуманизма» (Там же: 527).

¹⁹ Распавшаяся на отдельные «руслы», утратившая «целостность» «цивилизация», с точки зрения Блока, пытается отвести «литературе» особое место, что должно было радикально редуцировать ее соотнесенность с остальными сферами «жизни» и ее социальную значимость: «Вообще у нас были темы, перед которыми растерялась бы

Вернемся к «Интеллигенции и революции». Кратко описав два типа музыкальной рецепции, Блок обращает все свое внимание на реципиентов, выделяя две социальные группы: «интеллигенцию» и «буржуазию». Подлинный гнев Блока вызывает интеллигенция, от которой он, по всей вероятности, не ожидал тотальной глухоты к звукам «мирового оркестра», неприязненного отношения к большевистской революции. Здесь в тексте Блока напрямую возникает орфическая топика:

Не вас ли надо будить теперь от «векового сна»? Не вам ли надо крикнуть: «*Noli tangere círculos meos*»? Ибо вы мало любили, а с вас много спрашивается, больше, чем с кого-нибудь. В вас не было хрустального звона, этой музыки любви, вы оскорбляли художника – пусть художника, – но через него вы оскорбляли самую душу народную. *Любовь творит чудеса, музыка завораживает зверей.* А вы (все мы) жили без музыки и без любви. Лучше уж молчать сейчас, если нет музыки, не слышать музыки. Ибо все, кроме музыки, все, что без музыки, всякая «сухая материя» – сейчас только разбудит и озлит зверя. До человека без музыки сейчас достучаться нельзя (Блок 1962b: 16; курсив мой).

«Антибольшевизм» интеллигенции понимается здесь как «гнетущая немузыкальность», нерецептивность, глухота к мелосу, «завораживающему зверю», – то есть к орфическому измерению, орфической основе музыкального (и любого другого) искусства («Музыка ведь не игрушка») и к той «таинственной музыке революции» (Алданов 1932: 50), к тем орфическим звукам, истоком которых становится сама революция, также, по-видимому, *истолковывавшаяся Блоком как Орфей*. Антиреволюционно настроенная интеллигенция оказалась закрытой к преображающей мощи «музыки», к орфизму искусства/революции, к тем звукам, которые нужно слушать «всем телом, всем сердцем, всем сознанием» (Блок 1962b: 20), потому что только

всякая цивилизация, если бы не отвела им заранее русла, по которому они пока могли до времени течь без помехи (такие русла называются всего чаще “художественной литературой”» (Блок 1962b: 110).

такое тотальное слушание делает возможным тотальное изменение «пришедшего в движение» «всего человека», подобно тому, как это произошло с уже упоминавшимся Катилиной, чья походка организована «музыкально» и «ритмически», – пережившим радикальную телесную и умственную «метаморфозу», «преобразившимся» «римским большевиком»²⁰.

Особый гнев Блока вызывает «буржуазия», для которой «музыка» всегда оставалась «игрушкой» и которой «никакая музыка, кроме фортепьян, и не снилась» (Блок 1962b: 17). Этот мотив возникает снова чуть далее, когда, описывая устои буржуазного мира, Блок приводит в качестве общераспространенного жизненного правила совет молодым девушкам из «хорошего общества»: «Учись, дочка, играть на рояли, скоро замуж выйдешь» (Там же). Блоковские дневники за январь–февраль 1918 года, записи, сделанные уже после 9 января, то есть после завершения статьи «Интеллигенция и революция» (см.: Иванова 2020: 77–92), дают своего рода комментарий к этому фрагменту, демонстрируя его реальную биографическую основу:

...m-lle Врангель тренъкает на рояле (блядь буржуазная)... (Блок 1963: 315)

В голосе этой барышни за стеной – какая тупость, какая скука: домового ли хоронят, ведьму ль замуж выдают. Когда она наконец ожеребится? Ходит же туда какой-то корнет. Ожеребится эта – другая падаль поселится за переборкой, и так же будет выть, в ожидании уланского жеребца (Там же: 315–316).

Барышня за стеной поет. Сволочь подпевает ей (мой родственник). Это – слабая тень, последний отголосок ликования буржуазии (Там же: 326).

²⁰ Тотальность происходящей социальной революции противопоставляется Блоком антимонархическим настроениям (и, видимо, политической, Февральской революции), которые, с его точки зрения, и были пределом революционности глухих к «музыке» писателей, в частности Мережковских; см. запись в дневнике за 14 января 1918 года: «На деле вся их революция была кукишем в кармане царскому правительству» (Блок 1963: 319).

Я живу в квартире, а за тонкой перегородкой находится другая квартира, где живет буржуа с семейством (называть его по имени, занятия и пр. – лишнее). Он обстрижен ежиком, расторопен, пробыв всю жизнь важным чиновником, под глазами – мешки, под брюшком тоже, от него пахнет чистым мужским бельем, его дочь играет на рояли, его голос – тэноришко – раздается за стеной, на лестнице, во дворе у отхожего места, где он распоряжается, и пр. Везде он. Господи, боже! Дай мне силу освободиться от ненависти к нему, которая мешает мне жить в квартире, душит любой, перебивает мысли. Он такое же плотоядное двуногое, как я. Он лично мне еще не делал зла. Но я задыхаюсь от ненависти, которая доходит до какого-то патологического истерического омерзения, мешает жить. Отойди от меня, сатана, отойди от меня, буржуа, только так, чтобы не соприкасаться, не видеть, не слышать; лучше я или еще хуже его, не знаю, но гнусно мне, рвотно мне, отойди, сатана (Там же: 327–328; курсив автора).

Г. В. Обатнин справедливо видит исток этого пароксизма ярости в буржуазной «профанации Музыки» – Музыки, которая «для Блока, как известно, совпадала с революцией» (Обатнин 2022: 73–74). Приведенные дневниковые записи начала 1918 года строятся на сочетании мотивов «Интеллигенции и революции» – «фортецьян» и животной, бестиальной, плотской природы буржуа («ожеребится», «жеребец», «плотоядное двуногое»). «Фортецьяна» отсылают к топике музыки как послеобеденного концерта, музыки «вне жизни», а животные мотивы, по всей вероятности, соотносятся Блоком с орфической тематикой («Музыка завораживает зверей») – в данной перспективе «буржуа», для которого музыка предстает лишь «игрушкой», сферой отиума, развлечения, светских приличий и правил, оказывается тем «зверем», который глух к орфической Музыке и который останется «незавороженным», не преображенными магическим, ритмическим мелосом искусства/революции²¹. В рамках идеи позднего Блока об

²¹ «Музыкальность» и «ритмичность» «нового человека» предполагались, конечно, не только мистической «орфической» культурой, но и большевистским рационализмом, советским Aufklärung'ом: «Человек станет несравненно сильнее, умнее, тоньше. Его

«орфической культуре», преображающей «природу», «буржуа» предстает той частью неискупленной «природы», которая не слышит и не услышит орфических звуков «мирового оркестра».

Исторический генезис того, что Блок называет «цивилизацией» и «девятнадцатым веком», в послереволюционных текстах подается поэтом как разрыв «музыки» и европейского общества, расхождение искусства, «артистизма» и «жизни». Возникшая в результате этого процесса враждебная искусству «цивилизация» стремится, по мысли Блока, вытеснить искусство из «жизни», превратив его в сферу отиума, развлечения, связав его с определенным социальным (буржуазным) статусом и пр. Вместе с тем вытеснение искусства из «жизни» означало для Блока, по всей вероятности, не только стремление распавшейся на множество «ручейков» «цивилизации» найти для искусства отдельное «русло», но и подорвать референциальность искусства как таковую, автономизируя эстетические объекты, запуская механизмы обретения искусством, а точнее, *искусствами* своей специфики и специфичности, что довольно легко могло соотноситься поэтом с симптоматикой современной «раздробленности», атомизации и хаоса²². Как известно, ко второй половине XIX века появление чрезвычайно широкого круга потребителей и вместе с тем борьба за автономизацию и спецификацию эстетических сфер приводит к появлению массовой культурной продукции

тело – гармоничнее, движения ритмичнее, голос музыкальнее, формы быта приобретут динамическую театральность» (Троцкий 1924: 194).

