

## «СЦЕНИЧНОСТЬ» ЛИРИКИ А. БЛОКА 1900–1910 ГОДОВ КАК ОСОБАЯ ФОРМА «ТЕАТРАЛЬНОСТИ»

**Коптелова Н. Г.**

Костромской государственной университет (Кострома, Россия)  
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7145-223X>

*А н н о т а ц и я .* Проводится анализ лирических стихотворений А. Блока 1900–1910 годов в интермедийном аспекте. Рассматривается недостаточно изученный вариант «театральности» его поэзии, репрезентируемый в особой «сценичности». Доказывается, что внедрение театрального кода в блоковскую поэзию происходит на волне общесимволистского стремления к преодолению индивидуализма через эстетическую «соборность» театра. В творческом сознании Блока формируется своеобразный культ драматургии и театра, многопланово влияющий на поэтику его лирики.

Показывается, что «сценичность» возникает в результате организации лирических стихотворений по принципу драматической сцены и становится характерной чертой блоковского стиля. Выявляется, что Блок активно использует в лирике своеобразные театрально-драматургические приемы: «ремарки»; «сценичный» хронотоп; монологи и диалоги персонажей. Предлагается типология «сцен», художественно воплощенных в его лирике. Выясняется, что они очень разноплановы по сюжету и пафосу. Прослеживается градация: от идиллических «сцен» до «сцен», наполненных глубочайшим трагизмом. Многие блоковские стихотворные «сцены» могут быть прочитаны как эпилоги трагедий (циклы «Город» и «Вольные мысли»). Углубленный психологизм отличает «любовные сцены» третьего тома Блока. «Говорящие» жесты и движения, «сценично» передающие внутреннее состояние героев, вызваны к жизни не только особой «театральностью», определяющей природу художественного мышления Блока-лирика, но и связаны с его сознательной ориентацией на «метод физических действий» системы К. С. Станиславского.

По линии «сценичности» поэзии из символистов с Блоком теснее всего сближается А. Белый. Однако стихотворные «сцены» Белого не столь разнохарактерны по сюжетам и настроению, как у Блока, поскольку по преимуществу они выполнены в гротескно-комическом ключе. «Сценичность» блоковских стихов становится знаком особой «ренессансной» многогранности его художественного таланта. Она компенсирует творческое желание поэта самовыразиться в области театра, не воплощенное в полной мере в силу господства в его художественном мышлении лирической стихии.

*К л ю ч е в ы е с л о в а :* Александр Блок; лирика; интермедийность; «театральность»; «сценичность»; символизм; ремарки; диалоги; психологизм; метод физических действий.

## “STAGINESS” OF A. BLOK’S LYRIC POETRY OF 1900–1910 AS A SPECIAL FORM OF “THEATRICALITY”

**Nataliya G. Koptelova**

Kostroma State University (Kostroma, Russia)  
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7145-223X>

*A b s t r a c t .* The author analyzes the intermedial aspect of the lyric poems of Alexander Blok of 1900–1910. The study explores the underinvestigated version of “theatricality” of his poetry, which is represented by its specific “staginess”. The author argues that the introduction of the theatrical code into Blok’s poetry takes place in the wake of the general symbolic striving to overcome individualism through the aesthetic “collegiality” of the theater. A peculiar cult of drama and theater is formed in the creative consciousness of Blok, influencing the poetics of his lyrics in many ways.

It is shown that “staginess” arises as a result of the organization of lyric poems on the principle of a dramatic scene and becomes a characteristic feature of the style of Alexander Blok. It is revealed that Blok actively uses

peculiar theatrical and dramatic techniques in his lyrics: "stage remarks"; "stage" chronotope; monologues and dialogues of characters. The article also deals with a typology of "scenes" presented in Blok's lyrics. It turns out that they are quite diverse in the plot and pathos. There is a gradation: from idyllic scenes, which are gentle lyrical sketches, to epilogue scenes filled with the deepest tragedy. Many of Blok's poetic "scenes" can be read as epilogues of tragedies (e.g. "scenes" in the cycles "City" and "Free Thoughts"). In-depth psychologism distinguishes the "love scenes" of Blok's third volume. "Speaking" gestures and movements that "scenically" convey the internal state of the characters are brought to life not only by the special "theatricality" that determines the nature of Blok-lyric's artistic thinking, but also due to his conscious orientation to the "method of physical actions" of the system by Konstantin Stanislavsky.

It is concluded that along the line of "scenic" poetry, Andrei Bely comes closest to Blok among all Symbolists. However, Bely's poetic "scenes" are not as diverse in plots and mood as those of Blok, since they are predominantly executed in a grotesque-comic key. The "staginess" of Blok's poems becomes a sign of the special "Renaissance" versatility of his artistic talent. It compensates for the poet's creative desire to express himself in the field of theater, which is not fully realized due to the dominance of the lyric element in his artistic thinking.

*Key words:* Alexander Blok; lyric poems; intermediality; "theatricality"; "staginess"; symbolism; stage remarks; dialogues; psychologism; "method of physical actions".

*Для цитирования:* Коптелова, Н. Г. «Сценичность» лирики Александра Блока 1900–1910 годов как особая форма «театральности» / Н. Г. Коптелова – Текст : непосредственный // Филологический класс. – 2020. – Т. 25, № 3. – С. 48–58. – DOI: 10.26170/FK20-03-04.

*For citation:* Koptelova, N. G. (2020). "Staginess" of A. Blok's Lyric Poetry of 1900–1910 as a Special Form of "Theatricality". In *Philological Class*. Vol. 25. No. 3, pp. 48–58. DOI: 10.26170/FK20-03-04.

**Введение.** В эстетической системе А. Блока идея взаимодействия и синтеза искусств играла весьма важную роль. Интерес к ней у поэта отчасти определялся соответствующими исканиями младосимволизма, был связан с проектом возрождения Мистерии и имел религиозно-мистическую основу. Лидирующие позиции в разработке проблемы синтеза искусств в русском символизме занимал, несомненно, Вяч. Иванов. Согласно его концепции, «интеграция художественных энергий», подчинившись музыке, должна была сосредоточиться «в синтетическом искусстве всенародного действия и хоровой драмы», т. е. в Мистерии [Иванов 1909: 199]. Причем этой новой Мистерии, по мысли Иванова, суждено было обрести жизнотворческий смысл. Эстетическая рефлексия, выливающаяся в очертания утопического художественного проекта, сосредоточена в таких ивановских статьях, как «Предчувствия и предвестия», «Поэт и чернь», «Новые маски», «Вагнер и Дионисово действие» и др. Связанная с этой концепцией мысль Иванова о необходимости поисков новых театральных форм, основанных на синтезе искусств и в определенном смысле воскрешающих традиции античного театра, стала одной из самых притягательных в символист-

ской и околосимволистской среде [Страшкова 2006].

