

# ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

---

## КУЛЬТУРНЫЕ КОНТЕКСТЫ ЦИКЛА А. БЛОКА «ПЛЯСКИ СМЕРТИ»

ЛЕВОН АКОПЯН

«Пляски смерти» – один из наиболее известных циклов А. Блока, который неоднократно становился предметом исследования и как целостное единство поэтических текстов, и в извлечениях, причем в последнем случае особый интерес для исследователей представлял второй текст цикла «Ночь, улица, фонарь, аптека...» не столько в плане литературоведческого анализа, сколько в аспекте реального комментария.

С точки зрения наших проблем наибольший интерес представляют два исследования. Первое – это пространная и обстоятельная статья И.В. Фоменко, посвященная изучению этого произведения с позиций разрабатываемой исследователем концепции лирического цикла<sup>1</sup>. Вторая работа, к которой мы обратимся позже, принадлежит известному специалисту по литературе серебряного века Д.Е. Максимову<sup>2</sup>.

В первой части своей статьи Фоменко проецирует блоковский цикл на широкий контекст европейской культурной традиции XVIII-XX веков, так или иначе связанной с темой плясок смерти. Контекст этот, по мысли исследователя, включает, в первую очередь, литературные произведения преимущественно немецких авторов И.В. Гете, Э.Т.А. Гофмана, Г. Гейне, а также созданный примерно в одно время с блоковскими текстами маленький цикл В. Брюсова «Пляска смерти». Фоменко не ограничивается одной лишь сферой литературы: в своем обзоре культурных контекстов блоковского цикла он обращается также и к другим видам искусства. Это и фреска А. Орканьи «Триумф смерти» (1344), и гравюры Ганса Гольбейна Младшего «Образы смерти» (1524-26), и музыкальные создания Ф. Листа, К. Сен-Санса, М. Мусоргского и других.

В данной статье мы также обращаемся к проблеме контекстных проекций цикла Блока «Пляски смерти», однако рассматриваем ее в несколько иной перспективе. В отличие от И.В. Фоменко, мы, во-первых, изучаем цикл Блока не в соотношении с отражениями темы пляски смерти

---

<sup>1</sup> **Фоменко И.В.** Цикл стихотворений А. Блока "Пляски смерти" (Заметки к интерпретации). // Вопросы романтического миропонимания, метода, жанра и стиля. Калинин, Изд. КГУ, 1986, с. 57-71.

<sup>2</sup> **Максимов Д.Е.** Идея пути в поэтическом мире Ал. Блока. // Максимов Д.Е. Поэзия и проза Александра Блока. Л., Советский писатель, 1981, с. 118-120.

в литературно-художественных произведениях позднейших эпох, а с самим этим средневековым культурным феноменом. Во-вторых, мы полагаем, что, вопреки заглавию цикла, традиционная средневековая пляска смерти, как театрализованное площадное действо, отнюдь не единственный и – более того – даже не основной культурный контекст, на который ориентировано это сверхтекстовое единство.

Прежде всего, попытаемся объяснить необычную для данного культурного феномена форму множественного числа в заглавии цикла вместо традиционного единственного. Цикл «Пляски смерти», впервые полностью изданный в III томе «Стихотворений» А. Блока (1921)<sup>3</sup>, был составлен из поэтических текстов, созданных в 1912-1913 гг. До объединения в цикл эти произведения были отдельно опубликованы в разных периодических изданиях («Современник», «Русская мысль», «Биржевые ведомости»), причем все эти тексты (за исключением незаглавленного Т<sub>4</sub>) имели либо немецкоязычное заглавие «Totentanz» /Танец смерти/ (Т<sub>1</sub>, Т<sub>2</sub>-Т<sub>3</sub>), либо русское «Пляска смерти» (Т<sub>5</sub>)<sup>4</sup>. Интегрированные в единое сверхтекстовое целое, эти поэтические тексты с заглавиями хоть и разноязычными, но идентичными по своей культурологической составляющей, естественно, должны были обрести в заглавии цикла форму множественного числа. Оговорив это обстоятельство, перейдем к изучению контекстных проекций цикла «Пляски смерти».

### **Контекст средневековых плясок смерти**

Заглавие блоковского цикла отсылает к широко распространенной в средневековой Европе культурной традиции, имеющей различные наименования, в зависимости от языка того или иного региона. Так, в немецкой культуре это явление, как было уже сказано, именовалось Totentanz /Танец смерти/. Во всем остальном германоязычном мире (за исключением английской традиции) это действо обозначалось термином, по структуре аналогичном немецкому словосложению: Dodendans в нидерландском, Dödsdans в шведском, Dødedans в датском и т.д. В испанской культуре этот феномен получил название Danza de la Muerte, что опять же переводится как Танец смерти. Однако самым известным, самым распространенным и вместе с тем самым таинственным является французское наименование этой культурной традиции – «Danse macabre». Дело в том, что загадочное слово «macabre» не имеет надежной этимологии, и все попытки прояснения генезиса этого слова пока не дали весомых результатов. Это касается и двух наиболее распространенных, но, как нам представляется, не очень убедительных трактовок происхождения

---

<sup>3</sup> Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем. В двадцати томах. Т. 3. М., Наука, 1997, с. 603.

<sup>4</sup> Здесь и далее цифровой индекс при знаке *T* обозначает порядковый номер текста в цикле. В поэтических цитатах первая цифра обозначает номер текста, вторая номер стиха.

этого слова то от имени братьев Маккавеев, то от арабского слова *takbara*, означающего *кладбище, усыпальница*<sup>5</sup>. Впрочем, не только этимология, но и время и место возникновения пляски смерти вызывают множество споров.

Большинство ученых (Э. Маль, Й. Хейзинга) считают, что возникла она во Франции в XV веке, однако более поздние исследователи настаивают на немецком происхождении этой культурной традиции во второй половине XIV века (М.Ю. Реутин). Как бы то ни было, бесспорно одно: зарождение и распространение мистериальных плясок смерти было связано с пандемией чумы 1347-1352гг., вошедшей в историю под названием «Черная смерть».