²² Ср. критику разделения труда как хаоса в сфере науки в «Апокалипсисе в русской поэзии» Андрея Белого: «Хаос изнутри является нам как безумие, – извне, как раздробленность жизни на бесчисленное количество отдельных русл. То же в науке: неумелая специализация порождает множество инженеров и техников с маской учености на лице, с хаотическим безумием беспринципности в сердцах» (Белый 2012: 479–480). Отмечу также водную образность Белого («руслы», «руслы»), сходную с той, которую использует Блок в «Крушении» («ручины», «руслы»), говоря о фрагментации и специализации; ср. также у Сергея Булгакова: «Единый поток знания продолжает разделяться на бесчисленное количество отдельных ручейков, все слабее соединяющихся между собою» (Булгаков 1906: 456), и здесь же апелляция к соловьевскому «цельному знанию» на фоне специализации науки (см.: Там же: 468; см. также другую булгаковскую апологию целостности и критику специализации: Булгаков 1907: 81), ср. «призывы к цльному знанию», упоминаемые в «Крушении» (Блок 1962б: 106).

с одной стороны и элитарной с другой – коммерческих культурных благ и произведений, создаваемых профессионалами для профессионалов, где в качестве критериев оценки выступает не успех у широкого читателя/зрителя, а высокий уровень литературной культуры и «мастерства»²³, технические инновации, изощренность поэтики и т. п.²⁴ Эти автотелические культурные объекты, порождаемые специалистами для специалистов (см. также *Экскурс II*), по всей вероятности, и мыслились Блоком как «искусство вне жизни», как стирание утилитарного, прагматического характера искусства (о чем Блок пишет еще в 1907 году), как культивирование самоценной «красоты»²⁵, как явление «эстетического идеализма» (по выражению

²³ Понятно раздражение Блока при чтении в альманахе «Дракон» статьи Гумилева «Анатомия стихотворения», где литература редуцирована к системе рациональных правил: «Поэтом является тот, кто учит все законы, управляющие комплексом взятых им слов. Учитывающий только часть этих законов будет художником-прозаиком, а не учитывающий ничего, кроме идеального содержания слов и их сочетаний, будет литератором, творцом деловой прозы. Перечисление и классификация этих законов составляет теорию поэзии» (Гумилев 1990: 65; Гумилев 1921: 69; выделено Блоком, см.: Библиотека Блока 1984: 272). Блок цитирует это место в статье «Без божества, без вдохновенья», подробно проговаривая свою негативную оценку понимания поэзии как системы «формальных законов» (Блок 1962б: 182–183; см. также *Экскурс I*). Эти антиспецификарские выпады безусловно коррелируют с критикой аналитических тенденций, разделения труда и пр., как и утверждение «неразлучимости», то есть *неспецифичности* в России разных культурных сфер в начале статьи. В этом контексте особое значение приобретают подчеркивания Блоком тех страниц книги Буркхардта, где речь идет о ренессансном *«l'huomo universale»* (см.: Буркгардт 1904: 165, 167–170; Библиотека Блока 1984: 114–115).

²⁴ В этой связи уместно вспомнить мемуарное свидетельство Всеволода Рождественского, обнародованное им в августе 1921 года на заседании «Всемирной литературы», посвященном памяти Блока. Рождественский вспоминал о разговоре с Блоком в последние годы его жизни: «Он говорил, что ужас современной поэзии в том, что стихи стали самостоятельной целью. Это запечатлелось в моей памяти потому, что слова его звучали протестом. Мне думается, что все впечатление от «Седого Утра» объясняется под этим углом зрения. У Блока была любовь к поэзии и нелюбовь к стихам» (Савина, Чечнев 2023: 188; курсив мой).

²⁵ См. блоковскую критику разделения труда в научной сфере, которое приводит к подлинному триумфу специализированности, автотеличности и дистанцированности от мира: «В области науки именно в эту пору резко определяются два поприща: науки о природе и науки исторические; те и другие орудуют разными методами; те и другие дробятся на сотни дисциплин, начинающих, в свою очередь, работать различными методами. Отдельные дисциплины становятся постепенно недоступными не только

Вяч. Иванова), который соотносился поэтом с «китаизацией», деградацией европейского «арийского» мира²⁶.

При этом спецификация/автономизация эстетических ценностей в европейской культурной истории, как известно, сопряжена с разделением труда и появлением в конечном итоге спецификаторских теорий искусства, выступавших в качестве обоснования эстетической сферы как профессиональной сферы, искусства для «специалистов», и давших мощный импульс развитию гуманитарных наук в двадцатом веке. Так, в частности Пьер Бурдье отмечает коррелятивность этих двух линий истории европейской культуры – возникновения «чистых» теорий (*théories « pures »*), центрированных на выявлении

для непосвященных, но и для представителей соседних дисциплин. Является армия специалистов, отделенная как от мира, так и от своих бывших собратий стеной своей кабинетной посвященности» (Блок 1962б: 104).

²⁶ См. запись в блоковском дневнике за 21 ноября 1911 года, сделанную после лекции Владимира Гиппиуса о Пушкине: «Прекрасная лекция. Кровь не желтеет, есть и борьба и страсть. Под простой формой, под скромными словами, под тонкостью анализа пушкинского пессимизма – огонь и тревога. Хорошо сказано: “Положить в ящик и бросить в яму” (о смерти); о фальшивом конце стихотворения “Для берегов отчизны дальней”: “Я этому не верю”. От Феодосия Печерского до Толстого и Достоевского главная тема русской литературы – религиозная. В нашу эпоху общество ударились в “эстетический идеализм” (это, по моему определению, кровь желтеет). Суть лекции – проповеднический призыв не только к “религиозному ощущению”, но и к “религиозному сознанию”. Пушкин. Пессимизм лицейского периода. Всегда – сила только там, где просвечивает “доказательство бытия божия”, остальное о боге – или бессильно, или отчаянно (переходящее в эпикуреизм). Завершение Пушкинских “исканий” – он впадает в “эстетический идеализм” (безраздельная вера в красоту). – Чтением многих стихов Пушкина В. В. Гиппиус прибавил нечто к моей любви к Пушкину. “Волчья челюсть” (Гиппиусская) – недаром. Они ей прищелкнут кое-что желтое» (Блок 1963: 95; курсив автора). Противопоставление религиозного искусства и «эстетического идеализма» восходит к «Двум стихиям» Вяч. Иванова: «Вот почему мы защищаем реализм в художестве, понимая под ним принцип верности вещам, каковы они суть в явлении и в существе своем, и находим менее плодотворным, менее пригодным для целей религиозного творчества эстетический идеализм; под идеализмом же разумеем утверждение творческой свободы в комбинации элементов, данных в опыте художнического наблюдения и ясновидения, и правило верности не вещам, а постулатам личного эстетического мировосприятия, – красоте, как отвлеченному началу» (Иванов 2018а: 168; курсив мой). Публичная позиция Гиппиуса в 1910-х гг., отвергавшая современный «эстетизм» (Гиппиус 1913б: 2) и увлечение литературной «техникой» (Гиппиус 1913а: 3), была безусловно близка Блоку.

специфики той или иной сферы, и разделения труда, большого социоэкономического процесса, захватившего общество XIX века (см.: Bourdieu 1971: 53). Следует отметить, что и сами творцы такого рода «чистых» теорий вполне осознавали соотнесенность этих двух явлений, как, например, классический теоретик-спецификатор Юрий Тынянов в статье «Иллюстрации» (1922). В этом тексте, посвященном расподоблению семантических миров словесного и визуального искусства, нацеленном на отграничение литературы по отношению к живописи и графике, Тынянов отмечает:

Мы живем в век дифференциации деятельности. Танцевальное иллюстрирование Шопена и графическое иллюстрирование Фета мешает Шопену и Фету, и танцу и графике (Тынянов 1977: 318).