Однако в процессе своей творческой эволюции Блок все менее руководствовался теоретическими положениями, выдвигаемыми символистами, Вяч. Ивановым и А. Белым, прежде всего, и касающимися проблемы взаимодействия искусств, но все более полагался на свое интуитивное ощущение сдвигов, происходящих в художественном мышлении рубежа веков. Он чувствовал, что эти сдвиги вызваны особым «музыкальным ритмом» эпохи, к которому он так чутко прислушивался. Обращение Блока в его эстетике к проблеме взаимодействия искусств свидетельствует, что поэт, в сущности, верно определил направление одного из ведущих векторов художественного развития конца XIX – начала XX вв. [Коптелова 1986]. Как точно подметила Т. Ю. Хмельницкая, «искусство времен символизма постоянно выходит за пределы „своего“ замкнутого ряда, переливаясь в области соседних искусств» [Хмельницкая 1985: 68]. Знаменательно, что творчество самого Блока отвечало сформулированному им в заметке «Большой драматический театр в будущем сезоне» и в «Речи к актерам» высокому требованию «быть братьями других искусств»

[Блок 1960–1963, т. 6: 349], т. е. соответствовать духу «музыки», обеспечивающему цельность бытия [Там же: 355]. Мечта о «хороводе Муз», высказанная в статье «Крушение гуманизма» [Там же: 106], в блоковской поэтике воплотилась в разнообразно выраженной интермедальности<sup>1</sup>, механизмы и формы проявления которой еще требуют серьезного исследования [Грякалова 2016: 20]. На волне интермедальных стратегий<sup>2</sup> Блока возникла и особая «театральность» его лирики.

«Театральность» как явление «художественного перекрестка» весьма характерна для культуры рубежа веков. Заслуживает доверия высказывание Т. Курышевой: «Дух театральности витает в воздухе XX века. Он пронизывает художественное мышление, царит на подмостках и вне таковых, проявляя себя в режиссерском творчестве и образности литературных сочинений, в изобразительном искусстве и музыкальных звучаниях» [Курышева 1984: 5]. Помимо Блока, «театральность» в той или иной форме воплощается и в поэзии других авторов Серебряного века: например, М. Кузмина, А. Ахматовой, М. Цветаевой, И. Северянина, В. Маяковского. И сам факт той или иной связи лирики с театром выступает как показатель сближения типов художественного мышления самых разных авторов в фокусе интермедальности. Но не менее принципиально и то, что влияние театра на поэзию происходит у всех лириков своеобразно, подчиняясь требованиям индивидуально-авторской художественной системы. Следовательно, нет оснований нивелировать «театральность» поэзии, скажем, Блока и Маяковского или Северянина. Формы «театральности» поэзии могут быть самыми разнообразными и, в конечном счете, как плодотворными, так и неплодотворными в художественном отношении. Однако и в пределах творческой системы одного автора «театральность» оказывается феноменом сложным и динамичным: театр в качестве многогранного субъекта может воздействовать на лири-

ческую поэзию – объект, также отличающийся многослойностью, – различными своими сторонами.

«Театральность» лирики Блока, несомненно, полигенетична. Она восходит к культуре театра, который возникает в сознании Блока, во-первых, как результат страстного и неизменного в течение всей жизни увлечения поэта сценическим искусством. Во-вторых, внедрение театрального кода в блоковскую лирику происходит и на волне общесимволистского стремления к преодолению индивидуализма через эстетическую «соборность» театра, предсказывающего грядущую Мистерию.

О «театральности», маркирующей поэтику блоковской лирики, писали многие отечественные критики и литературоведы XX в. (Ю. И. Айхенвальд, Б. М. Эйхенбаум, М. А. Рыбникова, Н. Д. Волков, Ю. Н. Тынянов, А. Е. Горелов, М. Ф. Пьяных, З. Г. Минц, А. В. Федоров, Е. М. Таборисская, И. Б. Роднянская, Д. Е. Максимов и др.). Методологические подходы к изучению «театральности» поэзии Блока наиболее основательно выстроены в монографиях П. П. Громова [Громов 1986] и Т. М. Родиной [Родина 1972]. Последняя точно определила вектор эволюции «театральности» в художественной системе Блока: «Сначала описание театральных впечатлений, а затем продолжение игры средствами лирики в условиях нетеатрального пространства и несценического времени» [Там же: 93]. Тем не менее, весьма богатые и разнообразные по содержанию и форме творческие связи блоковской поэзии с театром и драматургией до сих пор еще остаются во многом не проясненными. А между тем за ними стоят весьма значимые характеристики художественного мира одного из самых ярких лириков Серебряного века.

В данной статье мы рассмотрим вариант «театральности» поэзии Блока, репрезентируемый в особой «сценичности».

**«Сценичность» лирики А. Блока 1900–1910 годов: природа и типология.** «Сценич-

<sup>1</sup> В современной науке термин «интермедальность» используется в разных методологических контекстах. В данной статье под интермедальностью мы понимаем особый способ организации художественного текста, основанный на взаимодействии кодов разных видов искусств (см.: [Тишунина 2001: 153]). В последние десятилетия в литературоведении активно рассматриваются проблемы интермедальной поэтики, сформировавшейся в искусстве русского модернизма. См., например: [Ханзен-Лёве 2016; Титаренко 2017: 54–73; Титаренко 2018a: 117–130; Титаренко 2018b: 216–230].

<sup>2</sup> Определение понятия «авторская интермедальная стратегия» см.: [Тимашков 2011: 366–368].

ность» в поэзии Блока возникает в результате организации лирического стихотворения по принципу драматической сцены. Соображения о своеобразной потенциальной «сценичности» блоковских стихотворений о любви высказал еще В. Н. Орлов. Он писал: «Мы ясно представляем себе героя и героиню, угадываем их отношения, кажется даже, что слышим их речь (хотя она непосредственно и не передана в стихах – самый диалог опущен), вникаем в нарастание и разрешение их конфликта» [Орлов 1981: 45].

«Сценический» принцип развертывания лирических переживаний, выливающих в форму сюжета, задействован в одном из ранних блоковских стихотворений «Все кричали у круглых столов...» (1902). Кстати, сам поэт сообщал в письме к Л. Д. Менделеевой о том, что это произведение было написано под воздействием Достоевского [Блок 1978: 91]:

Все кричали у круглых столов,  
Беспокойно меняя место.  
Было тускло от винных паров.  
Вдруг кто-то вошел – и сквозь гул голосов  
Сказал: «Вот моя невеста».