Пляска смерти изначально являла собой аллегорическое театрализованное действие с музыкальным сопровождением, разыгрываемое на площадных сценах европейских городов в эпоху средневековья. Позже ее сюжеты и образы были представлены в изобразительном искусстве (живопись, скульптура) и в литературе XIV-XVI веков. О примате драматургической стихии над иконографическим и литературным их воплощением свидетельствуют не только диалогическая композиция литературных вариантов «Плясок смерти», дающие основание полагать, что пляски смерти изначально являли собой театрализованное музыкальное действие<sup>6</sup>, но и традиция многообразных мистерий, начиная со времен античности (дионисийские, элевсинские и др. мистерии) вплоть до раннесредневековых драматизированных представлений о земной жизни Иисуса Христа.

В сценическом воплощении пляски смерти представляли собой драматический диалог между персонифицированным образом Смерти то в облике старухи с косой, то в виде всадника с копьём и т.д. – в зависимости от традиционных представлений об образе Смерти в том или ином культурном регионе – и группой исполнителей, представляющих определенное социальное сословие в соответствующем его статусу одеянии. Эта группа «живых» представляет особый интерес, причем, не только в аспекте культурологии, но и с точки зрения исторической социологии. Дело в том, что каждая пляска смерти включала в себя представителей наиболее репрезентативных для данного общества социальных слоев. Социологическим фактором обусловлено и то обстоятельство, что состав действующих лиц различных версий плясок смерти, а стало быть, и количество персонажей менялось на протяжении времени и от одной культурной традиции к другой. Относительно стабильным в различных версиях и национальных вариантах средневековых плясок смерти и, вместе с тем, наиболее тщательно разработанным был состав представителей

---

<sup>5</sup> Хейзинга Й. Осень Средневековья. Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах. М., Наука, 1988, с. 486.

<sup>6</sup> Aguirre M. La lírica castellana hasta los siglos de oro. T. 1. La Habana, Arte y literatura, 1977, p. 349.

клерикального мира, начиная с папы и кардинала, кончая простым служкой. Однако большее разнообразие обнаруживают представители мирских сословий: король, граф, дворянин, рыцарь, врач, купец, ростовщик, бедняк и другие, в том числе и мать с младенцем.

Драматургическое оформление действия (в принципе, довольно скучное и монотонно повторяющееся) представляет собой множество небольших диалогов между Смертью и тем или иным представителем мира «живых»: Смерть поочередно призывает к себе то одного, то другого, говоря, что пришло его время умереть, а те тщетно упрасивают ее повременить, ссылаясь на различные обстоятельства. Но неумолимая Смерть вырывает очередную жертву из круга живых и вовлекает ее в свой гибельный танец.

Смысл этих плясок заключался, с одной стороны, во внушении христианской идеи равенства всех перед смертью и, как следствие, в призыве к смирению и покаянию; с другой стороны, языческий субстрат традиции заключал в себе призыв к наслаждению радостями быстротечной жизни<sup>7</sup>. Кроме того, пляски смерти заключали в себе и несколько неожиданный для нашего современника смеховой момент. Причина столь неуместного в данном контексте смехового начала кроется, по-видимому, в психологии средневекового человека: изживание страха перед последним часом виделось ему в осмеивании неотвратимой смерти. Об этом пишет и М.М. Бахтин: «... образ смерти в средневековом и ренессансном гротеске <...> всегда включает в себя элемент смешного. Это всегда – в большей или меньшей степени – смешное страшилище»<sup>8</sup>. Смеховое начало в средневековой пляске проявилось и в другом аспекте, на сей раз как социальная сатира преимущественно на власть имущих<sup>9</sup>.

Считается, что начало иконографической традиции плясок смерти было положено в 1424 году, когда на стенах галереи парижского Кладбища Невинноубиенных младенцев появились фрески с изображением сцен из пляски смерти, причем под каждой из сценок были помещены стихотворные строки, приписываемые поэту Жану ле Февру. Как пишет Й. Хейзинга, «"Пляска смерти" на кладбище des Innocents, погибшая в XVII веке вместе с обрушившейся галереей, была популярнейшим образчиком изображения смерти из всех, которое знало Средневековье»<sup>10</sup>. Некоторое представление об этих фресках дают их гравюрные копии, более или менее точно воспроизводящие оригинал, которые поместил Гийом Маршан в своей книге «Danse macabre» (1485 г.).

<sup>7</sup> Hurtado H.B., Cvitanovic D. Danza general de la Muerte. Bahia Blanca, 1966, p. XII.

<sup>8</sup> Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Худож. лит., 1990. с. 59.

<sup>9</sup> Mâle E. L' art religieux de la fin du Moyen Age en France. P., Librairie Armand Colin, 1908, p. 397.

<sup>10</sup> Хейзинга Й. Указ. соч., с. 158.

Можно считать, что эти фрески и гравюры послужили если не образцом, то в некотором смысле художественным ориентиром для последующих воплощений темы пляски смерти в изобразительном искусстве, в частности, в творчестве Бернта Нотке (1463), Ганса Гольбейна младшего (1526), Никлауса Мануэля (1660) и др. С другой стороны, именно парижские фрески, скорее всего, заложили традицию «синкретического» представления плясок смерти, совмещающего иконографический и текстовый ряды. Тем не менее, следует отметить, что этот «синкретизм» был скорее тенденцией, нежели общим правилом, так как история плясок смерти знает как исключительно иконографические представления (например, у Ганса Гольбейна младшего), так и исключительно текстовые версии, каковым является испанский извод плясок «Danza general de la Muerte» (Всеобщая пляска смерти), созданный в конце XV в.

Завершим на этом характеристику плясок смерти как культурного феномена и попробуем рассмотреть, как соотносится блоковский цикл с этой своеобразной средневековой мистерией.