– соотнося тем самым «чистое» понимание того или иного искусства и процесса разделения труда. Высказывание автора «Иллюстраций» точно указывает на коррелятивность теории и социальных условий ее порождения.

Если в 1907 году Блок четко артикулирует способность лирической поэзии мощно влиять на повседневность, то теперь он подчеркнуто дистанцируется от специализаций и спецификаций, автономных профессиональных сфер, разделения труда²⁷, апеллируя вместо этого к целостностям («весь человек пришел в движение», «цельное знание»), к пониманию революции как тотального преображения, которое должна принести орфическая музыка. В этом контексте возникает музыка/ритм как, с одной стороны, снятие дистанций между искусством и «жизнью», как вторжение искусства в жизнь, а с другой – как устранение различий между искусствами,

²⁷ Блок, видимо, довольно позитивно оценивал критику разделения труда у Дж. Рескина, в частности, в исследовательской литературе уже делалось сопоставление выпадов Рескина против «нецелостности» человека, живущего в ситуации «разделения труда» («В последнее время мы много изучали и усовершенствовали великое изобретение цивилизации – разделение труда, но мы неправильно называем его. В сущности, разделен не труд, а человек, разделен на частицы человека, разбит на мелкие осколки и крохи жизни». – Рескин 1900: 227), и тезиса «Крушения» о «нецелостности», «раздробленности» европейской «цивилизации» (см.: Белькинд 1991: 119).

как стирание специфичности, неутилитарности, автотельности, как своего рода *депрофессионализация* «дела поэта»²⁸ (см. также Экскурс I). Именно поэтому Вагнер с его идеей *Gesamtkunstwerk*²⁹ оказывается Орфеем, носителем музыки/ритма, который преображает общество³⁰, мироздание, «природу», ликвидируя одновременно разделение³¹ между искусствами³², низводящее искусство до «развлечения». С этой антимодерной и одновременно радикально революционной точки зрения сделать «человеческое животное» «музыкальным» и «ритмичным», преобразить жизнь в ее целостности способно только *Искусство, а не искусства*³³.

Финалом сложной истории реакций Блока на современную культуру с ее отчуждающей спецификацией/профessionализацией, «искусством вне жизни», «культурной индустрией» (если воспользоваться выражением Адорно и Хоркхаймера)³⁴ и т. п. станов-

²⁸ Ср. в «Эстетических фрагментах» Густава Шпета противопоставление «дилетантизма», соотнесенного с идеями «синтеза искусств», и «мастерства», нацеленного на спецификацию и дифференциацию (Шпет 1922: 15–21).

²⁹ О *Gesamtkunstwerk* как устраниении порожденного Просвещением разрыва между эстетической сферой и жизнью см.: Hvattum 2004: 168–172; о тотальном произведении искусства как снятии отчуждения искусства от жизни см. также: Smith 2007: 11.

³⁰ О рецепции Вагнера как революционера в русской культуре рубежа веков см.: Rosenthal 1984: 227–244.

³¹ Ср. также проходившую «под знаком Орфея» и отмеченную расовыми мотивами полемику Андрея Белого («Лев Толстой и культура») с разделением труда, с проведением жестких границ между разными интеллектуальными сферами у неокантианцев «Логоса» и, шире, с представлениями о культуре в целом как городе с «параллельными, непересекающимися улицами», культурном мире как системе специализаций (см.: Светликова 2018а: 602–604; Светликова 2018б: 316–318). В анализируемой Светликовой статье Белый четко проговаривает соотнесенность современной дифференцированной культуры с наличием специфической, автономной эстетической ценности (см.: Белый 2020: 648–649).

³² В своей замечательной диссертации об идее ритма в немецком искусстве первой трети XX века Дженис Джоан Шалль отмечает, что в своем понимании *Gesamtkunstwerk* Вагнер исходит из представления о том, что именно ритм является принципом, объединяющим разные искусства в целостность (см.: Schall 1989: 72, 191).

³³ См. выделенный Блоком в книжке Сергея Дурылина «Вагнер и Россия» пассаж о Вагнере как о «„Memento mori!” современному искусству» (Дурылин 1913: 66; см.: Библиотека Блока 1984: 272).

³⁴ Об истории взаимоотношений русского модернизма в целом и Блока в частности с рынком культурной продукции см.: Livak 2018: 183–227.

вятся его высказывания, отражающие радикализм революционной исторической ситуации, которая понимается поэтом как «крушение» культурной системы модерности, того, что он называет «девятнадцатым веком». В этом контексте особое значение приобретают концепты «ритма» и «музыки», которые вбирают в себя, концентрируют наиболее важные смыслы радикально антимодерной позиции позднего Блока.

Экскурс I

В дневниковых записях Блока, относящихся к работе над пушкинской речью, есть раздраженная реплика, брошенная в сторону Гумилева (см. об этом: Блок 1963: 515; Тименчик 2008: 336): «Подражать ему нельзя; можно только “бросить с корабля современности” (“сверхбиржевка” футуристов, они же – “мировая революция”). И все вздор перед Пушкиным, который ошибался в пятистопном ямбе, прибавляя шестую стопу. Что, студия стихотворчества, как это тебе?» (Блок 1963: 397–398). Блок воспроизводит общее место романтической эстетики, сформировавшееся в конце XVIII века, а именно представление о том, что творчество «гения» трансцендирует общие для всех и всем доступные правила порождения произведения искусства. В этом контексте Кант в «Критике способности суждения» соотносит наличие правил порождения с продуцированием в сфере техники, которую жестко отграничивает от области искусства (см.: Plumpe 1990: 17–18). Гений ориентируется на правила, которые он вырабатывает сам для себя, что оказывается гарантией абсолютной индивидуальности, оригинальности и неповторимости, и в этом смысле упреки в нарушении общеобязательных правил, предписанных поэтикой, теряют свой смысл. На этом фоне пушкинские нарушения метрической схемы могут прочитываться как жест суверенного романтического гения, с легкостью отбрасывающего любые технические предписания «формальных законов». Выпады против метрики являются важной частью модернистской культуры. Кристина Лубколль отмечает, что противопоставление абстрактного монотонного метра, соотнесенного с законами/правилами,

и динамического, органического ритма было центральным моментом эстетической революции рубежа веков (см.: Lubkoll 2002: 84, 86)³⁵, за которой, по-видимому, стояло противоборство с отчужденной от жизни, профессионализированной, рационализированной, «сократической» культурой. В русской ситуации эта апелляция к философии жизни (метр *vs* ритм как оппозиция абстрактного, рационального интеллекта и иррациональной, пребывающей в состоянии вечного становления жизни), в контексте которой Лубколль анализирует проблематику ритма в европейской культуре начала века, оказала влияние на стиховедческие штудии «Символизма» Андрея Белого, для которого базовым становится противопоставление индивидуального, органического, динамического, творческого ритма и абстрактной, «мертвой» метрической схемы (см.: Гаспаров 1988: 447, 451; о противопоставлении у Белого метра как закона и органического ритма, воплощающего свободу и творчество, см.: Светликова 2017: 218)³⁶. Эта апелляция к «ритму» как воплощению спонтанности, индивидуальности и творчества в противоположность просодическим правилам, «размерам в учебниках» (ср. *Kunstwollen* Алоиза Ригля *vs* *Kunstkönnen* Готфрида Земпера) отчетливо заметна и у футуристов (см.: Гурьянова 2025: 164; о депрофессионализации как идеологии и стратегии авангарда см.: Там же: 80–82, 87)³⁷, что безусловно свидетельствует о том, что понимание «ритма» как «творчества» выходило за пределы узких рамок «Мусагета». Романтически депрофессионализирующий подход к поэзии отстаивает и Блок, выступая против

³⁵ Эта революция готовится во второй половине XIX столетия. Так, в частности, реформирование французского стиха Гюставом Каном в 1880-х гг., а именно отказ от классической просодии в пользу верлибра, являлось попыткой строить поэтический текст на основе ритмов, порождаемых психофизиологией человека, вместо использования абстрактной и произвольной метрики (см.: Brain 2015: 159).