Никто не слышал ничего.  
Все визжали неистово, как звери!  
А один, сам не зная отчего, –  
Качался и хохотал, указывая на него  
И на девушку, вошедшую в двери

[Блок 1997–2010, т. 1: 141].

«Это не бесформенно. Это просто и бывает в жизни, на тех ее окраинах, когда Ставрогин кусает генералов за ухо», – так определяет Блок основное настроение своего стихотворения в упомянутом письме к жене [Блок 1978: 91]. Действительно, в этом произведении представлена «сцена» в духе «фантастического реализма» [Блок 1960–1963, т. 8: 40], пере-

дающая атмосферу парадоксальности и безумия жизни, столь знакомую по романам Достоевского. Ощущение абсурда и трагической нелепости, окрашивающее данную лирическую «сцену» и ассоциирующееся у Блока с образами и мотивами «Бесов» Достоевского, идет от глубоко интимных переживаний поэта, вводящего в это время свою невесту Л. Д. Менделееву в символистское окружение. Как точно подчеркивает З. Г. Минц, «увлечение Достоевским оказывает огромное, до сих пор не оцененное по заслугам влияние на эволюцию художественного метода Блока» [Минц 2000: 88]. Активная лирическая рефлексия Блока на творчество Достоевского, думается, во многом мотивирована глубинным родством художественного мышления этих авторов. Блока-лирика и Достоевского-эпика, в частности, сближает и особая «сценичность» их поэтики. Примечательно, что в прозе Достоевского отечественными критиками и литературоведами было также подмечено повествование «сценами»<sup>1</sup>.

В колорите Достоевского также выдержана «сцена», мастерски выстроенная в лирическом монологе «Среди гостей ходил я в черном фраке...» (1903), наполненная мощной драматургической энергией. Эта «сцена» запечатлевает крайний алогизм человеческих поступков, передает вспышку безумия героя. Она пронизана чрезвычайным трагизмом, но имеет мистический второй план («Поймут, что я кого-то увидел...»). Особенно выразителен финал «сцены», психологизм которой создан с помощью своеобразных театрально-драматургических приемов: «ремарки», описывающие мимику, жесты и движения действующих лиц, находящихся на каком-то эмоциональном пределе; внедрение в монолог одного персонажа реплики другого субъ-

<sup>1</sup> Уже Д. С. Мережковский в статье «Достоевский» (вошла в книгу «Вечные спутники» и в исследовании «Толстой и Достоевский» выявил эстетический потенциал театрально-драматической формы, присутствующий в романах Достоевского. Критик-символист, по сути, заложил основы для целого направления исследования произведений Достоевского. Он предвосхитил концепцию Вяч. Иванова [Иванов 1916: 3–72], а также многие критические высказывания о романах Достоевского М. Волошина [Волошин 1988: 363–364] и С. Булгакова [Булгаков 1914: 1–26]. Мережковский справедливо подчеркнул сценическую действительность, присущую повествованию прозаика: «Не только присутствие рока в событиях придает рассказу Достоевского трагический пафос в античном смысле слова – этому впечатлению способствует еще и *единство времени* (тоже в античном смысле). В промежутке одного дня, иногда нескольких часов, события и катастрофы нагромождаются целыми массами. Роман Достоевского – не спокойный, плавно развивающийся эпос, а собрание пятых актов многих трагедий. Нет медленного развития: все делается почти мгновенно, стремится неудержимо и страстно к одной цели – к концу» [Мережковский 1995: 455]. Впоследствии эту концептуальную линию продолжил литературовед В. Днепров. Он отметил: «Достоевский показывает место действия, располагает участников в пространстве, строит мизансцены, описывает жесты и движения, интонации, добавляет зрительные впечатления там, где нужно помочь нашему воображению увидеть сложную картину» [Днепров 1980: 257].

екта; аудиальные ассоциации, характеризующие звучание голосов героев. Художественное время лирической «сцены» передает стремительность и неожиданность происходящих событий. А вот в ее пространстве акцентируется деталь интерьера, являющаяся элементом «декорации» («дверь с ручкой медной»):

Ты подойдешь. Сожмешь мне больно руку.  
Ты скажешь: «Брось. Ты возбуждаешь смех».  
Но я пойму – по голосу, по звуку,  
Что ты меня боишься больше всех.

Я закричу, беспомощный и бледный  
Вокруг себя бесцельно оглянусь.  
Потом очнусь у двери с ручкой медной.  
Увижу всех... И слабо улыбнусь

[Блок 1997–2010, т. 1: 168].

А вообще «сцены», «разыгранные» в блоковской лирике, очень разноплановы по сюжету и пафосу. В типологии его поэтических «сцен» можно проследить градацию: от мягких лирических зарисовок – до наполненных самым глубоким трагизмом.

Идиллическая «сцена», окрашенная светлым настроением и улавливающая гармонию мира ребенка, создана в стихотворении (1903), посвященном певице М. А. Олениной д»Альгейм и навеянном вокальным циклом «Детская» М. П. Мусоргского [Волков, Редько 1972: 109]. В нем ярко воплотилась установка на «театральную» зрелищность. Действие «сцены» дополняется диалогом персонажей, описанием «декораций»:

Темная, бледно-зеленая  
Детская комнатка.  
Нянюшка бродит сонная.  
«Спи, мое дитятко».  
... ..  
Нянюшка села и задумалась.  
Лучики побежали – три лучика.  
«Нянюшка, о чем задумалась?  
Расскажи про святого мученика»

[Блок 1997–2010, т. 1: 165].

При этом данная «сцена» «проигрывается» как бы внутри детского сознания, все происходящее передается явно сквозь призму восприятия ребенка. Идиллическая окраска «сцены» достигается за счет использования в тексте стихотворения лексем с уменьшительно-ласкательными суффиксами («комнатка», «нянюшка», «дитятко», «лучики»).