При сравнении блоковского цикла со средневековой пляской смерти мы ориентировались на французское издание «La grande danse Macabre des Hommes et des Femmes» (Большая пляска смерти мужчин и женщин)<sup>11</sup>. Эта книга, изданная в Париже в 1862 году, включает в себя не только классическую Пляску смерти, о которой говорилось выше, но и изданную все тем же Гийомом Маршаном в 1491 году «La danse macabre des femmes» (Женская пляска смерти).

В первую очередь, обратим внимание на общность некоторых персонажей, представленных в традиционных плясках смерти и в блоковском цикле. Речь идет об образах *король /le roy/, рыцарь /le cheualier/ и лекарь /le medicin/* (здесь и ниже сохранена орфография старофранцузского оригинала), которые в несколько трансформированном варианте представлены в цикле Блока. Если *король* и *рыцарь* (у Блока – *царь* и *латник*) являются постоянными персонажами плясок смерти, представленными во всех национальных вариантах, то образ аптекаря достаточно редок, и появляется он в плясках более позднего времени (например, *aptheker* в Гейдельбергской пляске смерти)<sup>12</sup>. Нет этого образа и во французском варианте, зато в качестве функционального аналога этого образа здесь выступает образ *лекаря (le medicin)*. Дело в том, что в эпоху средневековья функции врача и аптекаря еще не были четко разграничены, так что лекарь зачастую сам изготовлял снадобья для своих больных<sup>13</sup>. Помимо этого, в средневековых плясках можно обнаружить

---

<sup>11</sup> La grande danse Macabre des Hommes et des Femmes - URL: <http://www.dodedans.com/Eparis-1862-comp.htm>

<sup>12</sup> Heidelberg's block book - URL: <http://www.dodedans.com/Eheid19.htm>

<sup>13</sup> **Haefliger L.-A.** L'influence française sur le thème de la Danse macabre avec figuration de pharmacien. – URL: [http://www.persee.fr/doc/pharm\\_0035-2349\\_1936\\_num\\_24\\_96\\_11056](http://www.persee.fr/doc/pharm_0035-2349_1936_num_24_96_11056)

также семантические параллели к образам *сенатор* и *супруг* (в контексте блоковского цикла еще и *хозяин*), а при некоторой натяжке – и к субстантивированным прилагательным *богатый* и *бедный*, являющимся, по сути, не образами, а признаковыми именами, которые в средневековых плясках имеют разнообразные персонифицированные воплощения. Таким же признаковым именем является и *развратник*, образ, характеризующий человека с нравственной стороны, но не привязанный к определенной общественной группе и потому в социальном плане никак не ориентированный.

Женские образы блоковского цикла также имеют свои параллели во французской «Пляске смерти»: *хозяйка* (*la femme daccueil*), *невеста* (*lespousee*), *проститутка* (*la femme commune*). Даже безымянная *NN* (молодая особа с лицом «*девически прекрасным*») вполне соответствует образу молодой девушки (*la damoiselle*), которую Смерть вовлекает в свою мистическую пляску.

На общности заглавия и общности персонажей, собственно, и завершается сходство между блоковским циклом и средневековыми плясками смерти. Если же продолжить сопоставление, то легко обнаружить, что картины мира средневековых плясок и цикла Блока различны.

В отличие от средневековых плясок, где Смерть является не только основным персонажем действия, но и его организующим началом, в поэтических текстах блоковского цикла образ смерти не представлен вообще – ни в персонифицированном, ни в концептуальном воплощении. А это значит, что основная идейная доминанта средневековых плясок – всемогущество Смерти и равенство всех перед ней – в блоковском цикле и не могла быть отражена, потому что здесь нет той роковой силы, которая лишает людей жизни независимо от возраста, пола, социального и имущественного статуса.

### **Контекст готической литературы**

Мы столь подробно остановились на характеристике средневековой пляски смерти по той причине, что эта традиция не имеет аналогов в русской культуре и этот пласт европейской культуры малоизвестен русскоязычному читателю.

Гораздо лучше русская литература усвоила другую традицию, опять-таки пришедшую из европейского культурного мира, и с которой блоковский цикл имеет более тесные связи. Речь идет о так называемой «литературе ужаса» или, как ее еще называют, «готической литературе».

Характерной особенностью готической литературы является целенаправленное нагнетание атмосферы мистического страха, вызванного внезапным появлением в целом более или менее реалистичной

ситуации персонажей из inferнального мира – привидений, оборотней, оживших мертвецов, вампиров и других потусторонних сил, разрушающих привычно стабильное течение жизни героев произведения. Если отвлечься от собственно литературы и обратиться к более широкому культурному контексту, включающему в себя также фольклорно-мифологическую традицию, то нетрудно обнаружить, что аналогичные сюжеты разрабатываются в устном народном творчестве почти всех народов. Для мифологического сознания граница между земным миром и миром потусторонним гораздо более проницаема, нежели для современного человека. Не только экстатическая практика жрецов-шаманов, которые, впадая в транс, то уходили в потусторонний мир, то вызывали души умерших, но и обыкновенный человек в своих снах, ночных кошмарах, галлюцинациях и иных проявлениях измененного состояния сознания имел, так сказать, «непосредственный опыт общения» с иным миром и потусторонними силами.

Парадоксально, что тема сверхъестественного ужаса возникает в европейской литературе именно в XVIII веке, в эпоху Просвещения, когда рационалистическое мировоззрение и незыблемая вера в торжество объективного знания привели к беспрецедентному расцвету естественных наук. Быть может, это было своеобразной реакцией, а возможно, даже вызовом оптимистичной идеологии просветителей, утверждавшей всемогущество человеческого разума, способного познать и объяснить все тайны мироздания.

С другой стороны, может показаться странным тот факт, что художественная литература лишь только в XVIII веке *осознанно* обратилась к захватывающим, но и «щекочущим нервы» темам, испокон веков разрабатываемым повествовательными жанрами устного народного творчества с их упырями, вурдалаками и прочей нежитью.