³⁶ См. противопоставление ‘мертвого метра’ и ‘органического ритма’ у Вячеслава Иванова: «Неудивительно, что метрический схематизм омертвил в ней естественное движение ритма, восстановление которого составляет ближайшую задачу лирики будущего» (Иванов 1979: 120; о метре/ритме у Иванова см.: Обатнин, Постоутенко 1992: 183).

³⁷ См. о противопоставлении «труда» и «творчества»: Гурьянова 2025: 162, 295, а также об оппозиции «творчества» и «художественного навыка»: Там же: 297–298.

внутрилитературных правил, воплощаемых метрикой. В этом контексте едва ли случайно, что чуть далее в записях Блока возникает ритм, который становится определяющим моментом в понимании поэзии: «Что такое поэт? – Человек, который пишет стихами? Нет, конечно. Поэт, это – это носитель ритма» (Блок 1963: 404). Для Блока «дело поэта» заключается отнюдь не в создании технически безупречных текстов, демонстрирующих профессиональное знание литературной культуры, а – если вспомнить окончательную редакцию речи «О назначении поэта» – во внесении «гармонии» в мир, в орфическом воздействии на действительность. Гармония/ритм оказывается более важным моментом блоковской поэтической идеологии, чем стихи сами по себе. Упоминание путаницы пятистопного и шестистопного ямбов, по мнению Р. Д. Тименчика, высказанному в личном письме, восходит к запретам, бытовавшим в «Цехе поэтов», что отложилось в рецензии Гумилева на «Цветущий посох» С. Городецкого («Сергей Городецкий чаще рассказывает, чем показывает, есть восьмерки очень несделанные, есть и совсем пустые; есть ритмические недочеты – шестистопный ямб без цезуры после третьего слога, тот же шестистопный ямб, затесавшийся среди пятистопных». – Гумилев 1990: 181) и раздраженной реакции Ахматовой на «По улице моей который год» Б. Ахмадулиной, что было зафиксировано Н. И. Ильиной («Разбирая стихи Б. Ахмадулиной в Литературной Газете». Сердясь за небрежности (в 5-истопный ямб влезла строка шестистопного) “За это на Сенной бьют батожьем”. – Тименчик 2011: 118)³⁸.

³⁸ Вместе с тем нельзя не вспомнить фундаментальную работу Б. В. Томашевского (на которую мое внимание любезно обратил Н. Г. Охотин), где отмечено появление шестистопного ямба в текстах Пушкина, написанных пятистопным ямбом («В бесцезурном же пятистопном ямбе, где второе полустишие не соблюдается, сплошь и рядом попадаются стихи шестистопные без цезуры, напр. в “Каменном Госте”». – Томашевский 1923: 39). Опубликованное только в 1923 году исследование Томашевского было представлено в виде докладов 8 июня 1919 года на заседании Московского Лингвистического Кружка (см.: Пильщиков, Устинов 2020: 395–398), а также в РИИИ (см.: Жирмунский 1925: 268). Нужно ли учитывать работу Томашевского при комментировании реплики Блока, пока с уверенностью сказать нельзя.

Экскурс II

Критика «оторванной от жизни профессиональной специализированности» (Зиммель 1911–1912: 24) в культуре модерна – большая тема; приведу лишь примеры некоторых текстов, в частности критику специализации в сфере искусства в очерке венецианской живописи Петра Перцова:

В настоящее время живопись, как и остальные пластические искусства, сведена до степени простой артистической специальности, одного из многих проявлений эстетических потребностей общества. Современные художники – такие же специалисты своей профессии, как медики или инженеры; их публика – более или менее ограниченный круг знатоков и любителей. Напротив, в Италии XIII–XVIII столетий живопись была *искусством народным* (Перцов 1905: 26).

Континентальные художники после-рафаэлевского периода не имеют уже связи с массой. Это не голоса из народа – это специалисты и техники художественной профессии. Они выходят не из толпы, не из «почвы», как сказали бы у нас, а из мастерских и академий. И публика их – уже неозвучная толпа родного города, а рассеянная всюду, космополитическая публика любителей и знатоков (Там же: 45).

Другим важным примером является интерпретация Вячеславом Ивановым в статье «Предчувствия и предвестия» последней пьесы Генрика Ибсена «Когда мы, мертвые, пробуждаемся», в которой, с точки зрения Иванова, норвежский драматург «восстал против красоты, разбившейся на художества и на отдельные, замкнутые и обособленные художественные создания, и пророчил, что красота вся станет жизнью и вся жизнь – красотой» (Иванов 2018a: 135; см. также комментарий Г. В. Обатнина и А. Л. Соболева: Иванов 2018b: 294–295). Пьеса Ибсена построена на мотивах разрыва жизни и искусства, принесения жизни в жертву искусству; критики разделения труда в эстетической сфере, строго говоря, в ней нет. Важнее, однако, в данном случае соотнесенность

в сознании Иванова идеи преображения жизни искусством с отказом от эстетической дифференциации. Сходные представления воспроизводит Иванов и в статье «Взгляд Скрябина на искусство», где дифференциация искусств негативно сказывается на возможности эстетической сферы воздействовать на жизнь; Иванов упоминает, в частности, «“シンкетическое действие” незапамятных времен, в котором для религиозно-практических целей были одновременно представлены все разделившиеся потом и потому утратившие полноту своей действенной силы мусические искусства» (Иванов 1979: 177).

БИБЛИОГРАФИЯ

- Алданов М. 1932. Бегство. Берлин: Слово.
- Аничков Е. В. 1905. Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян. Ч. 2: От песни к поэзии. СПб.: Типография Императорской Академии наук.
- Аничков Е. В. 1906. Искусство и социалистический строй. СПб.: Якорь.
- Белый А. 2012. Собр. соч. Т. 8: Арабески: Книга статей. Луг зеленый: Книга статей / Общая ред., послесловие и комментарии Л. А. Сугай. Сост. А. П. Полякова и П. П. Апрышко. М.: Республика; Дмитрий Сечин.
- Белый А. 2018. Жезл Аарона. Работы по теории слова 1916–1927 гг. / Сост., подготовка текста, вступительная ст., текстологические справки и комментарии Е. В. Глуховой, Д. О. Торшилова. М.: ИМЛИ РАН. (Литературное наследство. Т. 111).
- Белый А. 2020. Собр. соч. Т. 16: Несобранное. Кн. 1 / Сост. А. В. Лаврова и Дж. Малмстада. М.: Дмитрий Сечин.
- Белькинд Е. Л. 1991. Блок – читатель Дж. Рескина. – Александр Блок: Исследования и материалы. Л.: Издательство «Наука». Ленинградское отделение. С. 101–124.
- Бердяев Н. 1923. Смысл истории: Опыт философии человеческой судьбы. Берлин: Обелиск.
- Библиотека Блока 1984. Библиотека А. А. Блока: Описание. Кн. 1 / Сост. О. В. Миллер, Н. А. Колобова, С. Я. Вовина. Под ред. К. П. Лукирской. Л.: Библиотека Академии наук СССР.
- Бицилли П. 1927. Фашизм и душа Италии. – Современные записки. № 33. С. 313–336.