А вот характер «сцен» (их можно назвать целостной маленькой «лирической пьесой»), которые создают сюжет в стихотворении «Из газет» (1903), отличается ярко выраженным драматизмом. «Сценичность» этого произведения проявляется в особой «театральной» динамичности описанных Блоком движений и жестов «действующих лиц» («Крестила детей»; «Положила, до полу клонясь головой / Последний земной поклон»; «...Встала на колени / И, кланяясь, как мама, крестила детей») [Блок 1997–2010, т. 1: 169], приобретающих силу психологических намеков. Ориентация на «язык сцены» воплощается также в аудиальных эффектах, т. е. в точном воспроизведении слуховых впечатлений с точки зрения детского восприятия («Прокатился и замер стеклянный гул: / Звенящая дверь хлопнула внизу»; «Кто-то шел по лестнице, считая ступени. / Сосчитал. И заплакал. И постучал у дверей») [Там же]. Но при всей «театральной» зрительно-слуховой очерченности «сцены» этого стихотворения несут печать символистского видения мира [Скагов 1971: 91].

Многие блоковские стихотворные «сцены» могут быть прочитаны и как эпилоги трагедий, разыгрывавшихся в прошлом. Таковы «сцены» в цикле «Город». Например, в «сцене», созданной в стихотворении «Последний день» (1904), как будто по замыслу талантливого режиссера, детали портретов, интерьера; жесты становятся приемами тончайших психологических мотивировок персонажей. Они вызывают у читателя (зрителя) чувство стыда и отвращения: «Мужчина перед зеркалом расчесывал пробор в волосах»; «Сегодня безобразно повисли складки рубашки»; «Углами торчала мебель, валялись окурки, бумажки, / Всех ужасней в комнате был красный комод» [Блок 1997–2010, т. 2: 99]. Симптоматично признание Блока в записной книжке 1914 года: «Меня не развлекают, а мне помогают мелочи (кресла, уюты, вещи) в чеховских пьесах (и в „Кармен“, например, тоже)» [Блок 1965: 91]. В «сцене» этого стихотворения детали – те же театральные «мелочи», приносящие с собой ценную психологическую информацию, характеризующие абсурд «страшного мира» города, усиливающие апокалиптическое звучание произведения.

Примечательно, что «сценический» принцип организации лирических эмоций в конце стихотворения «растворяется» в сложном комплексе многозначных образов, развиваемых по принципу цепочки и обретающих космическое измерение и эсхатологический смысл. В небесной вышине отчетливо проступает знак креста – символ страданий: «Высоко – над домами – в тумане снежной бури, / На месте полуденных туч и полунощных звезд, / Розовым зигзагом в разверстой лазури, / Тонкая рука распластала тонкий крест» [Блок 1997–2010, т. 2: 99].

«Театральный» динамизм жестов и портретных деталей, акцентирующий визуальные впечатления читателя, обостряет трагизм «сцены» и в стихотворении «Повесть» (1905), в которой передана катастрофичность городского будничного существования: «Темный профиль женщины наклонился вниз»; «С головой открытой – кто-то в красном платье / Поднимал на воздух малое дитя...»; «Бешено ударились головой о стену, / С криком иступления, уронив ребенка в ночь...»; «А она лежала на спине раскинув руки / В грязно-красном платье, на кровавой мостовой» [Блок 1997–2010, т. 2: 110]. Как точно отмечает П. П. Громов, в этом произведении можно наблюдать «слияние» повествовательности и «театральности» [Громов 1986: 147].

Модель «сценической» композиции художественно продуктивно используется и в стихотворениях цикла «Вольные мысли» (1907). Эпилогом трагедии кажется «сцена» гибели жокея, органически вписывающаяся в лирическое повествование, развернутое в стихотворении «О смерти». Экспрессивно окрашенные лирические «ремарки», вкрапленные в эту «сцену», точно воссоздают происходящее: движения людей, позы мертвого тела жокея. Здесь визуализация образности, мотивированная «сценичностью» лирики, отчасти даже переходит в потенциально «кинематографическое» видение. Стихотворный текст практически превращается в кусок киносценария:

И вот повисла  
Беспомощная желтая нога  
В обтянутой рейтузе. Завалилась  
Им на плечи куда-то голова...  
Ландо подъехало. К его подушкам

Так бережно и нежно приложили  
Цыплячью желтизну жокея. Человек  
Вскочил неловко на подножку, замер,  
Поддерживая голову и ногу,  
И важный кучер повернул назад

[Блок 1997–2010, т. 2: 207].

«Сцена» сменяется авторскими мыслями, философским итогом: «Так хорошо и вольно умереть» [Там же].

Тенденция слияния повествовательности и «театральности» прослеживается и в стихотворной «сцене» «Над озером». Характер сюжета этой «сцены» лишен драматического накала, но, напротив, полон настроением тонкого юмора. Совершенно оригинально поэт создает сценический портрет «действующего лица» – через отбор комических деталей и жестов:

А офицер уж близко: белый китель,  
Над ним усы и пуговица-нос,  
И плоский блин, приплюснутый фуражкой.  
Он подошел... он жмет ей руку!.. смотрят  
Его гляделки в ясные глаза!..  
И вдруг... протяжно чмокает ее,  
Дает ей руку и ведет на дачу!

[Блок 1997–2010, т. 2: 210].

В этой фарсовой «сцене» Блок сполна реализует себя как драматург, режиссер и актер.

Полна юмора и «сцена» в стихотворении «На пасхе» (1910). Сначала шутивными «ремарками» намечена «мизансцена», обрисованы «сценические» портреты персонажей:

В сапогах бутылками,  
Квасом напомажен,  
С новой гармоникой  
Стоит под крыльцом.

На крыльце вертлявая,  
Фартучек с кружевцом,  
Каблучки постукивают,  
Румяная лицом

[Блок 1997–2010, т. 3: 130].

Вторая часть «сцены» содержит диалог, в котором «голоса» действующих лиц внешне не оформлены в виде драматизированных реплик. Тем не менее, поэтом-драматургом переданы индивидуальные интонации героя и героини, возникает впечатление «озвучивания» «мизансцены». «Мужик» и «барышня» простодушно переговариваются:

Ангел мой, барышня,  
Что же ты смеешься,

Ангел мой, барышня,  
Дай поцеловать!

Вот еще, стану я,  
Мужик неумытый,  
Стану я, беленькая,  
Тебя целовать! [Там же].

Но, пожалуй, наиболее интересны у Блока «любовные» сцены третьего тома: прежде всего, глубиной их психологической разработки.

Как верно подметил еще А. Е. Горелов, «с особенной силой <...> ощущение сцены сказалось в стихотворении „В ресторане“» [Горелов 1970: 256]:

Ты взглянула. Я встретил смущенно и дерзко  
Взор надменный и отдал поклон.  
Обратясь к кавалеру, намеренно резко  
Ты сказала: «И этот влюблен»

[Блок 1997–2010, т. 3: 16].