Основоположниками готической литературы были английские романисты XVIII века Хорас Уолпол («Замок Отранто» /1765/), Анна Радклиф («Удольфские тайны» /1794/, «Итальянец» /1797/), Мэтью Льюис («Монах» /1797/) и др.

Параллельно с английской готикой в том же XVIII веке развивалась немецкая традиция «страшных» историй, причем, для представления этих тем немецкие авторы избрали жанр баллады, ставший впоследствии своеобразной визитной карточкой литературы ужаса благодаря балладам Г.А. Бюргера («Ленора» /1773/), И.В. Гете («Коринфская невеста» /1797/, «Бог и баядера» /1797/) и других. Несколько упрощая, можно сказать, что, в отличие от английских авторов, строящих свои «страшные» сюжеты вокруг привидений и вампиров, немецкая готика разрабатывала в основном мотив «ожившего мертвеца», в изобилии представленный в фольклорной традиции и ранних литературных текстах германских

(преимущественно скандинавских) народов. Впрочем, и самый жанр баллады был издавна привязан к теме «ужасных» повествований. В качестве примера сошлемся на средневековую датскую балладу «Оге и Эльсе», разрабатывающую мотив свидания с мертвым женихом<sup>14</sup>.

Новый взлет английская готика переживает в эпоху романтизма. Можно даже назвать конкретную дату «второго рождения» литературы ужаса в английской литературе. Произошло это в 1816 году, когда Байрон, отдохнувший со своими друзьями доктором Дж. Полидори и четой Шелли на берегу Женевского озера, предложил своим спутникам написать по рассказу в духе «страшных» историй авторов прошлого века. Итогом этой литературной игры явились два произведения, в существенной мере определившие развитие готической традиции в европейской литературе XIX и XX веков. Это знаменитый роман Мери Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей» (1818) – фантастический роман об ученом, сотворившем живое существо, а также рассказ Дж. Полидори «Вампир» (1819), заложивший целое «вампирическое» направление в европейской литературной готике. Западный романтизм дал высокие образцы готической литературы в творчестве Г.А. Бюргера, Ч. Метьюрина, Э.Т.А. Гофмана, Э. По и многих других, в том числе и Брема Стокера, автора знаменитого романа «Дракула».

Русский романтизм также не остался в стороне от этой, по сути, одной из магистральных тенденций европейской литературы начала XIX века. Готическая тема в той или иной мере последовательно проявилась в творчестве едва ли не всех представителей русского романтизма. Назовем здесь всего лишь несколько наиболее известных произведений Жуковского («Людмила»), Пушкина («Гробовщик»), Гоголя («Страшная месть», «Вий»), А. Бестужева-Марлинского («Страшное гаданье», «Латник»), Ореста Сомова («Киевские ведьмы»), А.К. Толстого («Семья вурдалака», «Упырь»). Следует отметить, что в творчестве последнего из названных авторов нашло отражение нехарактерное для русской литературы «вампирическое» направление готики.

Для романтиков, с их пристрастием к сверхъестественному и таинственному, обращение к готической тематике вряд ли может показаться странным; труднее объяснить интерес писателей-реалистов к этой заведомо «нереалистической» теме. Трудно вписываются inferнальные сюжеты в контекст творчества, скажем, И. Тургенева («Призраки»), Ф. Достоевского («Бобок») или А. Куприна («Звезда Соломона»). Впрочем, не только русские реалисты, но и западные представители критического реализма отдали дань готической традиции. Мы имеем в виду произведения Ч. Диккенса («Рождественская песнь в прозе»), Ги де Мопассана («Орля»), отчасти О. де

---

<sup>14</sup> Скандинавская баллада. Л., Наука, 1978, с. 106-110.



Бальзака («Луи Ламбер») и некоторых других авторов XIX века<sup>15</sup>.

Несомненно, что многие из названных произведений были известны Блоку, а что касается знакового романа Б. Стокера «Дракула», то о впечатлении от этого произведения есть даже письменное свидетельство поэта: в письме своему другу Е.П. Иванову Блок пишет: «... прочел я "Вампира – графа Дракула". Читал две ночи и боялся отчаянно. Потом понял еще и глубину этого, независимо от литературности и т.д. <...> Это – вещь замечательная и неисчерпаемая, благодарю тебя за то, что заставил меня прочесть ее»<sup>16</sup>.

Вряд ли, однако, следует преувеличивать влияние романа Стокера и других англоязычных писателей на темы и образы цикла Блока «Пляски смерти». Гораздо более тесные связи блоковский цикл обнаруживает с немецкой предромантической балладой, на многие годы ставшей, как было уже сказано, жанровым пространством для представления разных inferнальных тем, и в первую очередь темы ожившего мертвеца. Не случайно, поэтому, что первый текст (Т<sub>1</sub>) цикла «Пляски смерти», где появляется образ ожившего мертвеца, также представляет собой балладу. Сюжетное оформление имеет и Т<sub>3</sub>, особо значимый, как будет показано ниже, в плане характеристики образа мертвеца.

Другой пласт готического контекста «Плясок смерти» образуют произведения русских романтиков, разрабатывающих тему сверхъестественного ужаса. Так, тема появления ожившего мертвеца на балу в Т<sub>1</sub> вполне соотносится с ситуацией, представленной в самом начале готической повести А.К. Толстого «Упырь», а внешняя характеристика мертвеца из Т<sub>5</sub>: *Шея скручена платком, / Под дырявым козырьком / Улыбается*, удивительным образом напоминает образ таинственного незнакомца из рассказа А. Бестужева-Марлинского «Страшное гаданье»: «То был стройный мужчина в распашной сибирке <...> цветной персидский платок два раза обвивал шею, и в руках его была бобровая шапка с козырьком, особого вида»<sup>17</sup> (выделено нами – Л.А.).

### **Контекст темы бренности бытия в литературе**

Наконец, третий культурный контекст, в который включен цикл Блока «Пляски смерти», связан с одной из самых разрабатываемых тем мировой литературы, в частности, поэзии – темой бренности бытия, суетности жизни и бессмысленности человеческого существования. Речь идет о втором тексте цикла «*Ночь, улица, фонарь, аптека...*».