- Бицилли П. 1931. Похвала музыке. – Числа. Кн. 5. С. 202–211.
- Блок А. 1962а. Собр. соч.: В 8-ми тт. Т. 5: Проза (1903–1917). М.; Л.: ГИХЛ.
- Блок А. 1962б. Собр. соч.: В 8-ми тт. Т. 6: Проза (1918–1921). М.; Л.: ГИХЛ.
- Блок А. 1963. Собр. соч.: В 8-ми тт. Т. 7: Автобиография (1915). Дневники (1901–1921). М.; Л.: ГИХЛ.
- Блок А. А. 1999. Полн. собр. соч. и писем: В 20-ти тт. Т. 5: Стихотворения и поэмы (1917–1921). М.: Наука.
- Блок А. А. 2003. Полн. собр. соч. и писем: В 20-ти тт. Т. 7: Проза (1903–1907). М.: Наука.
- Блок А. А. 2010. Полн. собр. соч. и писем: В 20-ти тт. Т. 8: Проза (1908–1916). М.: Наука.
- Блюмбаум А. 2017. *Musica mundana* и русская общественность: Цикл статей о творчестве Александра Блока. М.: Новое литературное обозрение. (Научная библиотека. Вып. CLXVI).
- Блюмбаум А. 2018. Политика и мистика: «Метаморфозы» в «Катилине» Блока. – *Acta Slavica Estonica X. Studia Russica Helsingiensia et Tartuensis XVI*. Серебряный век в русской литературе и культуре конца XIX – первой половины XX века. К 90-летию со дня рождения З. Г. Минц. Тарту: [Tartu Ülikooli Kirjastus]. С. 117–133.
- Блюмбаум А. 2022. Еще раз о «спасении природы»: Александр Блок, Владимир Соловьев и понятие «культуры». – *Wiener Slavistisches Jahrbuch*. Bd. 10. S. 92–113.
- Блюмбаум А. 2023. Контуры одной традиции: «Ариец», «семит» и природа (Вокруг полемики Александра Блока и Акима Волынского об иудаизме Гейне). – *Slavica Revalensia. Vol. X*. С. 48–115.
- Булгаков С. 1906. Под знаменем университета. – Вопросы философии и психологии. Кн. V (85). С. 453–468.
- Булгаков С. 1907. На религиозно-общественные темы. 1. Средневековый идеал и новейшая культура. – Русская мысль. № 1. С. 61–83.
- Буркгардт Я. 1904. Культура Италии в эпоху Возрождения / Пер. С. Брилианта. Т. 1. СПб.: Изд-во М. В. Пирожкова.
- Бюхер К. 1899. Работа и ритм: Рабочие песни, их происхождение, эстетическое и экономическое значение / Пер. с нем. И. Иванова. Под ред. Д. А. Коропчевского. СПб.: Издание О. Н. Поповой.
- Вагнер Р. 1906. Искусство и революция / Пер. с предисловием И. М. Эллена. СПб.: Электропечатня Я. Левенштейна.

- Вайсбанд Э. 2025. Умеренный полюс модернизма: Комплекс Орфея и translatio studii в творчестве В. Ходасевича и О. Мандельштама. М.: Новое литературное обозрение. (Научная библиотека. Вып. CCLXXXII).
- Волконский С. 1911. Человек и ритм: Система и школа Жака Далькроза. – Аполлон. № 6. С. 33–50.
- Волконский С. 1912. Ритм в истории человечества. – Ежегодник императорских театров. Вып. III. С. 1–13.
- Гаспаров М. Л. 1988. Белый-стиховед и Белый-стихотворец. – Андрей Белый: Проблемы творчества. Статьи, воспоминания, публикации. М.: Советский писатель. С. 444–460.
- Гейне Г. 1904. Полн. собр. соч.: В 6-ти тт. Т. 1. СПб.: Издание А. Ф. Маркса.
- Гиппиус В. 1913а. Литературная суeta. – Речь. № 89. 1 (14) апреля. С. 3.
- Гиппиус В. 1913б. Святое беспокойство. – Речь. № 130. 15 (28) мая. С. 2.
- Глухова Е. В. 2005. «Я, самозванец, “Орфей”...» (Орфическая мифологема в символистской среде). – Владимир Соловьев и культура Серебряного века: К 150-летию Вл. Соловьева и 110-летию А. Ф. Лосева. М.: Наука. С. 248–254.
- Гряkalova Н. Ю. 1987. Об одной реминисценции у А. А. Блока («Мона Лиза» Леонардо да Винчи). – Русская литература. № 2. С. 212–216.
- Гумилев Н. 1921. Анатомия стихотворения. – Дракон: Альманах стихов. Пб.: Издание Цеха поэтов. С. 69–72.
- Гумилев Н. С. 1990. Письма о русской поэзии / Сост. Г. М. Фридлендер (при участии Р. Д. Тименчика). Вступительная ст. Г. М. Фридлендера. Подготовка текста и комментарии Р. Д. Тименчика. М.: Современник.
- Гурьянова Н. А. 2025. Эстетика анархии: Искусство и идеология раннего русского авангарда / Авторизованный пер. с англ. яз. А. А. Рудаковой, испр. и доп. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге.
- Дурылин С. 1913. Рихард Вагнер и Россия: Вагнер о будущих путях искусства. М.: Мусагет.
- Жак-Далькроз Е. [1913]. Ритм, его воспитательное значение для жизни и для искусства: Шесть лекций / Пер. Н. Гнесиной. СПб.: Издание журнала «Театр и искусство».
- Жирмунский В. 1925. Введение в метрику: Теория стиха. Л.: Academia. (Вопросы поэтики. Вып. VI).

- Зиммель Г. 1911–1912. Понятие и трагедия культуры. – Логос. Кн. 2–3. С. 1–25.
- Иванов Вяч. 1912. Орфей. – Труды и дни. № 1. С. 60–63.
- Иванов Вяч. 1979. Собр. соч. Т. III. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien.
- Иванов Вяч. 1987. Собр. соч. Т. IV. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien.
- Иванов Вяч. 1993. Неосуществленный замысел Вяч. Иванова / Публикация М. Д. Эльзона. – Русская литература. № 2. С. 193–195.
- Иванов Вяч. 2018а. По звездам: Опыты философские, эстетические и критические. Статьи и афоризмы. Кн. I: Тексты / Отв. ред. К. А. Кумпан. СПб.: Пушкинский Дом.
- Иванов Вяч. 2018б. По звездам: Опыты философские, эстетические и критические. Статьи и афоризмы. Кн. II: Примечания / Отв. ред. К. А. Кумпан. СПб.: Пушкинский Дом.
- Иванова Е. 2020. Январская трилогия Александра Блока: «Интеллигенция и революция», «Двенадцать», «Скифы». М.: Рутения.
- Кукушкина В. 2019. Дискуссии о ритме в кругу издательства «Мусагет»: К рецепции трактатов Рихарда Вагнера в русском модернизме. – *Studia Slavica*. [Вып.] XVII. Таллинн: [Tallinna Ülikooli Humanitaarteaduste Instituut]. С. 9–22.
- Метнер 1912. Вольфинг [Метнер Э. К.]. Модернизм и музыка: Статьи критические и полемические (1907–1910). М.: Мусагет.
- Обатнин Г. 2022. «Исправленное и дополненное»: Статьи о русской литературе. Helsinki: [Department of Language, Faculty of Arts, University of Helsinki]. (*Slavica Helsingiensia* 50).
- Обатнин Г. В., Постоутенко К. Ю. 1992. Вячеслав Иванов и формальный метод (материалы к теме). – Русская литература. № 1. С. 180–187.
- Перцов П. 1905. Венеция. СПб.: Типо-литография «Герольд».
- Пильщиков И. А., Устинов А. Б. 2020. Московский Лингвистический Кружок и становление русского стиховедения (1919–1920). – *Unacknowledged Legislators: Studies in Russian Literary History and Poetics in Honor of Michael Wachtel*. Berlin: Peter Lang. P. 389–413. (Stanford Slavic Studies. Vol. 50).
- Полетаев Е., Пунин Н. 1918. Против цивилизации. Пб.: 4-я Государственная типография.
- Рескин Дж. 1900. Искусство и действительность (Избранные страницы) / Пер. О. М. Соловьевой. М.: Типо-литография Т-ва И. Н. Кушнерев и К°.