Иллюзию трепетной зримости сообщают «сцене» необычайно яркие, «говорящие» жесты и движения героини: «чуть заметное дрожанье руки», «рванулась движеньем испуганной птицы».

Очень выразительна «сцена прощания» в стихотворении «Седое утро» (1913):

Ты холодно жмешь к моим губам  
Свои серебряные кольца,  
И я – который раз подряд –  
Целую кольца, а не руки...

[Блок 1997–2010, т. 3: 137].

В лирический монолог персонажа, оказывающийся распространенной ремаркой, позволяющей очертить «сцену», вписан алогичный, рассеянный жест<sup>1</sup>: «Целую кольца, а не руки». Он несет богатую психологическую информацию: герой, потрясенный горечью предстоящей разлуки, совершенно произвольно, в волнении, совершает странные нелепые поступки (подобно тому, как Митя Карамазов в один из драматических моментов своей жизни – на допросе – целиком захвачен рассматриванием удивительного перстня на руке у следователя).

Коллизия расставания раскрыта через точно найденные жесты, «сценично» передающие внутреннее состояние героев: «В плече,

откинутом назад, – / Задор свободы и разлуки»; «как мальчик, шаркнула; поклон / Отвешивает»; «Я молча на нее гляжу, / Сжимаю пальцы ей до боли...» [Там же]. И в этом – выразилась не только «театральность» художественного мышления Блока-лирика, которая коренилась в самой природе его творческого таланта, но, вероятно, в чем-то сказалась и сознательная ориентация на «метод физических действий» «системы» К. С. Станиславского. Блока очень интересовала работа Станиславского по апробации его «системы» в Студии Московского художественного театра. Об этом свидетельствует дневниковая запись поэта от 11 октября 1912 года [Блок 1960–1963, т. 7: 162]. Побывав в Студии на спектакле по пьесе Г. Гейерманса «Гибель „Надежды“», Блок 1 мая 1913 года пишет жене: «Пьеса довольно фальшивая, но игра превосходная. Мне было интересно следить за тем, как пользуются актеры приемами, которые подробно разъяснил мне Станиславский» [Блок 1960–1963, т. 8: 419–420]. Примечательно и то, что через неделю поэт снова идет посмотреть этот спектакль<sup>2</sup>. И, видимо, он делает это не только для того, чтобы опять насладиться актерской игрой, но и затем, чтобы изучить, как достигаются такие вершины сценического искусства в раскрытии внутреннего мира человека. О том, что просмотр названного спектакля толкал Блока к сознательному использованию на почве лирики «метода физических действий», разработанного Станиславским, косвенно свидетельствует фрагмент из воспоминаний В. Гиппиуса. Говоря о возрастающем в 1910-е гг. внимании лирика-символиста к проблемам психологизма в искусстве, мемуарист пишет: «В тот же, кажется, вечер Блок рассказывал о спектакле „Гибель „Надежды“ Гейерманса. Он особенно отметил один эпизод, когда исполнитель роли Капса (если не ошибаюсь, Б. М. Сушкевич) в своей реплике на вопрос о корабле: „Известий нет?“ – Отвечал: „Нет“, и при этом нервно и многозначительно ковырял конторку. В этом жесте Блок видел образец большого мастерства. Я вспомнил тогда же похвалу северянинской

<sup>1</sup> Рассеянный жест, открывающий ошеломление и беспомощность героини перед лицом только что свершившегося расставания ее с любимым, ранее был экспрессивно акцентирован в стихотворении А. Ахматовой «Песня последней встечи» (1911): «Я на правую руку надела / Перчатку с левой руки».

<sup>2</sup> См.: [Блок 1960–1963, т. 7: 249; Блок 1960–1963, т. 8: 422].

строке „Она кусает платок, бледнея“. А позже поставил в ту же связь такие стихи самого Блока, как „Превратила все в шутку сначала“» [Гиппиус 1980: 84]. Как известно, Блок, будучи невольным виновником «взрыва», происходящего в эстетике В. Э. Мейерхольда, не одобрял ни его уклона в сторону комедии дель арте, ни простирающегося отсюда общего направления его исканий, тяготеющих к зрелищно-игровому типу театра («балагана»). Творческий парадокс и состоит в том, что, будучи создателем символистских драм, Блок в 1910-е гг. яростно отталкивался от «правды Мейерхольда» и упорно тянулся к «правде Станиславского» [Блок 1960–1963, т. 7: 187].

В самом деле, в стихотворении, упомянутом в воспоминаниях В. Гиппиуса, поэт создает удивительно выразительную и эмоционально насыщенную «сцену объяснения». И это ему удается во многом благодаря проекции на лирику «метода физических действий» Станиславского. Соответственно, поэтика стихотворения – совершенно глагольная:

Превратила все в шутку сначала,  
Поняла – принялась укорять,  
Головою красивой качала,  
Стала слезы платком вытирать.

И зубами дразня, хохотала,  
Неожиданно все позабыв,  
Вдруг припомнила все – зарыдала,  
Десять шпильек на стол уронив

[Блок 1997–2010, т. 3: 142–143].

В этой «сцене» ведущая роль принадлежит героине, роль же ее партнера уведена в подтекст<sup>1</sup>: она не менее сложна по своему психологическому рисунку, хотя и проводится на протяжении всей «сцены» в ключе внешней сдержанности. В финале стихотворения (как и в «Седом утре») психологический материал «сцены» философски обобщается в грустном ироническом вопросе лирического героя: «Неужели и жизнь отшумела, / Отшумела, как платье твое?» [Там же].

В стихотворении Блока «Грешить бесстыдно, непробудно...» (1914) развертываются несколько «сцен-эпизодов» из жизни русского обывателя. Разнохарактерные по содержа-

нию, эти «сцены» в принципе показывают «крайности» русской души как таковой, обрисовывают причудливое совмещение в ней несовместимого. Они ярко демонстрируют, что в русском человеке страстное и чистосердечное раскаяние неразделимо с постоянством греха. Общее «сценическое» действие в этом произведении отчетливо распадается на два контрастных эпизода. В первом эпизоде персонаж раскрывается как натура, искренне стремящаяся самозабвенной молитвой очистить душу от скверны:

Три раза преклониться долу,  
Семь – осенить себя крестом,  
Тайком к заплеванному полу  
Горячим прикоснуться лбом

[Блок 1997–2010, т. 3: 185].

Действенная доминанта второго эпизода определяется другой «сверхзадачей»: обрисовать поведение героя-торгаша в его обыденном существовании, наполненном душевным опустошением, грехом и скукой:

А воротясь домой, обмерить  
На тот же грош кого-нибудь,  
И пса голодного от двери,  
Икнув, ногою отпихнуть [Там же].