---

<sup>15</sup> См.: Prohászková V. The Genre of Horror // American International Journal of Contemporary Research. Vol. 2, No. 4; April 2012, p. 135.

<sup>16</sup> Блок А.А. Письмо Е.П. Иванову (3 сентября 1908. Шахматово) // Блок А.А. СС в 8-ми томах. Том 8. Письма. М.-Л., ГИХЛ, 1963, с. 251.

<sup>17</sup> Бестужев-Марлинский А.А. Страшное гаданье. // Семья вурдалака: мистические истории. М., изд. «Э», 2017, с. 19.

Тема суетности жизни и бренности человека как один из аспектов более общей проблемы смысла жизни возникла в те незапамятные времена, когда человек осознал себя как личность и задался метафизическими вопросами о себе и своем месте в мироздании. Не случайно, поэтому, что тема суетности жизни и бренности человека стала одной из основных тем мировой культуры и философии. Исследование истоков и развития этой темы даже в пределах одной национальной культуры – задача весьма сложная и трудоемкая. Рассмотрение же всего комплекса культурных контекстов, в которых она реализуется, вряд ли возможно. Попытаемся, однако, обозначить хотя бы некоторые вехи в истории литературы, где эта тема реализуется наиболее очевидным образом.

Для носителя христианских культурных ценностей наиболее полным и вместе с тем афористично выраженным воплощением идеи суетности мира является, безусловно, ветхозаветная Книга Екклесиаста. С этой, пожалуй, самой безысходной книгой Библии связан огромный пласт христианского теологического (эсхатологического) и философского наследия, а также религиозно ориентированной литературы раннего европейского средневековья.

Тему бренности мира многообразно разрабатывала литература европейского и, в особенности, испанского барокко, а также эпоха сентиментализма со своеобразным лирическим жанром, именуемом «кладбищенской поэзией». В несколько ином аспекте разрабатывал эту тему романтизм. В ценностном противопоставлении мира романтического идеала несовершенной действительности (романтическое двоение) можно усмотреть трансформированный вариант неприятия бренного мира. Эта тема разрабатывалась и в литературе европейского декаданса, и в творчестве русских символистов старшего поколения – от импрессионистического культа мимолетности К. Бальмонта до трагического *taedium vitae* Ф. Сологуба. Наконец, это поэзия самого Блока и, в частности, лирика «Страшного мира».

Тема суетности мира и бренности человека активно разрабатывалась и в восточных литературах, пожалуй, даже в большей мере, нежели в литературах европейского региона. В связи с тем, что восточная поэзия у нас менее известна, чем европейская, и, вместе с тем, не имея возможности показать реализацию этой темы на конкретных образцах восточной поэзии, мы решили ограничиться именами поэтов, в творчестве которых рассматриваемая нами тема занимает особо значимое место<sup>18</sup>. Начать, пожалуй, следует со средневековых поэтов Ближнего Востока, наиболее полно и многоаспектно разрабатывавших тему бренности

---

<sup>18</sup> Интересующие нас произведения всех перечисленных ниже авторов представлены в соответствующих томах «Библиотеки всемирной литературы». См.: «Классическая поэзия Индии, Китая, Кореи, Вьетнама, Японии» (т. 16); «Арабская поэзия средних веков» (т. 20); «Ирано-таджикская поэзия» (т. 21).

человеческой жизни. Средневековые арабские теоретики создали даже специальный термин для обозначения стихотворений этой тематики – *зухдийят*<sup>19</sup>, которым во многом характеризуется творчество таких поэтов как Абу-ль-Атахия (VIII-IX вв.), Ибн аль-Мутааз (IX-X вв.), Абу-ль-Аля аль Маарри /X-XI вв./ и др. Особенно богато представлена эта тема в персидской поэзии: в касыдах и газелях Рудаки (IX-Xвв.), в «Бустане» Саади (XIII) и, в особенности, в рубаи Омара Хайяма (XI-XIIвв.), в творчестве которого тема бренности мира проявилась не только в минорно-пессимистических раздумьях, но и в гедонистическом воспевании радостей преходящей и быстротечной жизни.

Эта стержневая тема философской и художественной мысли проявилась и в творчестве поэтов дальневосточного культурного региона – Китая, Кореи и Японии. В китайской поэзии тема бренности жизни особенно ярко отразилась в творчестве Тао Юаньмина (IV-Vвв.) и танских поэтов Ван Вэя и Ли Бо (VIIвв.). Назовем и двух средневековых японских поэтов: это знаменитый Сайгё (XIIв.), а также поэтесса Оно-но Комати (IXв.), имя которой вошло в составленный еще в средневековье список тридцати шести величайших поэтов Японии. Наш краткий обзор завершим одним стихотворением этой поэтессы, написанным в традиционной форме «танка»: *Печальна жизнь. Удел печальный дан / Нам, смертным всем. Иной не знаем доли./ И что останется? – / Лишь голубой туман, / Что от огня над пеплом встанет в поле.* (Пер. А. Глускиной).

Представленным выше обзором мы лишь пытались показать широту литературной географии распространения темы бренности и суетности мира в поэтической традиции Запада и Востока, ни в коей мере не претендуя даже на относительную полноту представления заведомо неисчерпаемого множества ее художественных воплощений. Приведенными выше отсылками мы хотели лишь обозначить контекст, в который входит стихотворение Блока.

Обратимся теперь к самому блоковскому тексту:

*Ночь, улица, фонарь, аптека,  
Бессмысленный и тусклый свет.  
Живи еще хоть четверть века –  
Все будет так. Исхода нет.*

*Умрешь – начнешь опять сначала,  
И повторится все как встарь:  
Ночь, ледяная рябь канала,  
Аптека, улица, фонарь.*

Это стихотворение не раз привлекало внимание писателей и ученых,

---

<sup>19</sup> Kennedy P.F. Zuhdiyya. – Encyclopædia of Islam, 2nd Edition., 12 vols. Volume XI. W-Z. Leiden, E. J. Brill, 2002, p. 562-564.