- Рицци Д. 1993. Рихард Вагнер в русском символизме. – Серебряный век в России: Избранные страницы. М.: Радикс. С. 117–136.
- Сабанеев Л. 1917. Ритм. Введение. – Мелос: Книги о музыке / Под ред. И. Глебова, П. П. Сувчинского. Кн. 1. СПб.: Синодальная типография. С. 35–72.
- Савина А. Д., Чечнев Я. Д. 2023. Заседание памяти А. А. Блока во «Всемирной литературе» 26 августа 1921 года. – Русская литература. № 3. С. 178–195.
- Светликова И. 2015. «Месть Коперника»: Комментарий к поэме А. Блока «Возмездие». – Die Welt der Slaven. Т. LX. № 2. S. 300–318.
- Светликова И. 2017. Андрей Белый о ритме «Медного всадника». – Revue des études slaves. Т. LXXXVIII. № 1–2. P. 205–219.
- Светликова И. 2018а. Орфизм в «Мусагете». – Revue des études slaves. Т. LXXXIX. № 4. P. 599–606.
- Светликова И. 2018б. Орфизм и кинематограф: Заметки о «Петербурге» Андрея Белого. – История искусства и отвергнутое знание: От герметической традиции к XXI веку. Сборник статей / Сост. Е. А. Бобринская, А. С. Корндорф. Пер. с англ. А. А. Зубов. М.: Государственный институт искусствознания. С. 308–320.
- Светликова И., Кукушкина В., Юшин П., Фесенко М. 2023. Против гелиоцентризма: «Миры» Александра Блока и рецепция космологии Нового времени. – Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 91. S. 35–114.
- Силард Л. 2002. Герметизм и герменевтика. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха.
- Тастевен Г. 1915. Война и Франция. – Русская мысль. Кн. VII. С. 22–38.
- Тименчик Р. Д. 2008. Что вдруг: Статьи о русской литературе прошлого века. Иерусалим; М.: Гешарим; Мосты культуры.
- Тименчик Р. Д. 2011. Из Именного указателя к «Записным книжкам» Ахматовой. – Анна Ахматова: Эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник / Сост. и научный ред. Г. М. Темненко. Вып. 9. Симферополь: Крымский Архив. С. 109–145.
- Томашевский Б. 1923. Пятистопный ямб Пушкина. – Очерки по поэтике Пушкина. Берлин: Эпоха. С. 7–143.
- Троцкий Л. 1924. Литература и революция. М.: ГИЗ.
- Троцкий Л. 1990. Сталин. Т. 1. М.: Терра.
- Тугендхольд Я. 1915. Проблемы и характеристики: Сборник художественно-критических статей. Пг.: Аполлон.
- Тынянов Ю. Н. 1977. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука.

- Шлецер Б. 1911. Консонанс и диссонанс. – Аполлон. № 1. С. 54–61.
- Шпет Г. 1922. Эстетические фрагменты. [Вып.] I. Пб.: Колос.
- Эренбург И. 1922. А все-таки она вертится. М.; Берлин: Геликон.
- Юрьева З. 1978. Миф об Орфее в творчестве Андрея Белого, Александра Блока и Вячеслава Иванова. – American Contributions to the Eighth International Congress of Slavists (Zagreb and Ljubljana, September 3–9, 1978). Vol. 2: Literature / Ed. by V. Terras. Columbus, Ohio: Slavica Publishers, Inc. P. 779–799.
- Bartlett, R. 1995. Wagner and Russia. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bourdieu, P. 1971. Le marché des biens symboliques. – L'Année sociologique. Vol. 22. P. 49–126.
- Brain, R. 2015. The Pulse of Modernism: Physiological Aesthetics in Fin-de-Siècle Europe. Seattle: University of Washington Press.
- Cowan, M. 2007. The Heart Machine: “Rhythm” and Body in Weimar Film and Fritz Lang’s Metropolis. – Modernism/modernity. Vol. 14. No. 2. P. 225–248.
- Golston, M. 2008. Rhythm and Race in Modernist Poetry and Science. New York: Columbia University Press.
- Gombrich, E. H. 1969. In Search of Cultural History. Oxford: Clarendon Press.
- Harrison, Th. J. 1996. 1910: The Emancipation of Dissonance. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press.
- Hvattum, M. 2004. Gottfried Semper and the Problem of Historicism. Cambridge: Cambridge University Press.
- Livak, L. 2018. In Search of Russian Modernism. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Lubkoll, Ch. 2002. Rhythmus: Zum Konnex von Lebensphilosophie und ästhetischer Moderne um 1900. – Das Imaginäre des Fin de siècle: Ein Symposium für Gerhard Neumann / Hg. von Ch. Lubkoll. Freiburg im Breisgau: Rombach. S. 83–110.
- Plumpe, G. 1990. Der tote Blick: Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Rabinbach, A. 1990. The Human Motor: Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity. New York: Basic Books.
- Rosenthal, B. G. 1984. Wagner and Wagnerian Ideas in Russia. – Wagnerism in European Culture and Politics / Ed. by D. C. Large, W. Weber. Ithaca; London: Cornell University Press. P. 198–245.

- Ruehl, M. A. 2015. *The Italian Renaissance in the German Historical Imagination, 1860–1930*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sauerländer, W. 1983. From Stilus to Style: Reflections on the Fate of a Notion. – *Art History*. Vol. 6. No. 3. P. 253–270.
- Schall, J. J. 1989. *Rhythm and Art in Germany, 1900–1930*. Diss., The University of Texas at Austin.
- Schwartz, F. J. 1999. Cathedrals and Shoes: Concepts of Style in Wölfflin and Adorno. – *New German Critique*. No. 76: Special Issue on Weimar Visual Culture. P. 3–48.
- Smith, M. W. 2007. *The Total Work of Art: From Bayreuth to Cyberspace*. New York; London: Routledge.
- Svetlikova, I. 2013. *The Moscow Pythagoreans: Mathematics, Mysticism, and Anti-Semitism in Russian Symbolism*. New York: Palgrave Macmillan.

REFERENCES

- Aldanov, M. *Begstvo*. Berlin: Slovo, 1932.
- Anichkov, E. V. *Vesenniaia obriadovaia pesnia na Zapade i u slavjan*. Pt. 2, *Ot pesni k poezii*. Saint Petersburg: Tipografia Imperatorskoi Akademii nauk, 1905.
- . *Iskusstvo i sotsialisticheskii stroi*. Saint Petersburg: Iakor', 1906.
- Bartlett, R. *Wagner and Russia*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Bel'kind, E. L. "Blok – chitatel' J. Ruskin'a." In *Aleksandr Blok: Issledovaniia i materialy*, 101–24. Leningrad: Izdatel'stvo "Nauka". Leningradskoe otdelenie, 1991.
- Belyi, A. *Sobranie sochinений*. Vol. 8, *Arabeski: Kniga statei. Lug zelenyi: Kniga statei*. Edited and annotated by L. A. Sugai. Edited by A. P. Poliakov, and P. P. Apryshko. Moscow: Respublika; Dmitrii Sechin, 2012.
- . *Zhezl Aarona. Raboty po teorii slova 1916–1927 gg.* Prefaced, edited and annotated by E. V. Glukhova, and D. O. Torshilov. Literaturnoe nasledstvo, vol. 111. Moscow: IMLI RAN, 2018.
- . *Sobranie sochinений*. Vol. 16, *Nesobrannoe*. Pt. 1. Edited by A. V. Lavrov, and J. Malmstad. Moscow: Dmitrii Sechin, 2020.
- Berdiaev, N. *Smysl istorii: Opyt filosofii chelovecheskoi sud'by*. Berlin: Obelisk, 1923.
- Biblioteka A. A. Bloka: Opisanie*. Vol. 1. Edited by O. V. Miller, N. A. Kolobova, S. Ia. Vovina, and K. P. Lukirskaya. Leningrad: Biblioteka Akademii nauk SSSR, 1984.