«Сцены» этого стихотворения, кроме того, свидетельствуют: поэт вышел к глубокому постижению феномена России. Реальная конкретность, психологическая достоверность «сцен», пронизанная болью за русского человека, в конце уступает место авторскому признанию, окрашенному в славянофильские тона: «Да, и такой, моя Россия, / Ты всех краев дороже мне» [Там же].

Специфика «сценичности», воплощенной в лирике Блока 1900–1910 годов, может быть раскрыта более глубоко и всесторонне на фоне творчества других авторов Серебряного века, в том числе символистов. Разумеется, эта задача требует отдельных серьезных сопоставительных исследований, привлечения широкого литературного контекста. Тем не менее, стоит предположить, что по линии «сценичности» поэзии из символистов с Блоком теснее всего сближается Андрей Белый. Стихотворения, построенные по принципу драматической сцены, встречаются в первом

<sup>1</sup> «Смысл творчества в подтексте. Без него слову нечего делать на сцене», – писал К. С. Станиславский, излагая основы своей системы [Станиславский 1955: 85].

поэтическом сборнике Белого «Золото в лазури» (М., 1904) в разделе «Прежде и теперь». Поскольку некоторые стихотворения этого раздела, по признанию Белого, написаны «под Сомова» [Белый 1933: 206], то можно заключить, что их «сценичность» навеяна живописью этого художника, часто «все построение картины уподоблявшего театральной сцене» [Лапшина 1980: 95]. Живописный генизис «сценичности», воплощенной в первом поэтическом сборнике Белого, дает представление о сложных и богатых интермедийных связях и взаимодействиях, возникающих в искусстве рубежа веков. В «сценах», мастерски развернутых в стихотворениях Белого «Объяснение в любви», «Менуэт», «Прощание», «Опала», «Ссора», от К. Сомова наследована атмосфера насмешливости и комизма.

В стихотворении «Отставной военный» этого же раздела, уже тематически не связанном с живописью Сомова, поэтом «поставлена» гротескно-комическая «сцена». В произведении задействованы «театрально-драматургические» художественные приемы: описание жестов, деталей портрета и интерьера; монолог «действующего лица». Предельная точность психологических мотивировок в этой «сцене» говорит о пристальном внимании символиста Белого к реальности, за которой, однако, кроются «иные миры».

Принцип «сценической» организации лирического стихотворения реализуется и в последующем творчестве Белого. Как драматическая «сцена», построены, например, стихотворения «Свадьба», «Старинный дом» (сборник «Пепел» (1909)); «Воспоминание» (сборник «Урна» (1909)). Однако поэтические «сцены» Белого не столь разнохарактерны по сюжетам и настроению, не столь «полифоничны» по своему смысловому наполнению,

как у Блока, – они по преимуществу выполнены в гротескно-комическом ключе.

**Выводы.** Таким образом, можно заключить: «сценичность» лирики Блока становится характерной чертой его стиля, одним из частных проявлений «театральности» и шире – интермедийности его поэтики. По сути, «сценичность» стихов свидетельствует об универсальном артистизме его художественного таланта. Она становится знаком особой «ренессансной» многогранности поэзии Блока, всегда мечтавшего о «хороводе Муз».

«Сценичность» лирики по-своему реализует стремление Блока к театру, который, наряду с музыкой, поэт считал высшим из искусств (статья «О театре»). Отчасти этот вид «театральности» компенсирует его настойчивое желание самовыразиться в области драмы, творчески не воплощенное в полной мере в силу господства в художественном мышлении Блока лирической стихии, неизменно пронизывающей все его произведения. Поэт отчетливо осознавал, что лирическое начало неизбежно вторгается в его пьесы, о чем с сожалением писал в предисловии к своему сборнику «Лирические драмы» [Блок 1960–1963, т. 6: 163].

Эстетический смысл «сценичности», художественно воплощенной в блоковской поэзии, амбивалентен. С одной стороны, в «сценичности» блоковской лирики обобщаются художественные достижения русского модернизма, формирующего интермедийную поэтику, а с другой стороны, – присутствуют элементы, конфликтующие с принципами символизма. В частности, «сценичность» поэзии Блока 1910-х гг. транслирует ориентацию поэта на углубленный психологизм, открывшийся ему в театре «переживания» Станиславского, ставшем вершиной реалистического искусства рубежа веков.

#### Литература

- Белый, А. Начало века: мемуары / А. Белый. – М. ; Л. : ГИХЛ, 1933. – 504 с.  
Блок, А. Записные книжки / А. Блок. – М. : Художественная литература, 1965. – 663 с.  
Блок, А. Письма к жене: Литературное наследство / А. Блок. – М. : Наука, 1978. – Т. 89. – 414 с.  
Блок, А. А. Полное собрание сочинений и писем : в 20 т. / А. Блок. – М. : Наука, 1997–2010. – Т. 1–8.  
Блок, А. Собрание сочинений : в 8 т. / А. Блок. – М. ; Л. : ГИХЛ, 1960–1963.  
Булгаков, С. Н. Русская трагедия / С. Н. Булгаков // Русская мысль. – 1914. – Кн. 4. – С. 1–26.  
Волков, С. Блок и некоторые музыкально-эстетические проблемы его времени / С. Волков, Р. Редько // Блок и музыка. – Л. : Советский композитор, 1972. – С. 85–114.  
Волошин, М. А. Достоевский и русская трагедия / М. А. Волошин // Волошин М. А. Лики творчества. – Л. : Наука, 1988. – С. 363–364.

Гиппиус, В. Встречи с Блоком / В. Гиппиус // Александр Блок в воспоминаниях современников. – М. : Художественная литература, 1980. – Т. 2. – С. 76–85.

Горелов, А. Е. Гроза над соловьиным садом: Александр Блок / А. Е. Горелов. – Л. : Советский писатель, 1970. – 511 с.

Громов, П. П. А. Блок. Его предшественники и современники / П. П. Громов. – Л. : Советский писатель, 1986. – 600 с.

Грякалова, Н. Ю. Опера Р. Леонкавалло «Паяцы» в художественном сознании Блока / Н. Ю. Грякалова, Чжи Ен Ан // Александр Блок. Исследования и материалы / отв. ред. Н. Ю. Грякалова. – СПб. : Издательство «Пушкинский Дом», 2016. – Т. <5>. – С. 7–24.

Днепров, В. Драма в романе: Из художественного опыта Достоевского / В. Днепров // Днепров В. Идеи времени и формы времени. – Л. : Советский писатель, 1980. – С. 246–304.