но не столько в историко-литературном, сколько в топографическом аспекте: исследователи (Вас.В. Гиппиус, К.И. Чуковский, Д.С. Лихачев, Ю.И. Будыко) выдвигали различные версии о местоположении аптеки, представленной в стихотворении Блока<sup>20</sup>. Что касается литературных оценок этого произведения, то, наверное, наиболее ярко охарактеризовал его Георгий Адамович: «Есть ли что-нибудь во всей нашей поэзии более завораживающее, чем восьмистишие о мировой бессмыслице ... где простые, на этот раз не книжные, не условно-символические, не выдуманные слова ... в точности отвечают такой же простой, как бы неумолимо простой, безысходной мелодии текста»<sup>21</sup>.

Говоря о собственно литературоведческом анализе стихотворения, в первую очередь следует назвать упомянутую выше статью И.В. Фоменко, а также исследование Д.Е. Максимова<sup>22</sup>, в котором обстоятельно рассматривается содержание и композиция этого блоковского текста. Ценность работы Максимова заключается не только в глубине и оригинальности подходов к рассматриваемой им теме пути в творчестве Блока, но и в том, что многие выдвигаемые им идеи порождают встречную мысль, не всегда согласующуюся с точкой зрения исследователя. Сказанное касается и анализа стихотворения «Ночь, улица...» – произведения, содержательный аспект которого, казалось бы, особой проблемы не представляет, ввиду того, что его философская идея представлена поэтом предельно ясно.

Между тем, стихотворение это дает возможность, по меньшей мере, двоякого прочтения. Это обусловлено неоднозначностью начала второй строфы: «Умрешь – начнешь опять сначала», от интерпретации которой и зависит осмысление поэтического текста. Максимов видит здесь «явное влияние учения о метемпсихозе, перевоплощении душ, о котором Блок задумывался еще в юности» и которое «в классически совершенной форме» воплотилось в этом стихотворении<sup>23</sup>. Это значит, что проблематичный стих «Умрешь – начнешь опять сначала» исследователь воспринимает как постулирование череды перерождений. Чтобы четче представить идею Максимова, мы позволим себе соответствующим образом перефразировать блоковский стих: *\*Умрешь – и, перевоплотившись, – начнешь опять сначала.* Судя по всему, эту «реинкарнационную» точку зрения принимает и Фоменко, который видит в этом стихе «повторимость безысходности»<sup>24</sup>.

Однако мы полагаем, что возможно и другое прочтение этого стиха,

---

<sup>20</sup> См.: Блок А.А. Стихотворения. Книга третья (1907-1916). // Блок А.А. ПСС в 20 т. Т. 3. М., Наука, 1997, с. 605.

<sup>21</sup> Цит. по: Блок А.А. Указ. соч., с. 606.

<sup>22</sup> Максимов Д.Е. Указ. соч., с. 118-120.

<sup>23</sup> Там же, с. 117-118.

<sup>24</sup> Фоменко И.В. Указ. соч., с. 65.

которое, опять-таки перефразируя, можно представить в следующем виде: *\*Умрешь – и в загробном мире начнешь опять сначала*. Обоснование этой точки зрения мы представим в следующем параграфе.

Рассматривая стихотворение «Ночь, улица...» как изолированный текст (т.е. вне связи с его цикловым окружением), невозможно отдать предпочтение какому-либо одному прочтению этого стиха, а стало быть, и всего текста в целом. Обе интерпретации одинаково правомерны, причем, каждая из них связана с определенным кругом культурных представлений. Первая соотносится с кругом религиозно-философских представлений о «вечном возвращении», связанных с восприятием мира как череды вечно повторяющихся событий. В проекции на человеческое бытие эти воззрения проявились в идее последующего после смерти многократного перевоплощения в других телах. Эта концепция представлена не только в разных религиозных системах, исповедующих доктрину реинкарнации (индуизм, буддизм и пр.), но и в философской мысли Нового времени – в учениях А. Шопенгауэра и, в особенности, Ф. Ницше, оказавшего мощное влияние на философскую и художественную мысль конца XIX-начала XX века. При такой «буддийской» интерпретации текста идею блоковского стихотворения можно воспринимать как бессмысленное и суетное повторение всех предыдущих и последующих воплощений человека.

Вторая интерпретация начала второй строфы – *\*Умрешь – и в загробном мире начнешь опять сначала* – также представлена в работе Максимова, но, к сожалению, на этом варианте прочтения исследователь почти не останавливается, говорит о нем вскользь и как бы между прочим: «Первая строфа о бессмыслице жизни ("Живи еще хоть четверть века") расширяется до степени метафизического обобщения второй строфой-гиперболой – о бессмыслице смерти "Умрешь – начнешь опять сначала"»<sup>25</sup>. Между тем, как нам представляется, эта интерпретация заслуживает большего внимания, так как она позволяет обосновать уникальность блоковского стихотворения на фоне многочисленных реализаций темы суетности и бренности мира в мировой поэзии: Блок – один из тех немногих авторов, которые трагически осознали не только юдоль и бренность этого мира, но и бессмысленность и бесцельность самой смерти и потустороннего мира. В русской поэзии мы не знаем другого произведения, в котором осмысление трагизма бытия доходило бы до таких поистине вселенских масштабов.

### **Обобщение контекстов**

Итак, мы рассмотрели основные культурные контексты, с которыми соотносится цикл Блока «Пляски смерти». Теперь попытаемся обобщить эти контексты и соотнести их с контекстом блоковского цикла.

---

<sup>25</sup> Там же. – С. 118.

Первый из выделенных нами контекстов – это своеобразный феномен средневековой культуры, именуемый пляской смерти, который дал название блоковскому циклу. Известно, что заглавие имеет особый статус в системе текста. Оно занимает сильную, а вообще говоря, одну из наиболее сильных (наряду с концовкой) позиций в тексте. Но дело даже не в этом, а в том, что автор своим заглавием диктует читателю некоторый угол зрения, определенный ракурс восприятия своего произведения.