- Bitsilli, P. "Fashizm i dusha Italii." *Sovremennye zapiski* 33 (1927): 313–36.
- . "Pokhvala muzyke." *Chisla* 5 (1931): 202–11.
- Bliumbaum, A. *Musica mundana i russkaia obshchestvennost': Tsikl statei o tvorchestve Aleksandra Bloka*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2017.
- . "Politika i mistika: 'Metamorfozy' v 'Katiline' Bloka." In *Acta Slavica Estonica*. Vol. 10. *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia*, vol. 16, *Serebrianyi vek v russkoi literature i kul'ture kontsa 19 – pervoi poloviny 20 veka. K 90-letiu so dnia rozhdeniya Z. G. Mints*, 117–33. Tartu: [Tartu Ülikooli Kirjastus], 2018.
- . "Eshche raz o 'spasenii prirody': Aleksandr Blok, Vladimir Solov'ev i poniatie 'kul'tury'." *Wiener Slavistisches Jahrbuch* 10 (2022): 92–113.
- . "Kontury odnoi traditsii: 'Ariets', 'semit' i priroda (Vokrug polemiki Aleksandra Bloka i Akima Volynskogo ob iudaizme Heine)." *Slavica Revalensia* 10 (2023): 48–115.
- Blok, A. *Sobranie sochinenii*. 8 vols. Vol. 5, *Proza (1903–1917)*. Moscow and Leningrad: GIKhL, 1962.
- . *Sobranie sochinenii*. 8 vols. Vol. 6, *Proza (1918–1921)*. Moscow and Leningrad: GIKhL, 1962.
- . *Sobranie sochinenii*. 8 vols. Vol. 7, *Avtobiografia (1915). Dnevniki (1901–1921)*. Moscow and Leningrad: GIKhL, 1963.
- . *Polnoe sobranie sochinenii i pisem*. 20 vols. Vol. 5, *Stikhovoreniiia i poemy (1917–1921)*. Moscow: Nauka, 1999.
- . *Polnoe sobranie sochinenii i pisem*. 20 vols. Vol. 7, *Proza (1903–1907)*. Moscow: Nauka, 2003.
- . *Polnoe sobranie sochinenii i pisem*. 20 vols. Vol. 8, *Proza (1908–1916)*. Moscow: Nauka, 2010.
- Bourdieu, P. "Le marché des biens symboliques." *L'Année sociologique* 22 (1971): 49–126.
- Brain, R. *The Pulse of Modernism: Physiological Aesthetics in Fin-de-Siècle Europe*. Seattle: University of Washington Press, 2015.
- Bulgakov, S. "Pod znamenem universiteta." *Voprosy filosofii i psichologii* 5 (85) (1906): 453–68.
- . "Na religiozno-obshchestvennye temy. 1. Srednevekovyi ideal i noveishaia kul'tura." *Russkaia mysль* 1 (1907): 61–83.
- Burckhardt, Ia. *Kul'tura Italii v epokhu Vozrozhdeniya*. Translated by S. Briliant. Vol. 1. Saint Petersburg: Izd-vo M. V. Pirozhkova, 1904.

- Bücher, K. *Rabota i ritm: Rabochie pesni, ikh proiskhozhdenie, esteticheskoe i ekonomicheskoe znachenie*. Translated from the German by I. Ivanov. Edited by D. A. Koropchevskii. Saint Petersburg: Izdanie O. N. Popovoi, 1899.
- Cowan, M. "The Heart Machine: 'Rhythm' and Body in Weimar Film and Fritz Lang's Metropolis." *Modernism/modernity* 14, no. 2 (2007): 225–48.
- Durylin, S. *Richard Wagner i Rossiia: Wagner o budushchikh putiakh iskusstva*. Moscow: Musagetes, 1913.
- Ehrenburg, I. *A vse-taki ona vertitsia*. Moscow and Berlin: Helicon, 1922.
- El'zon, M. D. "Neosushchestvlennyi zamysel Viach. Ivanova." *Russkaia literatura* 2 (1993): 193–95.
- Gasparov, M. L. "Belyi-stikhoved i Belyi-stikhovorets." In *Andrei Belyi: Problemy tvorchestva. Stat'i, vospominaniia, publikatsii*, 444–60. Moscow: Sovetskii pisatel', 1988.
- Gippius, V. "Literaturnaia sueta." *Rech'*. April 1 (14), 1913.
- . "Sviatoe bespokoistvo." *Rech'*. May 15 (28), 1913.
- Glukhova, E. V. "'Ia, samozvanets, 'Orfei'...' (Orficheskaiia mifologema v simvolistskoi srede)." In *Vladimir Solov'ev i kul'tura Serebrianogo veka: K 150-letiiu Vl. Solov'eva i 110-letiiu A. F. Loseva*, 248–54. Moscow: Nauka, 2005.
- Golston, M. *Rhythm and Race in Modernist Poetry and Science*. New York: Columbia University Press, 2008.
- Gombrich, E. H. *In Search of Cultural History*. Oxford: Clarendon Press, 1969.
- Griakalova, N. Iu. "Ob odnoi reministsentsii u A. A. Bloka ('Mona Lisa' Leonardo da Vinci)." *Russkaia literatura* 2 (1987): 212–16.
- Gumilev, N. "Anatomiiia stikhovoreniia." In *Drakon: Al'manakh stikhov*, 69–72. Petersburg: Izdanie Tsekha poetov, 1921.
- . *Pis'ma o russkoi poezii*. Prefaced by G. M. Fridlender. Edited and annotated by R. D. Timenchik. Moscow: Sovremennik, 1990.
- Gur'ianova, N. A. *Estetika anarkhii: Iskusstvo i ideologiya rannego russkogo avangarda*. Translated from the English by A. A. Rudakova. Rev. ed. Saint Petersburg: Izdatel'stvo Evropeiskogo universiteta v Sankt-Peterburge, 2025.
- Harrison, Th. J. 1910: *The Emancipation of Dissonance*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1996.
- Heine, G. *Polnoe sobranie sochinenii*. 6 vols. Vol. 1. Saint Petersburg: Izdanie A. F. Marks'a, 1904.

- Hvattum, M. *Gottfried Semper and the Problem of Historicism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Iur'eva, Z. "Mif ob Orfee v tvorchestve Andreia Belogo, Aleksandra Bloka i Viacheslava Ivanova." In *American Contributions to the Eighth International Congress of Slavists (Zagreb and Ljubljana, September 3–9, 1978)*. Vol. 2, *Literature*. Edited by V. Terras, 779–99. Columbus, OH: Slavica Publishers, 1978.
- Ivanov, Viach. "Orpheus." *Trudy i dni* 1 (1912): 60–63.
- . *Sobranie sochinenii*. Vol. 3. Brussels: Foyer Oriental Chrétien, 1979.
- . *Sobranie sochinenii*. Vol. 4. Brussels: Foyer Oriental Chrétien, 1987.
- . *Po zvezdam: Opyty filosofskie, esteticheskie i kriticheskie. Stat'i i aforizmy*. Vol. 1, *Teksty*. Edited by K. A. Kumpan. Saint Petersburg: Pushkinskii Dom, 2018.
- . *Po zvezdam: Opyty filosofskie, esteticheskie i kriticheskie. Stat'i i aforizmy*. Vol. 2, *Primechania*. Edited by K. A. Kumpan. Saint Petersburg: Pushkinskii Dom, 2018.
- Ivanova, E. 2020. *Ianvarskaia trilogia Aleksandra Bloka: "Intelligentsia i revo-lutsiia," "Dvenadtsat," "Skify."* Moscow: Ruthenia.
- Jaques-Dalcroze, E. *Ritm, ego vospitatel'noe znachenie dlia zhizni i dlia iskusstva: Shest' lektsii*. Translated by N. Gnesina. Saint Petersburg: Izdanie zhurnala "Teatr i iskusstvo," 1913.
- Kukushkina, V. "Diskussii o ritme v krugu izdatel'stva 'Musaget': K retseptsi traktatov Richard'a Wagner'a v russkom modernizme." In *Studia Slavica*. Vol. 17, 9–22. Tallinn: [Tallinna Ülikooli Humanitaarteaduste Instituut], 2019.
- Livak, L. *In Search of Russian Modernism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2018.
- Lubkoll, Ch. "Rhythmus: Zum Konnex von Lebensphilosophie und ästhetischer Moderne um 1900." In *Das Imaginäre des Fin de siècle: Ein Symposion für Gerhard Neumann*. Edited by Ch. Lubkoll, 83–110. Freiburg im Breisgau: Rombach, 2002.
- Obatnin, G. "*Ispravlennoe i dopolnennoe*: Stat'i o russkoi literature." Slavica Helsingiensia, vol. 50. Helsinki: [Department of Language, Faculty of Arts, University of Helsinki], 2022.
- Obatnin, G. V. and K. Iu. Postoutenko. "Viacheslav Ivanov i formal'nyi metod (materialy k teme)." *Russkaia literatura* 1 (1992): 180–87.