Иванов Вяч. Достоевский и роман-трагедия / Вяч. Иванов // Иванов Вяч. Борозды и межи: Опыты эстетические и критические. – М. : Мусaget, 1916. – С. 3–72.

Иванов, Вяч. Предчувствия и предвестия / Вяч. Иванов // Иванов Вяч. По звездам: Статьи и афоризмы. – СПб. : Оры, 1909. – С. 189–219.

Коптелова, Н. Г. Проблема взаимодействия и синтеза искусств в эстетике А. Блока и «младосимволистов» / Н. Г. Коптелова // Творчество писателя и литературный процесс : межвузовский сборник научных трудов. – Иваново : Ивановский гос. ун-т, 1986. – С. 100–127.

Курышева, Т. Театральность и музыка / Т. Курышева. – М. : Советский композитор, 1984. – 201 с.

Лапшина, Н. П. «Мир искусства» / Н. П. Лапшина // Русская художественная культура конца XIX – начала XX века. – М. : Наука, 1980. – Кн. 4. – С. 79–99.

Мережковский, Д. С. Достоевский / Д. С. Мережковский // Мережковский Д. С. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. – М. : Республика, 1995. – С. 452–463.

Миц, З. Г. Блок и Достоевский / З. Г. Миц // Миц З. Г. Александр Блок и русские писатели. – СПб. : Искусство-СПБ, 2000. – С. 86–112.

Орлов, В. Н. Жизнь, долг, страсть. Уроки Блока / В. Н. Орлов // В мире Блока : сборник статей. – М. : Советский писатель, 1981. – С. 6–53.

Родина Т. М. Александр Блок и русский театр начала XX века / Т. М. Родина. – М. : Наука, 1972. – 312 с.

Скатов, Н. Россия у Александра Блока и поэтическая традиция Некрасова / Н. Скатов // В мире Блока : сборник статей. – М. : Советский писатель, 1971. – С. 84–114.

Станиславский, К. С. Собрание сочинений : в 8 т. / К. С. Станиславский. – М. : Искусство, 1955. – Т. 3. – 501 с.

Страшкова, О. К. «Новая драма» как артефакт Серебряного века / О. К. Страшкова. – Ставрополь : Изд-во Ставропольского гос. университета, 2006. – 576 с.

Тимашков, А. Ю. Интермедальность как свойство текста и как авторская стратегия / А. Ю. Тимашков // Вестник Орловского государственного университета. Серия «Новые гуманитарные исследования». – 2011. – № 5. – С. 366–368.

Титаренко, С. Д. Интертекстуальность и интермедальность: проблемы репрезентации в поэтике русских символистов / С. Д. Титаренко // Интертекстуальный анализ: принципы и границы / под ред. А. А. Карпова, А. Д. Степанова. – СПб. : Изд-во СПбГУ, 2018а. – С. 117–130.

Титаренко, С. Д. Проблемы взаимодействия интертекстуальности в мифопоэтике русского символизма (от цитаты в тексте – к медиамифу) / С. Д. Титаренко // Культура и текст. – 2017. – № 3. – С. 54–73.

Титаренко, С. Д. Россети и Вяч. Иванов: платоновский мотив воссоединения душ и интермедальная поэтика / С. Д. Титаренко // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2018б. – № 52. – С. 216–230.

Тишунина, Н. В. Методология интермедального анализа в свете междисциплинарных исследований / Н. В. Тишунина // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана : материалы международной научной конференции. 18 мая 2001 г. – СПб., 2001. – С. 149–154. – (Серия «Symposium». Вып. 12).

Ханзен-Лёве, О. А. Интермедальность в русской культуре. От символизма к авангарду / О. А. Ханзен-Лёве. – М. : Рос. гос. гуманитарный университет, 2016. – 503 с.

Хмельницкая, Т. Ю. Литературное рождение Андрея Белого / Т. Ю. Хмельницкая // А. Блок и его окружение. Блоковский сборник VI / отв. ред. З. Г. Миц. – Тарту : Тартуский гос. университет, 1985. – С. 66–84.

## References

- Belyi, A. (1933). *Nachalo veka: memuary* [Beginning of the Century: Memoirs]. Moscow, Leningrad, GIXL. 504 p.
- Blok, A. A. (1997–2010). *Polnoe sobranie sochinenii i pisem : v 20 t.* [Complete works and letters, in 20 vols.]. Moscow, Nauka. Vol. 1–8.
- Blok, A. (1960–1963). *Sobranie sochinenii : v 8 t.* [Collected Works, in 8 vols.]. Moscow, Leningrad, GIKHL.
- Blok, A. (1965). *Zapisnye knizhki* [Notebooks]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura. 663 p.
- Blok, A. (1978). *Pis'ma k zhene: Literaturnoe nasledstvo* [Letters to his wife: Literary heritage]. Moscow, Nauka. Vol. 89. 414 p.
- Bulgakov, S. N. (1914). *Russkaya tragediya* [Russian tragedy]. In *Russkaya mysl'*. Book 4, pp. 1–26.
- Dneprov, V. (1980). *Drama v romane: Iz khudozhestvennogo opyta Dostoevskogo* [Drama in the novel: From Dostoevsky's artistic experience]. In *Dneprov, V. Idei vremeni i formy vremeni*. Leningrad, Sovetskii pisatel', pp. 246–304.

Коптелова Н. Г. «Сценичность» лирики Александра Блока 1900–1910 годов как особая форма...

Gippius, V. (1980). *Vstrechi s Blokom* [Meetings with Alexander Blok]. In *Aleksandr Blok v vospominaniyakh sovremennikov*. Moscow, Khudozhestvennaya literatura. Vol. 2, pp. 76–85.

Gorelov, A. E. (1970). *Groza nad solov'inyim sadom: Aleksandr Blok* [Thunderstorm over the Nightingale Garden: Alexander Blok]. Leningrad, Sovetskii pisatel'. 511 p.

Gromov, P. P. (1986). *A. Blok. Ego predshestvenniki i sovremenniki* [Alexander Blok. His predecessors and contemporaries]. Leningrad, Sovetskii pisatel'. 600 p.

Gryakalova, N. Yu., An Chzhi, En. (2016). Opera R. Leoncavallo «Payatsy» v khudozhestvennom soznanii Bloka [R. Leoncavallo's opera «Pagliacci» in the artistic consciousness of Blok]. In Gryakalova, N. Yu. (Ed.). *Aleksandr Blok. Issledovaniya i materialy*. Saint Petersburg, Izdatel'stvo «Pushkinskii Dom», pp. 7–24.