Но вот что странно: тема плясок смерти, заданная в заглавии, в текстах блоковского цикла не появляется вообще, если не принять во внимание вариант Т<sub>1</sub> со строфой, которую поэт впоследствии изъясил: *И льнет к нему... в его лице – румянец... / Ресницы опустил, летит она, / Не ведая, что это смерти танец, / Им, скрипками и вальсом пленена*<sup>26</sup>. (выделено нами – Л.А.)

Трудно сказать, почему была отвергнута эта строфа. Возможно потому, что сама по себе аналогия «вальс – танец смерти» довольно сомнительна как в плане соотношения конкретного танца с мистической пляской Смерти, так и с точки зрения различия культурных коннотаций этих двух явлений. На наш взгляд, своим заглавием «Пляски смерти» Блок соотносит средневековую традицию с современным ему миром, утверждая тем самым вечность макабра.

Следующий культурный контекст, на который проецируется цикл «Пляски смерти», связан с традицией литературы ужаса. Но и здесь блоковское решение темы существенно отличается от традиционных фольклорных и литературных представлений. В первую очередь это касается главного персонажа этих произведений – ожившего мертвеца.

В отличие от разрабатываемых в готической литературе традиционных персонажей inferнального мира, несущих с собой несчастья и гибель, блоковский мертвец не только проявляет себя вполне мирно по отношению к живым, но и всячески подстраивается под них и пытается казаться «своим» в их обществе: он ходит по разным учреждениям, рассказывает анекдоты, танцует на балу – словом, позиционирует себя вполне обычным человеком. С этой точки зрения, «мир живых» представляет особый интерес. В отличие от средневековой пляски смерти, где представители «мира живых», хоть и обреченные, все же пытаются как-то противостоять смерти, в отличие от активно действующих против сил зла «положительных» персонажей готической литературы, в цикле Блока все «живые» образы на удивление статичны: они не совершают ни одного *реально значимого* поступка. Эта инертность особенно заметна на фоне активных действий мертвеца: персонажи из мира живых не проявляют себя ни словом, ни действием – они никак не функционируют. Это, скорее, манекены, некий антураж, на фоне которых и совершает свои поступки мертвец. Иначе говоря, мертвец в цикле Блока

---

<sup>26</sup> Блок А.А. Изборник. М., Наука, 1989, с. 129.

*в большей мере обладает качествами живого, нежели сами живые.*

Заслуживает внимания и хронотоп первого текста. Если временной аспект произведения – ночь или темное время суток – вполне характерен для готического сюжета вообще, то пространство, в котором разворачивается основная часть сюжета (бальный зал) может показаться не вполне уместным для представления инфернальных образов. Однако здесь можно указать на прецедентные тексты Дж. Полидори («Вампир») и А.К. Толстого («Упырь»), в которых оживший мертвец появляется не в традиционных для этого персонажа локусах (мрачный замок, старинный дом), а на балу или на светском рауте.

Мы постарались показать, что картина мира блоковского цикла отлична и от картины мира средневековых «Плясок смерти», и от традиционных представлений о бренности бытия. В цикле Блок создает совершенно особую концепцию соотношения жизни и смерти. Суть этого соотношения, разрабатываемого в русле неомифологических (мифотворческих) традиций русского символизма, представлена в первом тексте. Заключается она в идее *со-бытия* двух качественно противоположных состояний (живой – мертвый) в системе определенного (в данном случае – реального) мира. Иначе говоря, блоковский мертвец существует одновременно в двух мирах – реальном и потустороннем. Эта двойственность природы мертвеца заявлена в самом начале первого текста: *Как тяжело мертвецу среди людей / Живым и страстным притворяться! / Но надо, надо в общество втираться, / Скрывая для карьеры лязг костей...*

В сущностном плане концептуальное противостояние двух миров представлено в стихотворении «Ночь, улица...». Мы уже говорили о том, что в своем исследовании Максимов рассматривает это стихотворение как изолированный текст, вне связи с окружающим его цикловым контекстом. Именно поэтому для него приемлемы оба варианта интерпретации ключевого, но неоднозначного пятого стиха текста: и как *\*Умрешь – и, перевоплотившись, – начнешь опять сначала*, и как *\*Умрешь – и в загробном мире начнешь опять сначала*. Тем не менее, Максимов отдает предпочтение первому толкованию этого стиха, а стало быть – и всего текста. С этой – «реинкарнационной» – точки зрения, вывод, к которому приходит исследователь, абсолютно справедлив: «Суть угрюмых символов ночного города не изменяется от их перестановки: "Ночь, улица, фонарь, аптека" или "Аптека, улица, фонарь" – все едино»<sup>27</sup>.

Однако, изучая это стихотворение в контексте лирического цикла «Пляски смерти», можно обнаружить, что «реинкарнационная» интерпретация текста никак не соотносится ни с содержанием других стихотворений, ни с художественной идеей цикла как целостного

---

<sup>27</sup> Максимов Д.Е. Указ. соч., с. 119.

единства, так как ни в одном другом тексте цикла нет и намека на идею перевоплощения или метемпсихоза. Кроме того, при таком прочтении стихотворения «Ночь, улица...» нет места ключевому для всех остальных текстов цикла образу ожившего мертвеца. Между тем, вторая интерпретация (бессмысленность как жизни, так и потустороннего бытия) открывает перед исследователем более надежные и интересные перспективы. Попробуем обосновать нашу точку зрения.

Стихотворение «Ночь, улица...», идейно и композиционно четко распадается на две части и представляет собой кольцевую структуру, основанную на обратно симметрическом отношении между первым и последним стихами. Вопреки точке зрения Максимова, согласно которой нет принципиальной разницы между прямой и обратной очередностью перечисления реалий, мы полагаем, что инверсионный порядок представления реалий содержит в себе важный для семантизации цикла смысл. На наш взгляд, он заключается в идее, которую можно представить следующим образом: «Смерть – это жизнь наоборот».