- Pertsov, P. *Venetsiia*. Saint Petersburg: Tipo-litografia "Gerol'd," 1905.
- Pil'shchikov, I. A. and A. B. Ustinov. "Moskovskii Lingvisticheskii Kruzhok i stanovlenie russkogo stikhovedeniia (1919–1920)." In *Unacknowledged Legislators: Studies in Russian Literary History and Poetics in Honor of Michael Wachtel*. Stanford Slavic Studies, vol. 50, 389–413. Berlin: Peter Lang, 2020.
- Plumpe, G. *Der tote Blick: Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*. Munich: Wilhelm Fink Verlag, 1990.
- Poletaev, E. and N. Punin. *Protiv tsivilizatsii*. Petersburg: 4-ia Gosudarstvennaia tipografia, 1918.
- Rabinbach, A. *The Human Motor: Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity*. New York: Basic Books, 1990.
- Rizzi, D. "Richard Wagner v russkom simvolizme." In *Serebrianyi vek v Rossii: Izbrannye stranitsy*, 117–36. Moscow: Radix, 1993.
- Rosenthal, B. G. "Wagner and Wagnerian Ideas in Russia." In *Wagnerism in European Culture and Politics*. Edited by D. C. Large, and W. Weber, 198–245. Ithaca and London: Cornell University Press, 1984.
- Ruehl, M. A. *The Italian Renaissance in the German Historical Imagination, 1860–1930*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- Ruskin, J. *Iskusstvo i deistvitel'nost'* (*Izbrannye stranitsy*). Translated by O. M. Solov'eva. Moscow: Tipo-litografija T-va I. N. Kushnerev i K°, 1900.
- Sabaneev, L. "Ritm. Vvedenie." In *Melos: Knigi o muzyke*. Edited by I. Glebov, and P. P. Suvchinskii. Vol. 1, 35–72. Saint Petersburg: Sinodal'naia tipografija, 1917.
- Sauerländer, W. "From Stilus to Style: Reflections on the Fate of a Notion." *Art History* 6, no. 3 (1983): 253–70.
- Savina, A. D. and Ia. D. Chechnev. "Zasedanie pamiatni A. A. Bloka vo 'Vsemirnoi literature' 26 avgusta 1921 goda." *Russkaia literatura* 3 (2023): 178–95.
- Schall, J. J. *Rhythm and Art in Germany, 1900–1930*. PhD diss., The University of Texas at Austin, 1989.
- Schwartz, F. J. "Cathedrals and Shoes: Concepts of Style in Wölfflin and Adorno." *New German Critique* 76, Special Issue on Weimar Visual Culture (1999): 3–48.
- Shletser, B. "Konsonans i dissonans." *Apollon* 1 (1911): 54–61.
- Shpet, G. *Esteticheskie fragmenty*. Vol. 1. Petersburg: Kolos, 1922.
- Smith, M. W. *The Total Work of Art: From Bayreuth to Cyberspace*. New York and London: Routledge, 2007.

- Svetlikova, I. *The Moscow Pythagoreans: Mathematics, Mysticism, and Anti-Semitism in Russian Symbolism*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- . “‘Mest’ Kopernika’: Kommentarii k poeme A. Bloka ‘Vozmezdie.’” *Die Welt der Slaven* 60, no. 2 (2015): 300–18.
- . “Andrei Belyi o ritme ‘Mednogo vsadnika.’” *Revue des études slaves* 88, no. 1–2 (2017): 205–19.
- . “Orfizm v ‘Musagete.’” *Revue des études slaves* 89, no. 4 (2018): 599–606.
- . “Orfizm i kinematograf: Zametki o ‘Peterburge’ Andreia Belogo.” In *Istoria iskusstva i otvergnutoe znanie: Ot germeticheskoi traditsii k 21 veku. Sbornik statei*. Edited by E. A. Bobrinskaya, and A. S. Korndorf. Translated from the English by A. A. Zubov, 308–20. Moscow: Gosudarstvennyi institut iskusstvoznaniiia, 2018.
- Svetlikova, I., V. Kukushkina, P. Iushin and M. Fesenko. “Protiv gelotsentrizma: ‘Miry’ Aleksandra Bloka i retsepsiia kosmologii Novogo vremeni.” *Wiener Slawistischer Almanach* 91 (2023): 35–114.
- Szilárd, L. *Germetizm i germenevtika*. Saint Petersburg: Izdatel’stvo Ivana Limbakha, 2002.
- Tasteven, G. “Voina i Frantsiia.” *Russkaia mysl’* 7 (1915): 22–38.
- Timenchik, R. D. *Chto vdrug: Stat’i o russkoi literature proshloga veka*. Jerusalem and Moscow: Gesharim; Mosty kul’tury, 2008.
- . “Iz Imennogo ukazatelia k ‘Zapisnym knizhkam’ Akhmatovoi.” In *Anna Akhmatova: Epokha, sud’ba, tvorchestvo. Krymskii Akhmatovskii nauchnyi sbornik*. Edited by G. M. Temnenko. Vol. 9, 109–45. Sympheropolis: Krymskii Arkhiv, 2011.
- Tomashevskii, B. “Piatistopnyi iamb Pushkina.” In *Ocherki po poetike Pushkina*, 7–143. Berlin: Epokha, 1923.
- Trotskii, L. *Literatura i revoliutsiia*. Moscow: GIZ, 1924.
- . *Stalin*. Vol. 1. Moscow: Terra, 1990.
- Tugendkhol’d, Ia. *Problemy i kharakteristiki: Sbornik khudozhestvenno-kriticheskikh statei*. Petrograd: Apollon, 1915.
- Tynianov, Iu. N. *Poetika. Istoriia literatury. Kino*. Moscow: Nauka, 1977.
- Vaisband, E. *Umerennyi polius modernizma: Kompleks Orfeia i translatio studii v tvorchestve V. Khodasevicha i O. Mandel’shtama*. Moscow: Novoe literurnoe obozrenie, 2025.
- Vol’fing [E. K. Metner, pseud.]. *Modernizm i muzyka: Stat’i kriticheskie i pole-micheskie (1907–1910)*. Moscow: Musagetes, 1912.

- Volkonskii, S. "Chelovek i ritm: Sistema i shkola Zhaka Dal'kroza." *Apollon* 6 (1911): 33–50.
- . "Ritm v istorii chelovechestva." *Ezhegodnik imperatorskikh teatrov* 3 (1912): 1–13.
- Wagner, R. *Iskusstvo i revoliutsiia*. Translated and prefaced by I. M. Ellen. Saint Petersburg: Elektropechatnia Ia. Levenshteina, 1906.
- Zhirmunskii, V. *Vvedenie v metriku: Teoriia stikha*. Voprosy poetiki, vol. 6. Leningrad: Academia, 1925.
- Zimmel', G. "Poniatiie i tragediia kul'tury." *Logos* 2–3 (1911–12): 1–25.