Hanzen-Ljove, O. A. (2016). *Intermedial'nost' v russkoi kul'ture. Ot simvolizma k avangardu* [Intermediality in Russian culture. From symbolism to the avant-garde]. Moscow, Rossiiskii gosudrvtvennyi gumanitarnyi universitet. 503 p.

Ivanov, Vyach. (1916). Dostoevskii i roman-tragediya [Dostoevsky and the tragedy novel]. In Ivanov, Vyach. *Borozdy i mezhi: Opyty esteticheskie i kriticheskie*. Moscow, Musaget, pp. 3–72.

Ivanov, Vyach. (1909). *Predchuvstviya i predvestiya* [Premonitions and apprehensions]. In Ivanov, Vyach. *Po zvezdam: Stat'i i aforizmy*. Saint Petersburg, Ory, pp. 189–219.

Koptelova, N. G. (1986). Problema vzaimodeistviya i sinteza iskusstv v estetike A. Bloka i «mladosimvolistov» [The problem of interaction and synthesis of arts in aesthetics of A. Blok and “young symbolists”]. In *Tvorchestvo pisatelya i literaturnyi protsess: mezhvuzovskii sbornik nauchnykh trudov*. Ivanovo, Ivanovskii gosudarstvennyi universitet, pp. 100–127.

Kuryshcheva, T. (1984). *Teatral'nost' i muzyka* [Theatricality and music]. Moscow, Sovetskii kompozitor. 201 p.

Lapshina, N. P. (1980). «Mir iskusstva» [World of Art]. In *Russkaya khudozhestvennaya kul'tura kontsa XIX – nachala XX veka*. Moscow, Nauka. Book 4, pp. 79–99.

Merezhkovskii, D. S. (1995). Dostoevskii [Dostoevsky]. In Merezhkovskii, D. S. L. *Tolstoi i Dostoevskii. Vechnye sputnik*. Moscow, Respublika, pp. 452–463.

Orlov, V. N. (1981). *Zhizn', dolg, strast'*. Uroki Bloka [Life, duty, passion. Lessons of Alexander Blok]. In *V mire Bloka: sbornik statei*. Moscow, Sovetskii pisatel', pp. 6–53.

Minc, Z. G. (2000). Blok i Dostoevskii [Blok and Dostoevsky]. In Minc, Z. G. *Aleksandr Blok i russkie pisateli*. Saint Petersburg, Iskusstvo–SPB, pp. 86–112.

Rodina, T. M. (1972). *Aleksandr Blok i russkii teatr nachala XX veka* [Alexander Blok and Russian theater of the early twentieth century]. Moscow, Nauka. 312 p.

Skatov, N. (1971). Rossiya u Aleksandra Bloka i poeticheskaya traditsiya Nekrasova [Russia in the poems of Alexander Blok and the poetic tradition of Nekrasov]. In *V mire Bloka: sbornik statei*. Moscow, Sovetskii pisatel', pp. 84–114.

Stanislavskii, K. S. (1955). *Sobranie sochinenii: v 8 t.* [Collected Works, in 8 vols.]. Moscow, Iskusstvo. Vol. 3. 501 p.

Strashkova, O. K. (2006). «Novaya drama» kak artefakt Serebryanogo veka [“New drama” as an artifact of the Silver age]. Stavropol', Izdatel'stvo Stavropol'skogo gosudarstvennogo universiteta. 576 p.

Timashkov, A. Ju. (2011). Intermedial'nost' kak svoistvo teksta i kak avtorskaya strategiya [Intermediality as a property of the text and as the author's strategy]. In *Vestnik Orlovskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya «Novye gumanitarnye issledovaniya»*. No. 5, pp. 366–368.

Tishunina, N. V. (2001). Metodologiya intermedial'nogo analiza v svete mezhdistsiplinarnykh issledovaniy [Intermedial analysis methodology in the light of interdisciplinary research]. In *Metodologiya gumanitarnogo znaniya v perspektive XXI veka. K 80-letiyu professora Moiseya Samoilovicha Kagana: materialy mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii. 18 maya 2001 g.* Saint Petersburg, pp. 149–154.

Titarenko, S. D. (2017). Problemy vzaimodeistviya intertekstual'nosti v mifopoetike russkogo simvolizma (ot tsitaty v tekste – k mediamifu) [Problems of intertextuality interaction in the mythopoetics of Russian symbolism (from a quote in the text – to a media myth)]. In *Kul'tura i tekst*. No. 3, pp. 54–73.

Titarenko, S. D. (2018a). Intertekstual'nost' i intermedial'nost': problemy reprezentatsii v poetike russkikh simvolistov [Intertextuality and intermediality: Problems of representation in the poetics of Russian symbolists]. In Karpov, A. A., Stepanov, A. D. (Eds.). *Intertekstual'nyi analiz: printsipy i granitsy*. Saint Petersburg, Izdatel'stvo SPbGU, pp. 117–130.

Titarenko, S. D. (2018b). Rosseti i Vyach. Ivanov: platonovskii motiv vossoedineniya dush i intermedial'naya poetika [Rosseti and Vyach. Ivanov: Platonic motive for reuniting souls and intermedial poetics]. In *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya*. No. 52, pp. 216–230.

Volkov, S., Red'ko, R. A. (1972). Blok i nekotorye muzykal'no-esteticheskie problemy ego vremeni [A. Blok and some musical and aesthetic problems of his time]. In *Blok i muzyka*. Leningrad, Sovetskii kompozitor, pp. 85–114.

Voloshin, M. A. (1988). Dostoevskii i russkaya tragediya [Dostoevsky and the Russian tragedy]. In Voloshin, M. A. *Liki tvorchestva*. Leningrad, Nauka, pp. 363–364.

Khmel'nitskaya, T. Yu. (1985). Literaturnoe rozhdenie Andreya Belogo [Literary birth of Andrei Bely]. In Mincz, Z. G. (Ed.) *A. Blok i ego okruzhenie. Blokovskii sbornik VI*. Tartu, Tartuskii gosudarstvennyi universitet, pp. 66–84.

#### Данные об авторе

Коптелова Наталия Геннадьевна – доктор филологических наук, профессор кафедры отечественной филологии, Костромской государственной университет (Кострома, Россия).

Адрес: 156005, Россия, г. Кострома, ул. Дзержинского, 17.

E-mail: nkoptelova@yandex.ru.

#### About the author

Koptelova Nataliya Gennad'evna – Doctor of Philology, Professor of Department of Russian Philology, Kostroma State University (Kostroma, Russia).