Идея эта имеет давнюю традицию, восходящую к эпохе античности. Об этом писал Вяч. Иванов в своем исследовании «Эллинская религия страдающего бога»: «Смерть только обратная сторона жизни: это было сознано народной душой прежде, чем провозглашено мудрецами, прежде, чем Гераклит Темный стал учить, что жизнь представляется смертью умершим, как смерть является смертью только живым»<sup>28</sup>. Позже эту идею разрабатывал Платон в своем диалоге «Горгий», где Сократ говорит: «Я бы не изумился, если бы Эврипид оказался прав, говоря: *Кто скажет, кто решит, не смерть ли наша жизнь, / Не жизнь ли — смерть?*»<sup>29</sup>.

Идея об обратно симметрическом отношении «мира живых» и «мира мертвых», или жизни и смерти, подчеркивается, с одной стороны, единством предметов и явлений, представленных в  $T_1$  и в  $T_3$ , с другой стороны – противопоставленностью ценностных характеристик этих реалий в обеих системах миров. Ценностная противопоставленность реалий особенно значима в  $T_3$ , где *Venena* (лат. яд), который в системе «мир живых» представляет собой «вещество, способное вызвать отравление живого организма» (МАС), в системе «мир мертвых» приобретает противоположный статус, который на том же «терминологизированном» уровне можно представить как *Aqua vitae* (лат. живая вода). Если вспомнить, далее, что слово *безноса* в русской фольклорной традиции является эвфемистическим обозначением смерти, то можно соответствующим образом интерпретировать ситуацию в  $T_3$ , когда мертвец ... *заветный пузырек / Сует из-под плаща двум женщинам*

---

<sup>28</sup> Цит. по: Taranovsky K. Essays on Mandel'stam. Harvard Slavic Studies. Vol. VI. Cambridge (Mass.) & L., 1976, p. 157.

<sup>29</sup> Платон. СС в 4 т. Т. I. М., Мысль, 1990 с. 533.



*безносым / На улице, под фонарем белесым.* С нашей точки зрения, ситуацию с «заветным пузырьком», можно интерпретировать как одно из проявлений противопоставленности одних и тех же реалий в двух разных мирах: вещество, являющееся отравой в мире живых, для представителя мира мертвых становится панацеей.

Более тонко эта ценностная противопоставленность проявляется на уровне речевого поведения мертвеца, представленного в Т<sub>1</sub>. При общении с живыми мертвец придерживается поведенческих стереотипов этого мира: в мужской компании он может рассказывать сальные анекдоты, а в танце с девушкой – рассыпаться в комплиментах и сыпать колкостями в адрес окружающих. В совершенно другом смысловом плане разворачивается диалог мертвеца с мертвой подругой. В восприятии представителя мира живых этот разговор – всего лишь легкая салонная беседа, но тому, кто причастен к тайнам загробного мира, в диалогах, начинающихся с лиричного обращения «усталый друг», слышатся другие слова и открываются иные смыслы. Поэтому здесь особую значимость обретают стихи: *За их условно-светскими речами / Ты слышишь настоящие слова...* (выделено нами - Л.А.).

На этом мы завершаем рассмотрение основных культурных контекстов, на которые проецируется цикл Блока «Пляски смерти». При изучении культурных контекстов мы намеренно не выходили за пределы цикла как целостного сверткестового единства и выявляли культурные контексты лишь для поэтических текстов, входящих в этот цикл. Но, как известно, «Пляски смерти» входит в состав сложно организованной книги стихов «Страшный мир», которая включает еще два цикла («Жизнь моего приятеля» и «Черная кровь») и более двух десятков «самостоятельных» поэтических текстов. Каждый из этих циклов, каждое отдельное стихотворение также ориентировано на определенные культурные контексты. Мы говорим об этом потому, что исследование цикла «Пляски смерти» в составе книги стихов «Страшный мир» позволит выявить не только новую систему межтекстовых взаимодействий, но и новый круг контекстных проекций.

**Ключевые слова:** культурный контекст, пляска смерти, «литература ужаса», тема бренности человека

**ԼԵՎՈՆ ՀԱԿՈՒԲՅԱՆ – Ա. Բլոկի «Մահվան պարեր» բանաստեղծական շարքի մշակութային համատեքստերը** – Հոդվածում ուսումնասիրվում է Ա. Բլոկի «Մահվան պարեր» բանաստեղծական շարքը երեք հիմնական մշակութային համատեքստերի ֆոնին՝ միջնադարյան մահվան պարի ավանդույթը, եվրոպական և ռուսական ռոմանտիզմում զարգացում ստացած «սարսափի գրականությունը», ինչպես նաև համաշխարհային խոհափիլիսոփայական քնարերգության առանցքային միտումներից մեկի՝ աշխարհի ունայնության թեմայի համատեքստը: Ա. Բլոկի «Մահվան պարեր» շարքում այս երեք

համատեքստերից յուրաքանչյուրի աշխարհայացքային հիմնարար գաղափարները էապես վերափոխվում են և վերափմաստավորվում:

**Բանալի բառեր** – *մշակութային համատեքստ, «Մահվան պարեր», «սարսափի գրականություն», կյանքի ունայնության թեմա*

**LEVON HAKOBYAN – *The Cultural Contexts of A. Blok's Lyric Cycle "Dances of Death"***. – The article examines A. Blok's lyric cycle "Dances of Death" in projection onto the three main cultural contexts to which it is oriented. These contexts are: the tradition of the medieval death dance, the "horror literature" developed in European and Russian romanticism, as well as the context of one of the dominant themes in world philosophical poetry, the vanity of world. In A. Blok's "Dances of Death", the basic ideas of each of these three contexts are substantially transformed and reinterpreted.

**Key words:** *cultural context, dance of death, "literature of horror", the theme of the human being vanity*

**Поступление:** 10.07.2020

**Рец.:** 22.07.2020

**Принято к печати:** 24.07.2020